

**LA VISIÓN DIONISIÁCA DEL MUNDO
COMO POÉTICA DE LA *VOLUNTAD***

**TESIS QUE PRESENTA
ARTURO QUEZADAS LUNA**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

POR LA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA (SUA)

Asesor de la Tesis: Dr. Víctor Gerardo Rivas López



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“LA VISIÓN DIONISIÁCA DEL MUNDO COMO POÉTICA DE LA *VOLUNTAD*”.

Arturo Quezadas Luna.

ÍNDICE

Introducción	Página	2
Capítulo I		
1.1 Richard Wagner “El Artista Filósofo”	página	18
- Los fundamentos: Grecia y la Tragedia	página	24
- De la ópera hacia el Drama musical	página	32
-El mito wagneriano: la tetralogía	página	36
-Wagner y la filosofía	página	42
- La disonancia y el “Acorde de Tristán”	página	55
Capítulo II		
2.1 Nietzsche “El Filósofo Artista”	página	61
2.2 -El nacimiento de la tragedia en <i>el espíritu de la música</i>	página	72
2.3 -La máscara de Dioniso	página	79
- El mito y la máscara	página	84
- Metamorfosis	página	86

-Segunda intempestiva:

La historia, la ciencia y el hombre moderno. página 89

-La transmutación del “cuerpo metafísico de Dioniso”

(del coro a la orquesta sinfónica) página 99

Capítulo III

3.1 La visión dionisiaca del mundo como poética de la *voluntad* página 107

- Schopenhauer: Las representaciones página 114

- Nietzsche artista página 122

- Conclusiones página 127

Sección de Anexos página 130

Bibliografía básica y complementaria página 134-136

INTRODUCCIÓN

El nacimiento de la tragedia es el primer libro escrito por Nietzsche y es el producto del intercambio de ideas entre dos genios de la época última del Romanticismo: el propio filósofo y el compositor Richard Wagner. El ambiente académico musical, desde luego, sabe de Wagner; asimismo, el ambiente académico filosófico sabe de Nietzsche; sin embargo no es frecuente (cuando menos en México) que en las facultades académicas que corresponden a estas dos especialidades se estudie este texto fundamental desde ambas perspectivas. No ocurre, de manera documentada y seria, que se considere la intensa relación e interacción que dio como fruto no solamente *El nacimiento de la tragedia*, sino posteriormente una problemática discusión teórica sobre la estética y la moral, surgida por el natural desarrollo y polarización de las posiciones filosóficas y artísticas de estos dos pensadores del siglo XIX, que al mismo tiempo fueron reflejo de su época. La búsqueda misma (ardua y a veces infructuosa) de ensayos y referencias bibliográficas para la elaboración de esta investigación demuestra la necesidad de llenar un vacío académico que aborde la compleja relación intelectual entre estos dos grandes intelectuales. Contribuir al estudio de las posiciones filosóficas y estéticas de Nietzsche y Wagner y compararlas bajo una óptica crítica para esclarecerlas, es el motivo del presente trabajo.

Para realizar el mismo será necesario (en el caso de Nietzsche) no solamente el análisis profundo del *Nacimiento de la tragedia* sino además remitirnos a la *Segunda*

Intempestiva: De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida en tanto que en este texto (a nuestro entender) da continuidad a la "denuncia" realizada en *El nacimiento de la tragedia*; es decir, la aparición histórica del "espíritu socrático"; las características del optimismo científico, del hombre histórico moderno y su decadencia.

Lo anterior considerando *El nacimiento de la tragedia* un texto en dos partes: la primera, que aborda la novedosa definición de *lo dionisiaco y apolíneo* como fundamento del nacimiento y desarrollo de la tragedia ática y, la segunda, (apartados 10 al 20) en la que Nietzsche asume una posición crítica ante el concepto de "lo moderno" del espíritu científico, representado en la figura socrática; es esta figura simbólica la responsable de "dar muerte a la tragedia".

Por otro lado (en el caso de Wagner) nos remitiremos básicamente a los textos teóricos que durante largo tiempo escribió. Wagner fue un músico intelectualmente obsesivo; las preocupaciones por la precisión de los aspectos teóricos de su proyecto transformador dentro de la ópera alemana (el *drama musical* como culminación de la *Obra de Arte total*) lo llevaron a escribir una gran cantidad de textos teóricos y críticos sobre música, filosofía y el papel del arte en la transformación social.¹

¹ Existe una vastísima lista de los textos teóricos, cartas, etc. Sólo mencionaremos por el momento los textos medulares usados en el presente trabajo; *Opera y Drama* (1845) *Arte y Revolución* (1849) *La música del porvenir* (1860).

En el caso de Nietzsche, al iniciar la lectura de *El nacimiento de la tragedia* como texto filosófico, uno no espera que un filósofo muestre tan impresionante erudición en un tema cultural que tiene como base un concepto sobre la música que aún hoy en día resulta novedoso e insospechado; la expresión metafísica de dos instintos por naturaleza "musicales"; *lo dionisiaco y lo apolíneo*. Desentrañar los "misterios" de esta obra artístico-filosófica, esta especie de *claroscuro metafísico* sobre la plenitud de vivir que Nietzsche elaboró en su temprana juventud, es otra de las razones de la presente investigación.

Digo "misterios" en un sentido amplio (revelación de lo trascendente) y en un sentido artístico (expresión permanente de la *pura presencia espiritual*). Puesto que la filosofía tiene como razón de existir, la de clarificar aquello que pareciera permanentemente oculto al hombre y que sin embargo nos incluye, nos abarca, no sólo como interrogante sino como experiencia totalizadora de lo real, es interés de ella integrar a la esfera del entendimiento del hombre la totalidad del mundo que le aparece como un devenir, el cual incluye lo que no siempre es determinable pero que se puede intuir.

3

Ante la siempre difícil decisión de iniciar un trabajo bajo la estructura de una tesis, tomé la iniciativa de emprender este trabajo de investigación sobre las ideas de Nietzsche alrededor de la música en particular y el arte en general, sobre la orientación elegida por el mismo autor: *La visión dionisiaca del mundo*. En efecto, *El nacimiento de la*

tragedia en el espíritu de la música tiene como fundamento central lo trágico, no sólo como la síntesis de los dos principios instintivo-artísticos (a los que me he referido) de una naturaleza de la cual forma parte el hombre, sino además lo dionisiaco como un manifiesto, una declaración de principios estéticos y como una toma de posición ante el arte y sus relaciones sociales y morales.

Al inicio de este trabajo y con relación a la música en particular, mostraré la apreciación que tuvo Richard Wagner ante la crisis intelectual a mediados del siglo XIX (el inicio de la agonía del romanticismo) como un momento de crisis artística (conceptual) en la ópera alemana ante las necesidades expresivas del momento, las que cristalizan en el nuevo "Arte Dramático" en construcción.

En Wagner se da una búsqueda expresiva de tal magnitud y extensión que "desencadena" literalmente las leyes internas del lenguaje armónico tonal. Desarticula la estructura armónica de las formas musicales tradicionales. El rompimiento de los principios estructurales de la armonía tonal permitirá la ascensión de nuevas formas de organización sonora por vía del cromatismo armónico y melódico, del desarrollo del *leitmotiv* y la llamada "melodía infinita". Una forma continua, sin la oposición entre recitativo-aria, contraria a las formas compartimentadas de la ópera tradicional.

Los anteriores son factores que confluirán posteriormente en otros autores postrománticos hacia la organización del lenguaje atonal por medio del dodecafonismo, en la Escuela de Viena (circa 1923-24) y también en los lenguajes musicales de

Debussy (*Preludio a la siesta de un Fauno*) y Stravinsky (*La consagración de la primavera*), todos ellos expresiones diferentes del lenguaje plural musical moderno, el cual ya nunca más tendrá un solo rostro.

El asunto que nos ocupa, sin embargo, en el presente trabajo, gira alrededor de los intereses filosóficos y socioculturales que Wagner siempre buscó fundamentar en su creación musical. En efecto, Wagner siempre estuvo cierto de la importancia y relación del artista en la sociedad de su tiempo. En tanto que artista, tuvo siempre el interés y la certeza del poder transformador de las artes en la construcción total de la sociedad.²

4

Aunque Nietzsche y Wagner se conocen en Leipzig en noviembre de 1868 (siendo Nietzsche aún un estudiante de 24 años y Wagner un artista maduro de 55)³ se inicia hasta el año

² MAGEE, BRYAN, *The Tristan Chord, Wagner and philosophy*, Londres, Penguin, 2000, p. 288.

³ En la carta de Nietzsche a su amigo Erwin Rhode (9 de noviembre 1868) el filósofo describe algunos momentos del primer encuentro con Wagner..."[...] Me presentan a Richard Wagner y le digo algunas palabras de veneración; se interesa por saber con mucha exactitud cómo he conocido su música[...]Tuve después con él un largo coloquio sobre Schopenhauer: comprenderás qué placer fue para mí oírle hablar de él con un calor absolutamente indescriptible: qué le debía, por qué era el único filósofo que había comprendido la esencia de la música;[...] Al fin, cuando estábamos por retirarnos, me estrechó con calor la mano y me invitó muy amigablemente a visitarle para hacer música y filosofía... [...]" NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Cartas de Nietzsche*, Versión electrónica. Recuperado a partir del 10 de agosto del 2010, <http://cinosargo.bligoo.com/content/view/350197/CARTAS-DE-NIETZSCHE-htlm>.

siguiente (Verano de 1869)⁴ lo que será una intensa relación amistosa e intelectual.

Esto ocurre cuando Nietzsche se traslada a Basilea para ocupar la cátedra de filología y visita frecuentemente a Wagner y a su esposa Cósima Wagner (hija del compositor húngaro Franz Liszt), quienes viven en Tribschen, cerca de Basilea. Cuando se da este encuentro tanto Nietzsche como Wagner han abordado por diferentes caminos los temas de la época. Sin embargo destacan tres; que absorben el interés mutuo: 1.- La filiación con el pensamiento filosófico de Arthur Schopenhauer. 2.- El tema de la música y su relación con la tragedia griega. 3.- La decadencia de la cultura contemporánea.⁵

Es de suma importancia anotar que como resultado de la primera impresión que causa Wagner en Nietzsche, éste dedica gran parte de su tiempo a estudiar algunos (de la gran cantidad) de los textos teóricos que Wagner ya ha publicado y que se hallaban en la biblioteca de Basilea; entre ellos destacan *Ópera y Drama* (1845) y *Arte y Revolución* (1849) en los cuales Wagner se ha explayado sobre un tema determinante para sus planes de transformación de la ópera tradicional hacia el *drama musical*: la tragedia griega.

Las anotaciones de Nietzsche sobre los textos de Wagner, principalmente la presencia de las divinidades apolínea y

⁴ En agosto 4 de 1869, Nietzsche escribe a su amigo Krug y describe las frecuentes visitas a la familia Wagner, de sus largas pláticas sobre la filosofía de Schopenhauer y el gozo de las veladas musicales... Op.cit. *The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, p. 294.

⁵ Op.cit. *The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, p. 296.

dionisiaca y la participación del público en la presentación de las tragedias antiguas, serán la semilla que germinará (aunque finalmente de manera muy diferente a la planeada por Wagner) en conceptos posteriores en *El nacimiento de la tragedia*.⁶

Así, es claro que *El nacimiento de la tragedia* es producto del intercambio de opiniones entre Nietzsche y Wagner sobre la antigüedad clásica en general y la tragedia griega en particular. Sin menoscabar su genialidad (al menos como proceso emocional de su autor) Nietzsche, personalmente, está buscando hacer la exposición de los principios metafísicos y estéticos de la tragedia antigua como modelo del nuevo arte dramático que Wagner se había propuesto construir "como expresión artística total" siguiendo el modelo griego, intentando el resurgimiento de esta expresión artística con una teoría estética propia, pero ahora fundamentada a partir de una intuición metafísica primordial (cuya elucidación ya había realizado Schopenhauer), pero singularmente en Nietzsche, un arte que se sintetizaba en la tragedia como fusión o síntesis de *lo apolíneo* y *lo dionisiaco* como dos instintos artísticos existentes en la naturaleza de la cual forma parte el hombre.

5

Considerando que se ha dicho mucho sobre la perspectiva natural del hacer de cada uno, intentaré otra perspectiva, no

⁶ Ver cita 19, del capítulo "Wagner el artista filósofo" de este trabajo. WAGNER, RICHARD, *Art and Revolution, Richard Wagner's Prose Works*, Volumen 1, Tomo III, Londres, 1895. Traducción al inglés de William Ashton Ellis, pp. 11-12.

común, invertida en la forma de ver y acercarse a la disciplina de cada uno de ellos, y por ello abordaré:

A). Un primer capítulo titulado "Richard Wagner: el artista filósofo": Un acercamiento al interés filosófico de Wagner y de los filósofos que influyeron directamente en sus creaciones musicales (o que se ven reflejadas en ellas) principalmente dos: en primer lugar, Feuerbach. Aunque su influencia se deja ver en varias obras o escritos teóricos, es la *Tetralogía de "El Anillo"* la que muestra ciertamente "la esencia" de una concepción espiritual en la que el hombre establece una relación directa con Dios y consigo mismo (como filosofía y como un hecho psicológico) en tanto que la esencia del hombre es la esencia de Dios y ambos la esencia del cristianismo por tenerlo por su objeto. A mi juicio la identificación con Feuerbach es tan intensa que, finalmente, aparecerá de nuevo y cerrará un largo ciclo en la fe de Wagner muchos años después en *Pársifal*, con el tema de *El Santo Grial*. Al mismo tiempo ocurre en Wagner una fuerte inquietud por las ideas social-revolucionarias; comentaré el argumento de la ópera *Rienzi* como muestra de las ideas sociales que Wagner vive en esa época y que se verán reflejadas también en sus escritos teóricos sobre el arte y la sociedad. Estos hechos coinciden con su participación en las revueltas de Dresde en 1848-49 junto al anarquista Bakunin.⁷

⁷ " A través de su amigo August Röckel (Wagner) conoció al famoso anarquista ruso Mijail Bakunin en el verano de 1848..." DEATHRIDE, JHON, y DAHLHAUS, CARL, *Wagner "New Grove"*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, p. 37.

El otro filósofo y, por mucho, el más importante, es Arthur Schopenhauer por razón del papel que atribuye a la música en su filosofía y al sustento teórico de su construcción filosófica: el mundo como representación conceptual (Kant) y la filosofía de los Vedas de la India; la conclusión y certeza de que la realidad del mundo es apariencia, *Maya*, *ilusión de la mente*, *sueño*. Estos conceptos (como filosofía) se ven plasmados en las óperas *Tristán e Isolda* (la muerte como redención; oposición a la *voluntad de vivir*) y *Pársifal* (redención a través de la compasión budista o misericordia cristiana como *desviación del querer de la voluntad de vivir*). Abordaremos estos conceptos en el momento oportuno.

El tercer aspecto, determinante en la última fase de la creación wagneriana es, por un lado, el mito (Wagner creó su propio "árbol genealógico", su propio *panteón de dioses* y seres míticos, el cual se refleja en la "Tetralogía" de *El Anillo del Nibelungo*) y, por otro, el de la fe religiosa: el cristianismo como factor definitivo en la "solución final" del mito wagneriano que incorpora su promesa de salvación de este mundo y que se refleja en la ópera *Pársifal*, el héroe cristiano-wagneriano por excelencia. He aquí un posible símbolo de "el eslabón de ruptura" entre Nietzsche y Wagner. Cabe preguntarse como uno de los temas de reflexión de este trabajo, si "el giro" wagneriano hacia el cristianismo, aunado al desarrollo del pensamiento crítico de Nietzsche a la moral cristiana fueron factores que

contribuyeron al "desenlace trágico" de la intensa amistad entre Nietzsche y Wagner.

Por otra parte, este capítulo busca dejar patente que el monumental proyecto wagneriano obedece a una auténtica búsqueda de sustentos filosóficos, históricos y expresivos, para ofrecer a su época una opción articuladora de la totalidad conceptual-filosófica en una sola expresión humana. Como hijo del romanticismo, Wagner cree que el arte es la expresión privilegiada y la categoría suprema del espíritu creador que puede expresar universalmente esta aspiración. Así Wagner llega al concepto de "Obra de arte Total" (*Gesamtkunstwerk*), interacción de todas las artes sintetizadas en un solo concepto artístico-filosófico, el cual requiere, para plasmarse en la realidad, de profundas transformaciones. Éstas van desde las necesidades musicales expresivas (oposición clara entre un sistema diatónico funcional y un sistema cromático) la transformación y ampliación del número de músicos en la orquesta y el requerimiento de construcción de nuevos instrumentos (tubas wagnerianas por ejemplo) hasta transformaciones arquitectónicas de los teatros para la mejor proyección (despliegue) del sonido en el espacio (Teatro de Bayreuth).

Por último, Wagner ve en la Tragedia griega el modelo histórico de esta expresión artística y social. Quedará constancia documentada del interés y estudio de Wagner sobre la tragedia griega (como es la inclusión de Dioniso y Apolo en la tragedia desde mucho tiempo antes de establecer contacto con Nietzsche) en obras como *Arte*

y *Revolución* (1849) u *Ópera y Drama* (1852). Con esto se hace clara la razón de la dedicatoria de Nietzsche a Wagner en *El nacimiento de la tragedia*. Se perciben aún más intensas y diáfanas las aclaraciones posteriores del "Ensayo de autocrítica" (1886), el cual Nietzsche escribe dieciséis años después de la primera edición de *El nacimiento...*, y en el cual encontramos conceptualmente "otro Nietzsche", ya muy diferente al joven de 24 años entusiasmado por "contribuir" al gran proyecto del maestro compositor. Cierro esta amplia primera parte con un anexo teórico sobre las capacidades expresivas de la música de la época romántica en tanto que *El nacimiento de la tragedia* surge como resultado de la discusión teórica -entre Wagner y Nietzsche- de la crisis de la ópera romántica en Alemania y su comparación, conexión o relación con la antigua tragedia griega.

B. Un segundo capítulo titulado "Nietzsche: el filósofo artista": 1). El descubrimiento del pensamiento artístico y la sensibilidad musical de Nietzsche (dentro del análisis de *El nacimiento de la tragedia*), la cual se desarrolló a temprana edad; Nietzsche inició estudios musicales (piano y un tanto de teoría musical) desde pequeño. 2). La singular contribución que significa *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (título original del texto) a la discusión estética como disciplina filosófica. En este capítulo abordo el problema del posible significado que tiene para Nietzsche el concepto de *espíritu de la música* y su consecuencia lógica: ¿por qué ese espíritu (y no otro) es el que genera tal nacimiento? Esta segunda pregunta

presupone un segundo tema de reflexión y discusión del presente trabajo. 3. Considerar *lo dionisiaco* de carácter ambivalente, ahora desde una perspectiva social, *lo dionisiaco* como crítica de la historia como posición antitética de la "modernización del hombre", el hombre enmascarado, el hombre decadente, el hombre moderno que Nietzsche denuncia en la *Segunda intempestiva* y que identifica históricamente desde *El nacimiento de la tragedia* con el surgimiento del "espíritu socrático", el cual coincide con el ocaso y la muerte de la tragedia en la Antigüedad. Por último abordo el tema de la máscara como pivote conceptual: en Nietzsche como cuerpo metafísico de Dioniso en el escenario trágico y la transmutación del coro dionisiaco nietzscheano hecha por Wagner hacia la orquesta sinfónica como instrumento metafísico en tanto que objetivación directa de la voluntad (Schopenhauer).

C. Un tercer capítulo "La poética de la *voluntad*" en el que declaramos (junto con Nietzsche) *El nacimiento de la tragedia* como: 1. el manifiesto de una estética singular: *lo dionisiaco*. Aquí desglosaré las características subjetivas de la estética dionisiaca, una estética cuyo fundamento es lo metafísico como intuición de una dimensión artística trascendente, (al grado de una experiencia cósmica-mágica en el hombre) para así responder a la pregunta ¿es la *visión dionisiaca del mundo una poética de la voluntad*?

En tanto que teoría estética, se trata de una apreciación del instinto dionisiaco como potencia sublime (que Nietzsche considera artística por su

musicalidad) que se expresa hacia el mundo más como dinamismo simbólico de la *voluntad* que como virtuosismo artístico, que se despliega al dejar actuar las partes instintivas del hombre bajo la aceptación de ellas mismas en la consciencia del ser, el descubrimiento y construcción de una poetización de *lo real en uno*; estética metafísica, como una poética de la *voluntad*.

Así pues buscaremos mostrar la propuesta nietzscheana como un dinamismo virtuoso (no entendido éste como base de convenciones moralizantes) sino como el libre juego de los instintos (apolíneo y dionisiaco) desde la imaginación que sueña hacia el sentimiento que se exterioriza como celebración de la vida misma; expresión de una abundancia que embriaga. La tragedia como esencia y rostro auténtico de la *voluntad* (que Nietzsche toma de Schopenhauer), la tragedia como expresión inmediata (intuición) del sustrato⁸ del mundo, la tragedia como espejo en el que se ve el rostro de la *voluntad*, "lo trágico como categoría del espíritu crítico".

Para avanzar sobre estos aspectos es necesario tomar como eje o "pivote conceptual" la filosofía de Arthur Schopenhauer, en tanto que al momento de compartir e intercambiar sus conceptos sobre la filosofía y el arte, tanto Nietzsche como Wagner están "totalmente imantados" por la filosofía de Schopenhauer. Es por esto que me remitiré básicamente al libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, libro que se titula "La idea

⁸ Sustrato.- Fil. Sustancia, ser, esencia o naturaleza de algo. Realidad que existe por sí misma. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Madrid, Vigésima segunda edición, 2001.

platónica: el objeto del arte". Asumiendo que el producto artístico, la objetivación de la voluntad en forma artística, se *informa* a través de la *Idea*, en tanto que fundamento de un modelo no conceptual y después exteriorizado como símbolo; la obra de arte. De lo anterior se desprende una pregunta de discusión: ¿cuáles son las posibilidades reales del establecimiento de una estética dionisiaca?

6

Finalmente tal vez podamos contribuir al esclarecimiento de una fricción natural (tal vez de importancia no filosófica) provocada por el "cruce de caminos" de estos dos grandes pensadores contemporáneos, producto de su propia época. Es necesario pensar en este aspecto y aunque no se toca el tema como parte estructural del trabajo pues da lugar a una especie de interpretación psicoanalítica (que no es tema del mismo) o al simple comentario superficial, dejo en su lugar, dialogar a los textos y citas por sí mismos, recordando este punto de manera tangencial pero atrayéndolo como *presencia* constante durante la segunda parte del trabajo, en tanto que Nietzsche prestó mucha atención a Wagner y canalizó hacia él una energía muy intensa en muchos de sus libros y en una gran cantidad de artículos y aforismos, mismos en los que se ocupó tanto del "Caso Wagner" como del concepto de *lo dionisiaco* de una manera obsesiva, asociándolos. No está de más aclarar que la crítica de Nietzsche hacia Wagner en el terreno no musical es decir, que la crítica nietzscheana hacia las formas ideológicas y morales decadentes tiene auténticos fundamentos filosóficos documentales aunque Nietzsche precisamente usa (muchas veces) para su ataque "argumentos musicales" y los

argumentos mismos de las óperas wagnerianas). Pienso que lo que unió por tan breve tiempo a los protagonistas del presente trabajo fue el descubrimiento mutuo de una genialidad incandescente que anhela cambiar las estructuras ya caducas en sus respectivas disciplinas. De hecho, la necesidad de construir nuevas formas ante la crisis de las tradiciones encerradas en sí mismas es un factor común en Nietzsche y en Wagner; hay un magnetismo inevitable que al breve tiempo de intercambiar energías se polarizó. Sin embargo, ambos siguieron solos a contracorriente de las propias tradiciones de las que formaron parte: ambos estuvieron prontos a romper las estructuras tradicionales en sus respectivas disciplinas, en tanto que no eran suficientes para expresar las nuevas condiciones para el avance del hombre de su tiempo. Wagner transforma la ópera tradicional de Alemania; El drama musical, la expresión artística que conjuga la expresividad total; *El arte total*. Nietzsche por su parte trans-forma, trans-valora una forma de pensamiento hechizado por sí mismo: el idealismo alemán. Más no sólo es eso, Nietzsche cuestiona la totalidad de la tradición filosófica y cultural en su doble fundamento; el filosófico (Sócrates) y el religioso-moral (el cristianismo). No está de más comentar que *El nacimiento de la tragedia* representa también un parteaguas (como superación de los postulados estéticos) dentro del ambiente conceptual y artístico del movimiento romántico.

En ambos casos fue axial la búsqueda de nuevas formas espirituales (simbólicas) que orientasen al hombre hacia una armonización con la vida que incluyera lo espiritual y lo metafísico como parte de la misma, entendida ésta como

antítesis de la "realidad empírica" (conocimiento del fenómeno determinado por los principios de razón). En Nietzsche lo metafísico (lo primordial en sí), al no desenvolverse a través de una teoría (como la que sí había desarrollado Schopenhauer), se expresa idealmente a través del mito; el simbolismo universal, la estructura imaginativa de una espiritualidad que trasciende el tiempo, el espacio y las formas categóricas que impulsan el simple querer del hombre alienado en la sociedad (crítica al hombre moderno); el mito como el puente expresivo entre la subjetividad del ser y el mundo, el mito como unidad imaginativa con lo bello. Estas consideraciones de la subjetividad del ser que se expresa encuentran su máxima expresión en la tragedia.

Nietzsche y Wagner al conocerse comparten los fundamentos de la filosofía de Schopenhauer: que la realidad empírica es representación, simplemente ilusión. Por tanto la armonización del hombre con su propia naturaleza, esta "reconciliación con el mundo" se puede dar a través de lo trágico como representación de formas simbólicas que liberen la esencia de lo humano subjetivo a través de la intuición y del instinto para desembocar hacia el sentimiento (emoción, *affectus*, *passio*) dinamismo de la *voluntad* que se informa a través de la Idea: El arte musical.

Capítulo 1. Richard Wagner, el artista filósofo

En su juventud Wagner estuvo no solamente interesado en temas sociales, sino además directamente involucrado en política. De hecho fue durante breve tiempo una especie de activista revolucionario; participó en las revueltas de Dresde en mayo de 1849: (se dice que proporcionó lugares para juntas secretas y escondió armas y participantes); algunos más afirman que estuvo presente en las barricadas, arengando y quizás, hasta combatiendo; finalmente hay quien afirma que estuvo involucrado en el incendio del mismo teatro de ópera en donde trabajaba. No hay datos exactos al respecto, lo que es cierto es que las tropas prusianas entraron a la ciudad y sofocaron la revuelta. Sus dos amigos, Bakunin y Röckel fueron aprehendidos y sentenciados a prisión.⁹

Incluso en algunos artículos y textos teóricos de esa época se percibe un estilo incendiario, cercano al pensamiento radical de Karl Marx, al cual no conoció pero que es probable leyera en tanto que fue muy real la cercana asociación con Mijail Bakunin,¹⁰ el singular socialista-anarquista de esa época. "Es poco probable que Bakunin no platicara con Wagner las bases de la filosofía marxista pues incluso algunas fuentes mencionan que se realizaron algunas reuniones

⁹ RODRÍGUEZ, GUERRA, MARIO, *Entrevista sobre Wagner; Wagner y la filosofía*, (22-25 de Mayo 2010). (Sobre el texto de Spencer, Stewart y Millington, Barry; "Wagner's Ring of the Nibelung", impreso en Slovenia por Mladinska Knjiga, 1993, pp. 2-3.

¹⁰ Op. cit. *The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, p. 39.

organizadas por Wagner en su misma casa junto con otros participantes activos de aquel movimiento social".¹¹

Es en 1848 cuando Wagner conoce al anarquista ruso Mijail Bakunin, que había hecho una estrecha amistad con el asistente musical de Wagner, el director de orquesta August Röckel, al cual Bakunin había transformado en un ferviente seguidor de su doctrina. Las ideas de Wagner se referían a una práctica artística revolucionaria que redefiniera el papel de la música en una sociedad burguesa y en la que el arte formara parte de una nueva cultura donde el hombre pudiera vivir libremente.¹²

Después de estos eventos el compositor vive un exilio político (París- Zurich) que dura doce años. Durante esta época inicia lo que será una vastísima colección de escritos teóricos sobre ideas políticas, filosóficas y religiosas relacionadas con el drama y la música. De esta época (posterior a las revueltas de 1849) son tres de sus más importantes textos teóricos: *Arte y revolución (1849)* *La obra de arte del futuro (1849)* y *Ópera y drama (1852)*, obras citadas en este trabajo.

El joven Wagner creía que la función primera del arte era mostrar al público la verdad interna de su existencia, la cual incluía comprenderla como una vida que se compartía y componía como miembros de la humanidad.¹³ Wagner idealizó un radical cambio en el teatro; para que esto fuera posible era necesario que el arte se enfocara de nuevo en ser humano como

¹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹² *Op.cit. Entrevista sobre Wagner; Wagner y la filosofía*, p. 3.

¹³ *Op.cit. The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, p. 83.

centro real de la vida social, pues lo representado en el teatro debía ser obligadamente "reflejo" de la vida misma. Esta época que podríamos llamar "social-revolucionaria" las ideas de transformación social se combinan en Wagner con las ideas filosóficas de Feuerbach y se reflejan en los primeros escritos teóricos, ideas socialistas-anarquistas y del pensamiento del filósofo pos-hegeliano de *La esencia del cristianismo*, con el cual Wagner está de acuerdo en que "la creencia religiosa como dogma es un acto de alienación del hombre".¹⁴ Tal y como ya mencionamos en la introducción del presente trabajo la identificación con el pensamiento de Feuerbach fue muy amplia, en general se puede sintetizar en los rasgos combinados de ruptura con la visión tradicional del cristianismo como dogma de fe más la integración de una espiritualidad natural integrada al pensamiento del hombre como filosofía en su relación interna con Dios en tanto que esencia. "La esencia de la fe no consiste en la coincidencia de la fe con la razón general sino en su diferencia".¹⁵ Con relación al pensamiento social de Wagner, en la introducción de *Arte y revolución él mismo* comenta:

"...En la exaltación febril del año 1849 [...] yo creía en la revolución y su necesidad irrefrenable... [...] que debe crecer desde las ruinas de un mundo de farsa..."¹⁶

¹⁴ Op.cit. *The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, p. 49.

¹⁵ FEUERBACH, LUDWIG, *La Esencia del cristianismo*, (Prólogo) Biblioteca virtual Antorcha, página electrónica a cargo de Chantal López y Omar Cortés, Recuperado a partir del 15 de junio de 2010, www.antorcha.net/biblioteca_virtual/.../esencia/indice.html.

¹⁶ WAGNER, RICHARD, *Art and Revolution, (Introduction) Richard Wagner's Prose Works*, Volumen 1, Tomo III, Londres, 1895, p. 5. Traducción al inglés de William Ashton Ellis. Recuperado a partir del 15 de junio 2010, The Wagner Library, Edition.0.9 <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf>

Sin embargo, a pesar del interés vivo por las ideas filosóficas que lo entusiasmaban y exigían un cambio estructural y de su relación con el arte como parte del tejido social, Wagner no manejaba en sus escritos una comprensión teórica clara de lo que había asimilado por entusiasmo. Así, se lee en los textos teóricos de aquella época la reiteración de "fórmulas retóricas" de la prosa de Feuerbach sin ser elaboradas o aclaradas. De nuevo nos remitimos al mismo Wagner al argumentar contra las críticas de los detractores a sus textos.

"Sólo diré aquí que la principal causa que hizo caer al ridículo (por parte de los críticos de arte) mis ideas aparentemente paradójicas, se encuentra en el fervoroso entusiasmo que invadió mi estilo [...] el efecto de una intercalación indiscriminada de máximas filosóficas fue perjudicial para mi claridad de expresión [...] activamente suscitada por la lectura de algunos ensayos de Ludwig Feuerbach"¹⁷

Como vemos, con Wagner encontramos por primera vez en la historia de la música un compositor sumamente preocupado por dejar plasmados en textos teóricos sus reflexiones filosóficas sobre el papel del arte en la sociedad y la relación entre la música y la filosofía.¹⁸ Así pues, independientemente de las contradicciones o posible falta de fuerza y cohesión literarias, el joven Wagner estaba convencido de la necesaria transformación de la sociedad a través del arte, y sus escritos demuestran una constante preocupación sobre este tema y su relación con la filosofía o la religión. Esta preocupación le hizo probar diferentes aspectos teóricos y prácticos de esta posible transformación,

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ *MAGEE, BRYAN, Aspects of Wagner*, Oxford University, Nueva York, 1968, p. 3.

pues Wagner creyó que la verdad y su realidad última era aquella que guiaba hacia el contenido social y político del hombre. Esta realidad como finalidad podía ser representada en el drama, de esta época es la ópera *Rienzi*, cuyo argumento es del mismo Wagner y trata precisamente de conflictos y revueltas sociales. La ópera *Rienzi* (estrenada en Dresde 1842) está basada en la vida de Cola di Rienzi, un líder a favor del pueblo, que vivió en la Italia medieval y que tuvo éxito al derrotar a las clases nobles en Roma para después darle el poder al pueblo. Magnánimo al principio, tuvo que sofocar una revuelta de los nobles por recuperar sus privilegios. Con el tiempo la opinión popular cambió, e incluso la iglesia que al comienzo estaba a su favor, se volvió en su contra. Al final de la ópera el pueblo quema el Capitolio en el cual Rienzi y unos pocos seguidores se enfrentan a su destino, que es la muerte.¹⁹

Hago un breve paréntesis para comentar desde ahora que Wagner nace (1813) en el seno de una familia modesta. Siendo el noveno hijo y sólo seis meses después de haber nacido muere el padre Carl Friedrich Wagner, la viuda Johanna Rosine Wagner se casa por segunda vez con el actor y dramaturgo Ludwig Geyer, en agosto de 1814 y se traslada con toda su familia a Dresde, la pasión de Geyer por el teatro fue compartida (y aprendida) por su hijastro Richard, que empezó a tomar parte en las actuaciones que producía Geyer. A la edad de 8 años, Wagner fue enviado a la escuela de *Gramática Kreuz* en Dresde en donde el joven Wagner desarrolla sus ambiciones de dramaturgo, su primer esfuerzo creativo fue una

¹⁹ WESTERNAN, GERHART VON, *Antología de la Ópera*, Ediciones Corona, Barcelona, 1959, p. 25.

tragedia: *Leubald* fuertemente influida por Shakespeare y Goethe, decidido a ponerle música es que Wagner inicia posteriormente estudios de música (hasta los quince años de edad).²⁰

Después de esta breve aclaración biográfica, vuelvo al momento histórico que inquieta al compositor en Dresde, un momento además en que no existe el teatro musical alemán, con un lenguaje propio y distinto al italiano o al francés. Así, la meta del compositor será crear una ópera netamente alemana, lo cual, veremos, resulta realmente complejo. Como en la Italia de Verdi, este objetivo tiene una importante dimensión política, concretamente nacionalista, pues es el momento histórico en que ambas naciones buscaban su identidad como nación a partir de su unidad política.²¹ A continuación veremos cómo es que Wagner va integrando la concepción de una ópera alemana con un rostro y características propias, en qué raíces busca sus fundamentos para, precisamente, *fundar* la nueva ópera alemana, al grado de distinguirla con un nuevo rubro: *El Drama musical*.²²

²⁰ DEATHRIDE, JHON, y DAHLHAUS, CARL, *Wagner "New Grove"*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984, pp. 8-11.

²¹ Op.cit. *Entrevista sobre Wagner; Wagner y la filosofía*, p. 3.

²² Sobre este tema es muy importante aclarar que antes Carl María von Weber realizó importantes avances en este terreno y al cual Wagner siempre tuvo una gran admiración y reconocimiento. Precisamente en "Oper und Drama" Wagner al abordar el desarrollo histórico de la ópera en Europa comenta ampliamente los grandes avances de Weber en la conformación de la ópera alemana. Remito a la lectura de la primera sección de "Oper und Drama" (páginas 56-58) y cuyos datos bibliográficos aparecen en el presente trabajo.

Los fundamentos: Grecia y la tragedia

Como hemos dicho arriba, después de los acontecimientos de Dresde, Wagner vive un exilio de doce años. En esta nueva etapa se dedica a elaborar textos teóricos y comienza a escribir las ideas del libreto del gran proyecto que en el futuro se irá convirtiendo en la Tetralogía de *El anillo del Nibelungo*. Ubicados en este nuevo ciclo inicio el análisis de lo que significa el rasgo definitivo del rostro artístico y filosófico del gran compositor; la transformación de la ópera tradicional hacia el Drama musical como *revelación misterica*. Revelación misterica en tanto que en Wagner este concepto tuvo como modelo la tragedia griega clásica, la antigua tragedia de Esquilo y Sófocles principalmente, la cual consistía en la representación en escena de una composición dramática que incluía poesía, actuación, vestuario (máscaras) y música como parte de las festividades en honor a la divinidad de Dioniso, en las que el público estaba ante una epifanía.

Wagner profundiza en el estudio de la tragedia griega pues ve con claridad que esta expresión artística era "la ópera" de aquellos tiempos o más bien un Drama musical en el sentido riguroso del término, pues fue un género básicamente musical

que tenía un contenido temático esencial y trascendente a través del mito.

Ése es el principal interés de Wagner como compositor: la creación de obras dramáticas que utilizaran en el escenario todos los recursos artísticos que ayudaran a hacer de la representación de la tragedia (Drama musical moderno) el espejo vivo del hombre y sus relaciones con la sociedad y la divinidad. Más precisamente del hombre y sus relaciones con la vida como expresión de la divinidad en la naturaleza, pues recordemos que Wagner en esta época está identificado con esta idea filosófica (como variante en Feuerbach) y fácilmente absorbe la visión griega de la Teofanía.

A continuación reproduzco un importantísimo extracto de *Arte y revolución*, donde Wagner describe su *visión* con base en los estudios que hizo sobre la tragedia griega. En este extracto señala la presencia de Apolo y Dioniso, además de la participación del público (aspectos que Nietzsche desarrolla en su propia obra aunque de una manera radicalmente diferente a la expuesta por Wagner):

"Debemos concebir el Apolo de la época floreciente de los griegos, [...] pero con todos los rasgos de seriedad energética; hermosa pero fuerte, que el dramaturgo Esquilo tan bien conocía. [...] El ateniense, con sus propios ojos vio como el dios con todos sus impulsos de su cuerpo justo y de su alma inquieta, le instó al nuevo nacimiento de su propio ser -a través de la expresión ideal del arte-, [...] cuando las voces en toda su plenitud sonaron al

unísono en el canto coral. [...] Así también inspirado por Dioniso, el poeta trágico vio a este dios glorioso cuando unidos a todo, en el arte espontáneo, se fundió a la unión de la palabra, y concentrándolos en un solo enfoque, dio luz a la más alta forma concebible de arte el Drama."²³

La tragedia (el "Drama" para Wagner) muestra así las hazañas de los hombres, sus desgracias y placeres, pero percibidos y manifestados en una perspectiva social y divina y en la que todos estos aspectos *se expresan equilibrados en la forma del arte*, "como ritmo eterno" divulgado por la divinidad apolínea; así, a través de la tragedia, Apolo encarna en los espectadores, como dios verdadero al apoderarse de la vista, el oído, el alma y el espíritu de los asistentes, de manera que ya no era necesario conjurar a la imaginación o a la imagen. Para Wagner la tragedia fue así la festividad de los dioses y el tiempo de los hombres, por que en ella los dioses [...] "hablaban de manera clara y comprensible, (y) el poeta como sumo sacerdote estaba realmente encarnado en su obra de arte, llevando el ritmo a la danza, elevando las voces del coro, proclamando en palabras la verdad divina".²⁴

²³ Op.cit. *Art and Revolution, (Introduction) Richard Wagner's Prose Works*, pp. 11-12.

²⁴ *Idem.*

En el mismo texto, Wagner resalta la absoluta diferencia en la apreciación artístico-mistérica de los asistentes a la representación trágica en la Grecia ática y su diferencia con los públicos modernos. Lo trágico como culminación de la celebración de vida se plasmaba en *la representación* por medio de la cual el pueblo asistía a la *revelación*.

" Este pueblo gallardo, reunido por miles en la asamblea, desde el ágora, desde el mar, desde los campos distantes, llenando con sus treinta mil cabezas el anfiteatro, se reunía para ver el mayor entramado que obra alguna pueda mostrar: El Prometeo. (Todos ellos) Llegaban para ver en esta obra maestra la imagen de sí mismos, para leer el enigma de sus propias acciones, para fusionar su propio ser y su propia comunión con la de su dios[...] en una paz que un momento antes habían vivido en un breve espacio, como una individualidad acentuada".²⁵

Por último, Wagner hace una crítica del papel del Estado en las relaciones con el arte y los artistas de su época y lo compara precisamente con el fenómeno artístico-social-mistérico que significó la tragedia ática:

" Nuestro teatro es una expresión vulgar que poco importa al Estado. [...] El arte público de los griegos, que alcanzó el cenit en su tragedia, fue la expresión de los más profundos y más nobles principios de la conciencia del pueblo [...] Para los griegos la producción de una tragedia era un festival religioso donde los dioses se erguían orgullosos desde el escenario y le daban a los hombres su sabiduría [...] Desde el anfiteatro griego todo el pueblo estaba acostumbrado a presenciar las grandes representaciones..."²⁶

²⁵ *Idem.*

²⁶ Op. cit. *Art and Revolution, Richard Wagner's Prose Works*, p. 22.

Así, para Wagner el punto más alto de desarrollo artístico en la historia de la humanidad fue la Tragedia griega. Bryan Magee resume en su libro "*Aspects of Wagner*" (Oxford 1968) los cinco puntos nodales como las bases teóricas que sirvieron a Wagner para desarrollar su plan de transformación operística con base en la antigua tragedia ática:²⁷

1. La tragedia griega representa la suprema manifestación artística, aquella que reúne una combinación de las artes: poesía, música, teatro, vestuario, escenografía, danza y canciones. Esta combinación de poderes expresivos no encuentra comparación alguna con ninguna otra expresión artística.
2. La tragedia tomó del mito su *material temático*, el cual ilumina desde las profundidades de lo arquetípico universal la experiencia humana. El mito es universal en cualquier tiempo. Es inagotable en cualquier época.
3. El contenido y la ocasión de representarla (ejecución de la obra en público) tenía un significado religioso.
4. No obstante se trataba de una "religión puramente humana", de una *celebración de la vida*.
5. La totalidad del público asistente tomaba parte en el desarrollo de la tragedia. (Revelación misteriosa)

²⁷ Op.cit. *Aspects of Wagner*, pp. 5-6.

En la carta N° 19 a Uhlig (1850) y con relación a la próxima aparición de *Ópera y drama*, Wagner define y aclara su procedimiento artístico hasta entonces semi-consciente. Dice Wagner:

"[...] 1. La música es un organismo de soporte, como una *matriz* (Beethoven desarrolló su arte melódico sobre esta base femenina; sobre esta *matriz*) [...] 2. La exposición de la esencia del drama desde Shakespeare hasta nuestros días es "poética". La comprensión poética es un organismo engendrador en la que el alma es una semilla fertilizada sólo por la emoción del amor, que es el impulso de fecundación de este organismo femenino (la música como *matriz*). 3. He aquí por donde debo iniciar... La exposición del acto de llevar el objetivo poético logrado a través del matiz exacto de expresión. [...] a continuación añado el diagrama [dice Wagner] que muestra una línea evolutiva que tiene la intención de desplazarse desde la base izquierda del ángulo al vértice del triángulo, y de allí a la base del ángulo derecho." ²⁸

²⁸ WAGNER, RICHARD, *Opera and Drama, Richard Wagner's Prose Works*, Volumen 2, Tomo III/IV, Londres, 1893, p. 6. Traducción al inglés de William Ashton Ellis. Recuperado a partir del 15 de junio 2010, The Wagner Library, Edition.1.0
<http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf>

Diagrama de Richard Wagner "Oper und Drama" (1852)



1.- En la parte superior: "Palabra hablada", Literatura, Historia (en una sola llave que tiene en la base: "entendimiento". En cualquier lugar del círculo punteado "Fantasía". En la línea izquierda inclinada: "Épica" y "Tragedia griega". En la línea derecha inclinada: Romance (literatura novelada, ficción) y ejecución y ópera. Debajo de la línea izquierda: "Palabra entonada", (Declamación)", "Lirismo" (canción-canto), Mito; con una llave que las une, arriba de ésta: "Sentimiento". Debajo de la línea derecha: "Palabra-entonación-discurso" => "Drama completo", "Mito dramático"; con una llave que las une, arriba de ésta: "Razón" (¿o "intuición"?): Y en la base del total de la figura la palabra: "HOMBRE"

El diagrama que reproducimos ya deja bien claro la dimensión del proyecto wagneriano. Se podría decir que es un auténtico mapa de conceptos de la emotividad humana y por tanto una guía de la creación artístico-dramática en la que se observa un dominio de las estructuras y dinámicas del discurso dramático, esquematizado como representación de una *totalidad de lo humano emocional*. Llama la atención que este esquema incluye el mito como parte de la interioridad humana o, al contrario, como parte de un despliegue, una proyección "hacia fuera" como extensión del hombre sobre el mundo. (Es importante aclarar que en Wagner el concepto de

"interioridad" no es, como en Nietzsche, un concepto filosófico negativo).

Los cinco puntos nodales mencionados arriba y el diagrama mismo muestran una estructura general en la que la tragedia como forma artística abraza a otras artes y unifica el poder expresivo de todas ellas en un elemento común: el drama musical. Asimismo los cinco puntos antes mencionados son parte de un modelo que incluye la participación del público (como continuidad de una ambientación emotiva-envolvente) en las festividades báquicas y que culmina con la asistencia a la representación de la tragedia. Dentro de la misma el público continúa activamente como agente receptor y protagonista de una revelación, de un aspecto misterioso de la vida que al ser "representada" en el escenario genera la conciencia de que lo que se ve representado es lo que se vive realmente en la vida cotidiana; así el drama es el espejo natural de la existencia como esencia. En el futuro próximo de Wagner, al leer por primera vez la filosofía de Arthur Schopenhauer (1854, *El mundo como voluntad y representación*)²⁹ esta concepción global de la vida como representación de un drama, adquirirá una solidez que el compositor llevará hasta un clímax artístico-metafísico en la música instrumental por vía de la gran orquesta sinfónica moderna. Abordaremos este importante tema en la segunda parte del capítulo "La máscara de Dioniso".

²⁹ Op.cit. *The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, p. 225.

De la ópera hacia el Drama musical.

Es así que Wagner tiene una visión muy clara de que esta representación dramática (la antigua tragedia griega) es expresión de una cultura altamente sofisticada. Este aspecto se acentúa con la participación del público, pues es la cima de una apreciación y expresión general de *lo espiritual* y lo divino en la naturaleza (Teofanía). Ya mencionamos cómo Wagner, al comparar la Grecia antigua con la Alemania en formación, hace una crítica de cómo esta expresión fue degenerando en un nivel de entretenimiento superficial de la clase burguesa: "La más frívola, vulgar y socialmente excluyente forma artística de nuestra época en Alemania era la ópera".³⁰ Por esta y otras razones artísticas y sociales Wagner piensa, más que en una reforma (Anexo.1) en una total transformación del Drama Lírico. De esta forma, pensó en cuáles serían las necesidades de la nueva expresión y que a la vez trazara una continuidad del original antiguo griego, respetando las fuentes que incluyeron desde sus orígenes todas las potencias artísticas unificadas bajo el dinamismo plástico y arquetípico de la representación en el mito como revelación misteriosa para llegar finalmente al concepto de "Obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*). En esta unificación de las artes en una sola unidad conceptual la música no cumple (por el momento) un papel de mayor importancia que las otras artes, sobre todo más que el texto; la música debe ser el medio pero no el fin. Es importante subrayar este tema pues cuando Wagner asimile la filosofía de Schopenhauer la

³⁰ WAGNER, RICHARD, "Carta a Federico Villot", Dramas musicales de Wagner, Tomo I, Barcelona, Casa editorial Maucci, (Biblioteca Arte y Letras), 1908, p. 5.

teoría de la "Obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*) variará en su concepto teórico sobre la función preponderante de la música, precisamente, la música como expresión metafísica de la *voluntad*.

Por lo pronto, ya es claro que el proyecto wagneriano no sólo contaba con un fundamento en la antigüedad griega; el nuevo arte debía desarrollarse con recursos nuevos. Para Wagner el *Arte del futuro* debería desarrollarse combinando los hallazgos obtenidos por dos indiscutibles maestros de la modernidad; Shakespeare y Beethoven, con la interacción de sus poderes dramáticos:

1. Los argumentos de sus *Dramas musicales* como analogía del drama poético de Shakespeare.
2. La música instrumental como expresión poética (no literal) y cuyo modelo se encuentra en la música dramática de Beethoven. Ambas expresiones poseen las mismas intenciones: lograr un desarrollo dramático a la manera de una cadena de "causas y efectos".

Wagner piensa que las obras de Shakespeare son las más políticas que jamás se han escrito: muestran las conjuras familiares, los conflictos en las cortes gubernamentales y muestran también las más cálidas emociones humanas.³¹

Como ya mencionamos, en el Drama musical wagneriano todas las artes tienen la misma importancia, sin embargo, la música es una suerte de elemento oceánico en el que fluyen todos los componentes (sobre todo los psicológicos) del desarrollo

³¹ Op.cit. *The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, pp. 83-84.

dramático. La música dramática debe expresar *el interior* ³² de los personajes y la orquesta sinfónica moderna es ideal para ello. Esta música debe referirse a las emociones, no a sus motivos, debe articular la realidad última de la experiencia del personaje; o, dicho de otra manera, debe expresar con claridad qué es lo que está sucediendo en "el corazón y en el alma del personaje".³³ Para Wagner, ya Beethoven había logrado esta fuerza expresiva, esta *interioridad* libre de todas las limitaciones de las ideas conceptuales y la lógica racional del texto. Wagner se propone extender aún más este logro y lo formaliza mediante la *melodía infinita* y el *leitmotiv* (tema melódico que identifica a un personaje o situación).

Según Wagner, Beethoven fue el primer compositor en proclamar sus conflictos *internos* usando el lenguaje musical.³⁴ Es cierto, (en tanto que transición del estilo clásico al romántico) Beethoven continúa desarrollando una nueva manera de organizar y combinar los acordes como discurso dramático, como una forma de manejo de una "estructura de energía del sonido", es decir, una estructura que produzca una

³² No está de más volver a aclarar que Wagner usa el término "interioridad" e "interior" con mucha frecuencia y que se refiere al aspecto psicológico humano, personalmente he decidido usarlo para respetar los términos usados por él, sin embargo esta "interioridad" no es la misma en el caso de Nietzsche para el cual es un término filosóficamente negativo. Remito a la página 92 de este trabajo en la que Nietzsche al abordar el concepto de "historicidad" subraya este punto.

³³ "...La orquesta del sinfonista moderno, por el contrario, se inmiscuye en los motivos de la acción por una participación íntima, ya que, por una parte, como cuerpo de armonía, hace posible la expresión precisa de la melodía, y por la otra sostiene el curso ininterrumpido de la melodía misma, de suerte que siempre los motivos se infiltran en el corazón con la mas alta energía" Op.cit. "Carta a Federico Villot", p. 19.

³⁴ Op.cit. *Aspects of Wagner*, p. 9.

acumulación de energía sonora y que *seduzca* al oyente al representar *drama subjetivo de la psique* (Haydn, Mozart y el propio Beethoven lo habían iniciado y desarrollado en el estilo del clasicismo de finales del siglo XVIII). En términos musicales, hay aquí una exploración sonora, una búsqueda de las posibilidades técnicas que ofrece el lenguaje armónico tonal para la obtención de diferentes resultados en cuanto a tensión dramática. Beethoven lleva esta exploración dinámica y expresiva hasta la transformación de las formas heredadas.

La célebre 5ª Sinfonía es un ejemplo socorrido para mostrar tales transformaciones, en la forma sonata como tal y como ejemplo de la exploración y desarrollo de un solo motivo temático que alcanza sus máximas posibilidades dramáticas y que unifica a la vez el discurso musical.

El logro beethoveniano fue el punto de partida de Wagner para la construcción de su teoría dramático-musical. Pero, si el desarrollo en Beethoven alude a la forma sonata, en Wagner es conducido por los requerimientos del Drama. Este rasgo es un punto fundamental en la teoría musical de Wagner, pues da lugar al otro aspecto de transformación de la ópera tradicional hacia el Drama musical; la desarticulación del esquema convencional de la ópera basado en la relación aria-recitativo (en la que dos tiempos se suceden a velocidades diferentes: el recitativo acelera la acción, mientras que el aria la congela). Wagner criticó desde sus primeros textos teóricos el abuso del virtuosismo vocal como "razón de ser" de la música lírica (estilo de gran uso en la ópera italiana). "Las arias para solistas sólo fueron el pretexto para el lucimiento personal del artista" -dice Wagner en su

carta a Federico Villot- y nada tenían que ver con un desarrollo dramático serio. Por eso, ahora subrayamos este *otro aspecto* que se traduce como un cambio de rostro radical y que tiene que ver con la desaparición del *recitativo* (las partes habladas o declamadas que no tienen una forma musical definida). Así pues, en esta nueva estructura dentro del Drama, que tiene como base el desarrollo musical *sinfónico*, en el que los cantantes *entran o salen* del discurso instrumental de la orquesta como totalidad expresiva-emocional, se han eliminado las diferencias entre las *Arias* como pretexto virtuosístico y el *recitativo* como *declamación narrativa*.

El mito wagneriano: la tetralogía

Wagner busca en el Drama musical en formación que las relaciones sociales puedan ser reducidas al mínimo mostrando la pura *interioridad* del personaje, es decir su intensidad pura psicológica. El mito es ideal para este fin pues enlaza los tiempos a través de situaciones arquetípicas que permanecen "intactas internamente" y las señala. El compositor de Dramas musicales tiene claro que el libreto y la acción poética deben ser como la de Shakespeare y que el desarrollo dramático-musical de los personajes-solistas no debe ser un acompañamiento del virtuosismo gratuito de un cantante, sino el desarrollo musical *sinfónico* de Beethoven, en el que la voz cantante es una más de las voces de la construcción orquestal. No obstante hay que recordar que Wagner quiere reproducir o cuando menos dar continuidad al modelo clásico griego original.

Richard Wagner aspira a una total transformación de la ópera tradicional y está involucrado en la construcción de la nueva nación alemana, con un rostro e identidad propios, para ello necesita (tal como lo dice el segundo punto de su programa) del mito.

Wagner decide así construir un mito alemán propio, pero para ello, debe construir su propia *Cosmogonía*, su propia *Teogonía* por decirlo así. "Para hacerlo se remonta entonces a fuentes pre-medievales germánicas, a las *Edas* nórdicas de los *Volsungos* y de los *Thidriks* de donde extraerá un nuevo panteón de dioses y con el cual teje una trama alrededor de la figura central de la leyenda medieval de Sigfrido" (Los Nibelungos).³⁵

Es necesario volver de nuevo al momento posterior a las revueltas de Dresde, que dan lugar al exilio de doce años, (Francia-Suiza); ya comentamos que durante este largo periodo Wagner deja de escribir música y se dedica a escribir textos teóricos y argumentos de algunas de sus óperas (Dramas musicales en construcción). Después de los acontecimientos de Dresde en 1849 Wagner empieza a escribir el argumento del monumental proyecto de la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*,³⁶ (Anexo.3) en el que Sigfrido (héroe) es el único

³⁵ Op.cit. *Entrevista sobre Wagner; Wagner y la filosofía*, p. 2.

³⁶ *Der Ring des Nibelungen*, "El anillo del Nibelungo" es un ciclo de cuatro óperas épicas, compuestas por Richard Wagner y basadas libremente en figuras y elementos de la mitología germánica, particularmente las sagas islandesas y mitos celtas. "La Tetralogía" (como también se le conoce) está compuesta por cuatro óperas (Dramas musicales). Estas óperas son 1. *Das Rheingold*, (*El oro del Rhin*), 2. *Die Walküre*, (*La Valquiria*), 3. *Siegfried*, (*Sigfrido*) y *Götterdämmerung*, (*El ocaso de los dioses*). WESTERNAN. GERHART VON, *Antología de la Ópera*, Ediciones Corona, Barcelona, 1959, p. 36.

humano en la trama y con el cual se inicia la construcción del "árbol genealógico" del *mito wagneriano*, proyecto que le llevará 25 años terminar. El compositor lo inicia a la edad de 35 años, en la época posterior a Dresde, y lo termina a los 61 años de edad. Sobre la marcha de este gran proyecto construye pues *un mito propio*; una auténtica teogonía, un panteón de deidades y héroes de leyendas europeas muy antiguas, combinando mitos nórdicos y celtas. En este largo periodo es lógico entender que las ideas de Wagner fueron cambiando e incluso se mezclaron (a veces contradictoriamente) sin embargo el hilo conductor de la tetralogía contiene en esencia la idea que le dio el impulso inicial en 1849: la liberación de la humanidad a través del amor y su renuncia al poder, (recordemos que ambos aspectos están presentes en las inquietudes social-revolucionarias de aquella época). 1843 es el año en el que Wagner probablemente conoce *El cantar de los nibelungos*. Algunos años antes Franz Brendel y Friedrich Theodor Vischer, prominentes intelectuales,³⁷ habían defendido la idea de una ópera nacional alemana basada en ancestrales mitos germánicos. *El cantar de los nibelungos*, épica del siglo XII, fue la obra *fundacional elegida*.³⁸ *El Cantar de los Nibelungos* es una épica larga, compleja y que finalmente en los trabajos de Wagner quedó muy apartada del relato final del artista. Se ubica en la Edad Media; sin ninfas, ni Valhala (morada de los dioses), ni un Apocalipsis de fuego y agua (como ocurre en la

³⁷ Op.cit. *Entrevista sobre Wagner; Wagner y la filosofía*, p. 1.

³⁸ *Idem*.

tetralogía). Sigfrido es un héroe medieval que se casa con una princesa, Burgundia y es muerto a traición por la espalda. Sin embargo, Wagner inicia la tetralogía conservando únicamente del texto original, el pasaje de cómo Sigfrido es traicionado y asesinado.

Por otro lado, la idea de Brendel y Vischer tiene éxito en los reinos alemanes, se le traduce y se le enseña a los niños como una moderna *Iliada* que se opone a la naciente visión materialista de la sociedad industrial y su afán desmedido por el poder y el dinero.³⁹

Wagner se apasiona por esta saga y sabemos que al año siguiente, 1844 (por cierto el año del nacimiento de Nietzsche) saca de la biblioteca local hasta tres diferentes ediciones para estudiarlas cada vez con mayor ahínco. En su afán por expandir estos mitos *fundacionales* se remonta a fuentes pre-medievales germánicas, es decir, a las *Edas* nórdicas de los *Volsungos* y de los *Thidriks*, de donde extraerá todo un *nuevo panteón de dioses*. Comienza a tejer su propia trama, tema que inició como ya comentamos con Sigfrido personaje central de *El cantar de los nibelungos*.

³⁹ *Idem.*

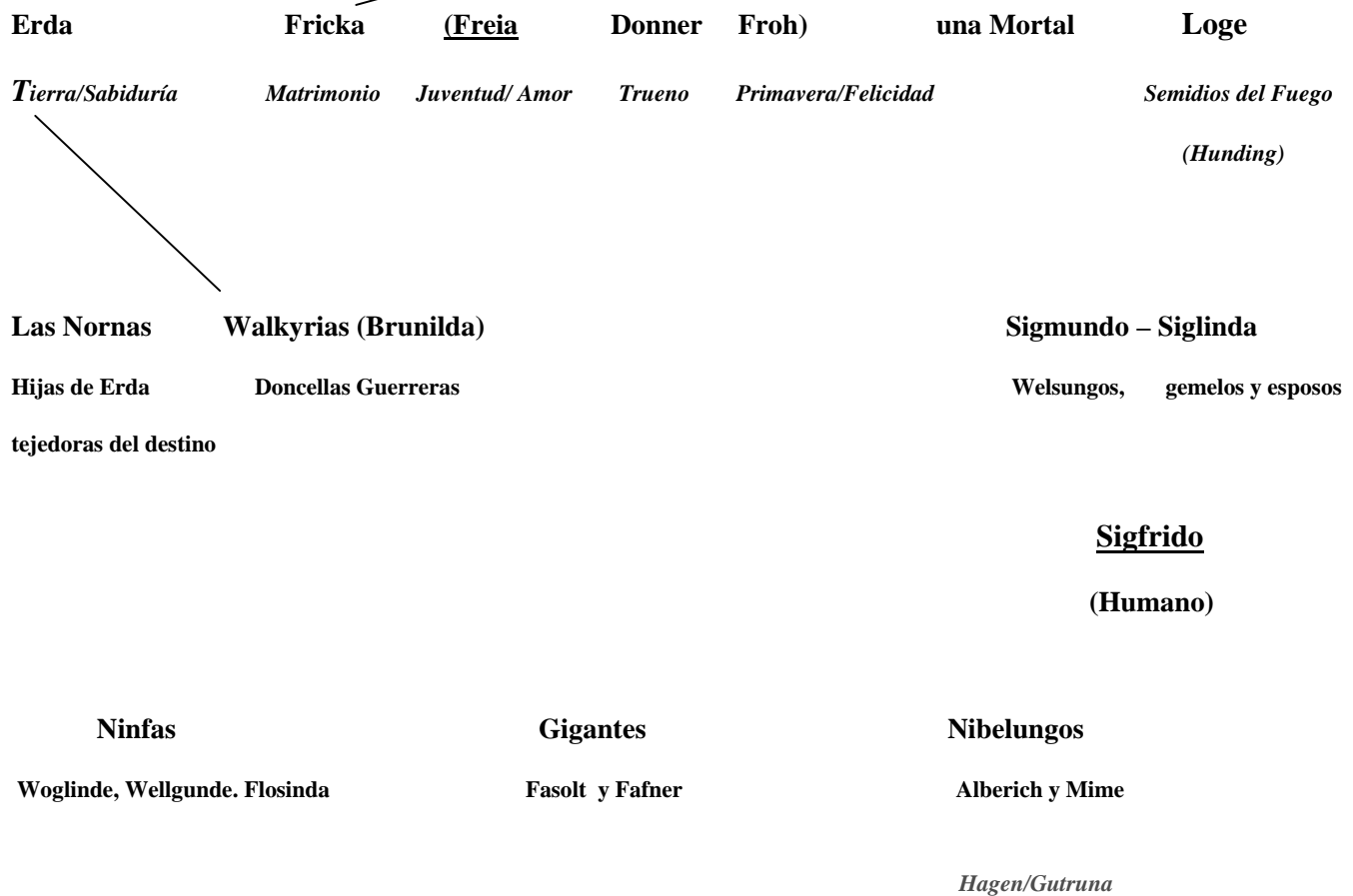
ARBOL GENEALÓGICO "EL ANILLO DEL NIBELUNGO"

LA TETRALOGÍA

(Teogonía)

Wotan

Rey de los Dioses / Guerra, Rayo, Luz, Pactos



La idea de una historia con sentido de progreso, y del desarrollo necesario del espíritu humano a través de ella, formaban parte de la educación y del ambiente intelectual de Wagner.⁴⁰ La simpatía por los enfoques liberales, aunada a una concepción idealista del arte y su papel activo en una nueva sociedad, resultaban de un interés extremo para sus inquietudes. Wagner esbozaba por este entonces nuevas óperas que precisamente se centraban en una figura heroica: Aquiles, Jesucristo, Sigfrido. Finalmente, esta última figura se impuso como el modelo del ser humano perfecto: un hombre nuevo, que se rebela ante toda autoridad (empezando por la de los dioses) y busca su libertad, en donde pensamiento y sentimiento van de la mano de la acción y que, como el héroe hegeliano, tales acciones *traen a la existencia un nuevo mundo*:⁴¹ "Toda conciencia siempre se manifiesta completamente

⁴⁰ *Ibid.*, p. 2.

⁴¹ En la introducción de su *Filosofía de la historia*, Hegel explica que los actores de las grandes transformaciones históricas en el mundo, parecen (cuando actúan) sólo satisfacer su propio interés, pero algo más es lo que se logra y que está latente en las acciones en cuestión, aunque no presente en su conciencia y en su intención original. En un acto individual, -continúa- algo más puede estar implicado de lo que se encuentra en la intención y la conciencia del agente y que recae sin embargo, sobre el autor. Así, existen contingencias que dan cuenta de la historia; se trata de un principio general, de un orden diferente del que depende la permanencia de un pueblo o un Estado. "No es entonces, el beneficio privado simplemente, sino un impulso inconsciente, el que ocasiona la realización de los grandes actos que transforman la historia. Así ocurre en todos los grandes personajes históricos -cuyo propio objetivo particular puede implicar (o supone) los grandes temas que están en la *voluntad del espíritu del mundo*. Estos personajes pueden ser llamados héroes, en la medida en la que han derivado sus propósitos y vocación, no del curso regular de las cosas, sino a partir de una fuente oculta, aquella que no ha llegado aún a la existencia fenoménica presente. De un espíritu interior, todavía oculto bajo la superficie y que, incide en el mundo exterior." Cf. HEGEL, G. W. F., *Philosophy of History*, Cambridge University Press, New York, 1975, traducción de H. B. Nisbet, (Great Books of the Western World, de Encyclopaedia Britannica), Introducción, pp. 163-166.

en la más inmediata vitalidad y acción" (Carta del 23 de agosto 1856 de Wagner a Röckel).⁴²

Wagner y la filosofía

En 1870 Wagner escribe *Beethoven* y en 1871 *El destino de la ópera*; en estos textos hace pública una nueva teoría de las artes, que marcará una gran diferencia conceptual en relación a su primer planteamiento teórico, *Arte y revolución* de 1849 y *Ópera y drama* de 1852.

En estos escritos teóricos se proclama la incomparable superioridad de la música sobre todas las demás artes, estos textos representan pues, la segunda época de reflexión en Wagner. Ahí el compositor reformula la teoría del Drama musical que había planteado en *Ópera y drama*. Esta reelaboración toma en cuenta la filosofía de Schopenhauer, pues había retomado su lectura por segunda ocasión (Wagner leyó por primera vez *El mundo como voluntad y representación* en 1854). Este aspecto teórico -comenta Bryan Magee parafraseando a Wagner- "ya lo había escrito en música antes en *Tristán e Isolda*" de 1859.⁴³ Así *Tristán e Isolda* es la obra que más influencia presenta de éste filósofo en la producción wagneriana. *Tristán e Isolda* está enmarcada dentro de la filosofía de Schopenhauer como una ética de la renuncia. Es decir, una de las formas de *desviar* lo que Schopenhauer llama *la voluntad de vivir* es negar el querer mismo. Aunque en *Tristán e Isolda* los personajes se aman en

⁴² Op. cit. *Entrevista sobre Wagner; Wagner y la filosofía*, p. 2.

⁴³ Op.cit. *The Tristan Chord, Wagner and philosophy*, p. 229.

este mundo y "ceden" al querer de la voluntad (por decirlo en términos de Schopenhauer) los personajes saben que la muerte es la *única opción* para que su amor se realice permanentemente (según Wagner) ya que su amor en este mundo es imposible; así renunciar a la vida tal y como se les presenta y desdeñarla es una de las características del argumento. Aún así el rasgo más fuerte y realmente filosófico de la influencia de Schopenhauer se encuentra en el acto segundo; Wagner pone en boca de Tristán e Isolda el desprecio por "la realidad fenoménica" (la autenticidad del mundo de los fenómenos) simbolizada por el día, la realidad de la vida que nos engaña con su "apariencia":

TRISTÁN

¡Al día! ¡Al día!

Al pérfido día,

El más cruel enemigo.

¡Odio y desprecio!

Como tú has apagado la antorcha,

¡oh, si yo pudiese,

para vengar los sufrimientos del amor,

la luz del día extinguir!

ISOLDA

[...]

mi amado:

Tristán...¡qué me engañó!

¿ Acaso no fue el día

que en él me mintió

cuando hacia Irlanda

*fue a pretenderme
para esposa del rey Marke,
consagrando mi fidelidad
a la muerte?*

TRISTÁN

*¡El día!, ¡El día!
Que ciñiéndote
allá, como
fúlgido sol
con sus honores soberanos,
de pompa y esplendor me arrebató a Isolda
[...]
por que en la claridad del día
¿cómo podría ser Isolda mía?*

Y de forma inversa es la noche, representación del aspecto metafísico de la vida y del sueño real, la que nos muestra la esencia del mundo en el que las cosas son "en sí mismas", más reales y eternas. Ante esta paradoja existencial (y la imposibilidad de amarse) la muerte es una forma de salir del estado de perplejidad en el que se está atrapado por el mundo fenoménico en tanto que ilusión y falsa apariencia.

TRISTÁN

*¡Oh filtro bendito!
¡Bendito sea su jugo!
¡Bendito su mágico
y sublime poder!
Por entre los umbrales de la muerte,
De donde me fue vertido,*

*amplia y libremente
descubrióme aquella visión que
sólo había vislumbrado en sueños,
el maravilloso imperio de la noche.
Su imagen,
que estaba en lo más recóndito
de mi corazón,
separó el engañoso brillo del día
y mis ojos entre sombras
pudieron contemplar toda la verdad.*

(AMBOS)

*¡Oh, desciende,
noche de amor,
dame el olvido,
de que vivo!
¡Recíbeme
en tu seno,
libérame
del mundo!*

En los nuevos textos teóricos mencionados, Wagner puede exponer con madurez la síntesis de la nueva teoría de la "Obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*), por lo que están llenos de referencias a Schopenhauer. Muchos fragmentos son extractos de la obra de Schopenhauer, no necesariamente puestos "en paréntesis" como citas bibliográficas.⁴⁴ Se pone de manifiesto la incomparable superioridad de la música sobre las otras artes en el conjunto total del Drama musical, pero

⁴⁴ *Idem.*

esto se debe - comenta Wagner- a que el aparente "matrimonio" entre música y argumento (poesía) es de una naturaleza *ilusoria*, pues ambos factores no tienen igualdad en importancia conceptual y por consecuencia su aparente reciprocidad *no es real*.⁴⁵ Esto se puede ilustrar por el hecho de melodizar con las mismas notas textos completamente diferentes,⁴⁶ mientras que un determinado texto sin las notas precisas pueden perder su propio carácter, por que las notas de una canción tuvieron existencia antes *en nosotros mismos*. Una melodía por sí misma puede ser silbada o tarareada (sin ayuda de las palabras) sin que pierda su intención original.

⁴⁷

Una de las muchas implicaciones de este hecho en la ópera - dice Wagner- es que en la actual ópera (la tradicional) las palabras en sí mismas no tienen la menor importancia, por tanto se debe considerar un error pensar que existe un "matrimonio" entre la música y las palabras. La verdadera unión está *entre la música y la representación teatral*, es decir, en la representación, *en el escenario como simulación de la vida*. O sea, en la representación de los actores con vestimenta, máscaras, etc. que reflejan esta simulación artística de la gente y sus actos en la vida (la tragedia). Esta es una representación del ser humano *siendo en el mundo fenoménico*; su parte visible, empírica: "El que la unión de la música con el drama representado en escena ocurra, es dar

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 230.

expresión al distintivo metafísico que constituye los fundamentos del mundo visible ya representado".⁴⁸

En la segunda parte de este trabajo veremos el planteamiento filosófico de Nietzsche con una visión artística de este mismo concepto realmente sorprendente; ahora, en este momento, estamos ante la cumbre intelectual en la que un artista, de forma análoga sorprende por el alcance que puede tener de una comprensión filosófica;

"La música es un mundo invisible de sentimientos, debajo de toda voluntad. Los dos mundos en conjunción hacen posible una forma de hacer una interpretación de la vida como totalidad: en su forma externa (fenómeno) y en su forma interna (númeno)".⁴⁹

De aquí se sigue que Wagner ahora interpretará que el Drama (la representación de la vida) tiene lugar ante nuestros ojos como una "música visible".⁵⁰ Esto, por el hecho de que para Wagner (interpretando a Schopenhauer para el Drama) la esencia de la música y sus leyes están ya de facto, tanto en el inconsciente del hombre como en el sustrato del mundo (*voluntad*) en *forma de Drama*.⁵¹ Esta visibilidad de la música en el escenario del mundo (el drama para Wagner) es lo que Schopenhauer determina como la segunda forma de objetivación directa de la voluntad (la primera es la fenoménica) desarrollándose en forma de música como drama en tanto que

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ "...Si todo el mundo como representación no es más que la visibilidad de la voluntad, el arte es la explicitación de esa visibilidad, la cámara oscura que muestra los objetos en su pureza y permite abarcarlos y reunirlos mejor, el teatro en el teatro, la escena en la escena, como en Hamlet." SCHOPENHAUER, ARTHUR, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2003. Traducción introducción y notas de Pilar López de Santa María, libro tercero, p. 315.

espejo de la voluntad. Cuando esto ocurre espontáneamente, tal como el compositor lo experimentó en la composición de *Tristán e Isolda* (la cual durante mucho tiempo fue sólo la música),⁵² se asemeja a la manera en la cual (de acuerdo a la teoría kantiana-schopenhaueriana) nuestras formas *a priori* del espacio, tiempo y causalidad estructuran un mundo y lo ponen ante nuestros ojos sin que nuestra consciencia sepa como es que lo han estructurado.⁵³

Así es como Wagner ha absorbido la metafísica de Schopenhauer, y no sólo su estética, conceptos que puso en varias cartas y escritos siempre en estos términos.

"... Así como construimos el mundo fenoménico por la aplicación de las leyes de tiempo, espacio y causalidad, las cuales existen *a priori* en nuestro cerebro, así esta representación consciente de la Idea del mundo en el Drama podría estar condicionada por las leyes internas de la música, las cuales se reafirman a sí mismas en el inconsciente, de la misma forma en que diseñamos nuestra percepción del mundo en base a las leyes del mundo fenoménico"⁵⁴

Esto es pura teoría metafísica de Kant y Schopenhauer, la cual Wagner traslada a su teoría del *Drama musical*. Lo sobresaliente es que Wagner como artista y creador lo plasma *in concreto* después de teorizarlo mientras que los filósofos lo pudieron teorizar *in abstracto*, una distinción que el mismo Schopenhauer remarca. Ideas a las que Wagner constantemente apela.⁵⁵ Wagner no está anunciando una nueva

⁵² *Ibid.*, p. 231.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Con relación a este tema, Nietzsche cita a Schopenhauer en *El nacimiento de la tragedia* [...] "La relación que el filósofo mantiene con

forma de analizar la realidad (la cual de hecho es la misma), más bien su práctica ha cambiado y este cambio lo lleva a reflexionar nuevas teorías, las cuales (al leer a Schopenhauer) encuentran sustento teórico. Lo que es un hecho es que la lectura y profundo estudio de Schopenhauer fue el "punto de quiebre" de esta nueva forma de teorizar.

Al mismo tiempo, Wagner comprende que en la filosofía de Schopenhauer todo deseo o voluntad se ve insatisfecho ante el mundo, ante la vida: (*Tristán e Isolda, Pársifal*). El espíritu trágico conduce hacia la ética de la renuncia. Esta idea no le era ajena, de hecho el mismo Wagner relata que la filosofía de Schopenhauer llega a expresar y a redondear lo que él ya pensaba con relación al sacrificio y el ascetismo.⁵⁶

Al momento de terminar la Tetralogía *El ocaso de los dioses* (1874), Wagner está en el momento óptimo de madurez musical y conceptual en tanto que unidad orgánica en la totalidad de elementos artísticos en acción. Es el momento en que vuelve a abordar la composición de *Pársifal* cuyo argumento está basado en las leyendas artúricas sobre los caballeros encargados de cuidar el Santo Grial. La redención a través de la compasión es el tema de *Parsifal* y es, por ello, que se considera la segunda obra de mayor influencia schopenhaueriana: la compasión budista (o misericordia cristiana) como *aquietador* de la *voluntad de vivir* o forma de *desviar* el querer de la *voluntad*. Entre los conceptos filosóficos que encontraron una expresión dramático-espiritual importante en *Pársifal*

la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño." Op. cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 43.

⁵⁶ Op.cit. *Entrevista sobre Wagner; Wagner y la filosofía*, p. 4.

están: la fundación de una ética no sustentada en la racionalidad sino en la *compasión budista*, esto es, *absoluta compasión*, no total inteligencia (*Parsifal* es simplemente ingenuo e inocente), ocurre así por que en última instancia todas las criaturas vivientes *son una*, y por tanto cada sufrimiento individual es (a la larga) el sufrimiento de todas (Schopenhauer, *el mundo como voluntad y representación*) transferido al mundo empírico los actos individuales no tienen significancia en lo que son nuestras vidas en la apariencia fenoménica -pero en *el Reino* (Wagner) es trascendental- pues nada en este mundo tiene valor en *sí mismo*, todo es efímero, la vida es sufrimiento y finalmente muerte. Es en conclusión, negar la voluntad de vivir, a través del conocimiento del mecanismo de acción de la voluntad misma, que no es otro que el de aquietar la pasiones en tanto que la voluntad es puro querer.

Aunque los "wagnerianos" consideran esta ópera como budista (por la presencia de los conceptos de la filosofía de Schopenhauer y por que antes de decidirse Wagner por *Pársifal*, pensaba en una ópera "budista") es bien clara, para el autor del presente trabajo, una definición hacia el cristianismo. No considerar el tema mismo de *El Santo Grial* es demasiado no querer ver que Wagner ha reencontrado en las imágenes cristianas (Feurerbach) el simbolismo que necesita como soporte de una fe perdida.

Sobra decir que Wagner busca en el cristianismo (aunque no en el protestantismo) la redención a través de la santidad y la misericordia. Pero, vale la pena señalar que este aspecto ideológico y moral es (a mi juicio) lo que "desata" una verdadera tormenta de las más agudas críticas de Nietzsche

hacia Wagner. Pienso (por ejemplo) que al inicio de la interacción intelectual de nuestros protagonistas, al abordar el tema de *lo divino* en la cultura griega, el concepto y visión de *Teofania*: *Θεοφάνεια* (Theos=dios, faino= aparecer, manifestación) como parte de una religión pagana, es una de las bases estructurales que defienden y comparten "contra la civilización e ideología decadente alemana". La hipótesis que expongo presupone que en los tiempos en que se estrena *Pársifal*, Nietzsche trata de recordar a Wagner (cuando éste se "rindió" ante el cristianismo) lo que defendió en *Arte y revolución (1849)*: la concepción griega de lo sagrado como manifestación de *lo que es* en la naturaleza como manifestación en sí. La religión pagana griega es la que el mundo se contempla tal y como es y se reconoce lo primigenio en él divinizándolo; la *Teofanía* como revelación de la esencia del mundo. Ésta no puede tener "filtros" interpretativos pues se comete el riesgo de convertir la *contemplación* en "religión oficial", religión en la que el individuo tiene que postrarse ante la "autoridad" sacerdotal para "ser aceptado". La tragedia antigua significó para Wagner una epifanía *επιφάνεια* en tanto que manifestación milagrosa en el mundo. Recordemos lo que hemos expuesto más arriba del mismo Wagner. La tragedia significa que lo espiritual se transmite a lo social expresándose a través del arte musical.⁵⁷

Con relación a Schopenhauer (y terminar de abordar su influencia en Wagner) es importante mencionar que es sencillo encontrar la conexión que dio lugar a la impresionante

⁵⁷ "Para los griegos la producción de la tragedia era una fiesta religiosa, donde los orgullosos dioses se proyectaban a sí mismos desde el escenario..." Op. cit. *Arte y revolución*, p. 22.

construcción filosófica de *El mundo como voluntad y representación* si recordamos que, el primer precepto del budismo dice que el origen del sufrimiento humano es el deseo, y que la forma de evitar ese dolor (que es Maya, ilusión) es a través del ejercicio de la negación de ese deseo: la compasión, el ascetismo y la santidad.

Wagner, aunque contemporáneo de Schopenhauer, no conoció al gran filósofo, ni siquiera por el hecho de que el genial compositor envió en una ocasión un ejemplar del texto de la tetralogía con la clara intención de obtener una cercanía con él; Schopenhauer no mostró interés alguno.⁵⁸ Esta anécdota que no deja de ser involuntariamente trágica se remarca en el hecho de que Schopenhauer no demostró nunca algún entusiasmo por el único compositor que elaboró y envió trabajos inspirados en su filosofía, sino, sobre todo, por ser uno de sus más apasionados estudiosos. Wagner leyó y releyó a Schopenhauer, y estuvo obsesivamente atento a este tema hasta el día de su muerte.⁵⁹ "Tenemos el testimonio detallado de Nietzsche, -comenta Magee-, como el filósofo con el cual Wagner discutió innumerables horas sobre Schopenhauer. Al respecto comentó alguna vez Nietzsche sobre Wagner que fue

⁵⁸ Comenta Ramón Rau en su reseña sobre el trabajo de Edouard Sans *Wagner et Schopenhauer*, (France, 1999) que años antes en otra circunstancia, cuando Wagner envió de regalo a Schopenhauer un ejemplar del texto del "Anillo", Schopenhauer hizo una crítica en su círculo de amigos por considerarlo "contrario a la moral" y en lo musical le hizo llegar estas palabras: "Decirle que yo sigo fiel a Rossini y Mozart". Schopenhauer criticaba la música descriptiva, pues perdía su carácter de conexión inmediata con la voluntad. Para mayor información sobre el tema remito a la lectura de *Wagner y Schopenhauer* por Ramón Rau, <http://archivowagner.info/4101.html>. Recuperado a partir del 15 de junio del 2010.

⁵⁹ Op. cit. *The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, p. 277.

"genuinamente un maestro intelectual en la filosofía de Schopenhauer"⁶⁰

El último punto en la transformación total de la ópera al drama musical radica en las condiciones perfectas para la ejecución de sus dramas, de allí surge la necesidad de crear un plan para la construcción de un teatro especial (que será el teatro de Bayreuth) y hacer de las temporadas de representación un *Festival de revelaciones mistericas*. Pues Wagner en verdad buscaba que las representaciones de sus obras lograran ser lo que las escenificaciones de las tragedias antiguas eran: la revelación de una verdad primordial que se transmitía a través de la representación artística del mito. Con la filosofía de Schopenhauer, Wagner encuentra la teoría filosófica que sustenta la concepción filosófico-musical que permita representar la vida "en sí" en tanto que manifestación de la voluntad primigenia.

Así pues, la concepción wagneriana del "Arte total" se fue estructurando en una especie de autobiografía del despliegue de la personalidad e inquietudes desarrolladas (literalmente) durante toda una vida, la de Wagner como artista y creador intelectual. Recapitulando como síntesis, hemos expuesto un orden cronológico del desarrollo conceptual de su arte:

⁶⁰ *Idem.*

1. La conciencia del papel social del artista como miembro clave de su comunidad y como miembro de la humanidad. (Ópera *Rienzi*, época social revolucionaria, crítica al cristianismo dogmático filosofía de Feuerbach).

2. La capacidad del arte de transformar la realidad del hombre. Y de ser el arte re-productor de los "misterios de la vida". (La teoría sobre la tragedia griega).

3. La construcción de una teoría artística reflejada en la "Obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*), como la expresión más alta jamás realizada por civilización alguna (incluyendo la griega) en tanto que la modernidad tiene más elementos técnicos para efectos en el escenario (teatro y festival de Bayreuth).

4. Por último, la creación de un propio mito alemán que, con el tiempo, sería el mito del propio wagnerianismo. El *Drama musical* debe ser la *representación* de las situaciones arquetípicas como *experimentadas por los participantes mismos*. En el Drama musical wagneriano la música es el signo y el Drama es el significado. La música (como vibración) es el sustento metafísico (voluntad) del mundo expresado en el escenario (fenómeno= música visible). En el drama escénico la orquesta tiene también una función de sustento (psicológico) en tanto que puede reflejar el estado "interno" de los personajes.

(Apéndice teórico musical)

La disonancia y el "Acorde de Tristán"

En una época en la que coinciden grandes genios en las artes y la filosofía, el romanticismo musical hereda a la historia de la música (por medio del camino iniciado por Beethoven y llevado al máximo por Wagner) uno de los momentos "de salto conceptual" para el desarrollo de un nuevo lenguaje a la altura de las nuevas necesidades expresivas. Con Wagner culmina una búsqueda que desemboca en la disolución de las reglas de la teoría tonal hacia nuevos y variados lenguajes. Estos fueron diferentes y se dieron simultáneamente, aunque el ejemplo que da línea de continuidad al desarrollo filosófico y artístico que nos ocupa es el surgimiento de la música atonal y su posterior codificación en el dodecafonismo de la escuela de Viena.

En efecto, la obtención de máximos resultados sonoros en la música sinfónica orquestal como herramienta dramática, encontró nuevas posibilidades expresivas en el establecimiento definitivo del Drama musical wagneriano. El uso de la modalidad, del cromatismo y, sobre todo, de la acentuación de la disonancia y el asentamiento (es decir, la jerarquización) del intervalo de cuarta aumentada (4+) y el acorde disminuido como enlace cromático, canalizan la música (manejo y teoría del sonido como energía) hacia una nueva orientación que terminará por agotar al sistema armónico tonal tradicional. Esto ocurre desde las últimas composiciones de Beethoven (los últimos cuartetos para cuerdas, Opus. 130 y Opus 133, "Grosse fugue", por ejemplo), en las óperas wagnerianas y, posteriormente, en las sinfonías

de Mahler, las óperas de Richard Strauss (Salomé y Elektra) para dar paso finalmente a la atonalidad de Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg.

El camino de transición (del estilo clásico al estilo romántico) iniciado por Beethoven en la Tercera sinfonía (La heroica) y extinguido (simbólicamente) por Wagner en el "acorde de Tristán" (*Tristán e Isolda*), es un tránsito que en la teoría musical significa el máximo desarrollo de las posibilidades expresivas del lenguaje armónico tonal y su posterior disolución a través de la melodía cromática y de la disonancia como puente conceptual hacia la atonalidad.

De hecho, después del desarrollo cromático y uso de la disonancia como nueva jerarquía sonora (ambos aspectos simbolizados en la síntesis llamada *el acorde de Tristán*) la música moderna no tendrá ya jamás un solo lenguaje musical. Al momento de la aparición de la música atonal de la escuela vienesa están surgiendo (en Francia) Debussy y el compositor ruso Stravinsky. Ambos protagonizan los otros dos momentos definitivos en la construcción de nuevas estructuras sonoras para la música clásica. Efectivamente, el *Preludio a la siesta de un Fauno* de Claude Debussy, y la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky son obras contemporáneas de las últimas obras románticas y del desarrollo musical de la nueva teoría atonal, y representan no sólo nuevos lenguajes musicales sino, precisamente, otras formas conceptuales y expresivas como una alternativa al agotamiento del estilo clásico y la música tonal.

ACORDE DE TRISTÁN (Análisis)

The image shows a musical score for piano in 6/8 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The second staff (bass clef) contains a chord progression. In the second measure, an asterisk (*) is placed below the bass line, which consists of notes F3, G3, and A3. A bracket labeled '4+' spans the interval between F3 and A3. In the third measure, the bass line has notes G3, A3, and B3. A bracket labeled '3' spans the interval between G3 and B3. In the fourth measure, the bass line has notes A3, B3, and C4. A bracket labeled '4+' spans the interval between A3 and C4. Arrows indicate the movement of the upper voice from B4 to C5 and then to B4.

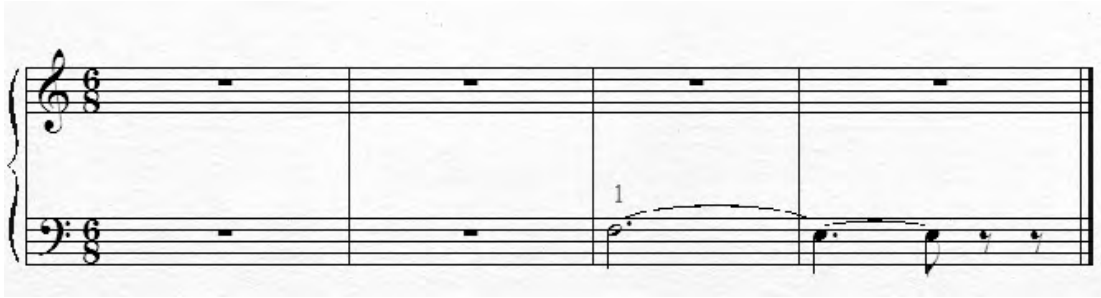
A). El asterisco (compás 2) señala el acorde de cuatro voces que forman el "Acorde de Tristán" (#1); los intervallos del acorde están formados por los intervallos de: cuarta aumentada (en las dos voces de la clave de fa) y el intervalo de cuarta justa (en las dos voces de la clave de sol) que al ascender la voz superior (sol sostenido=>la) se convierte también en cuarta aumentada. Intervallo históricamente disonante "per se"; *diabolus in musica*.

The image shows a musical score for piano in 6/8 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The second staff (bass clef) contains a chromatic line with notes F3, G3, A3, and B3. The notes are connected by a slur, indicating a continuous chromatic movement.

B). Movimiento cromático del Violoncello.

The image shows a musical score for Oboe and Cello in 6/8 time. The Oboe staff (treble clef) contains a melodic line with notes G4, A4, B4, and C5. The Cello staff (bass clef) contains a chromatic line with notes F3, G3, A3, and B3. The notes are connected by a slur, indicating a continuous chromatic movement. The Oboe staff is labeled 'Oboe' and the Cello staff is labeled '2'.

C). Movimiento cromático del Oboe en el número 2 produce intervalo de cuarta aumentada (4+) con la voz del Violoncello en el segundo compás.



D). Movimiento cromático (Fagot). Similar al movimiento del Violoncello en el compás 1.



F). Por último un aspecto que muestra una elegancia de genio (en tanto que síntesis de una fórmula que contiene una multiplicidad de factores que de otra forma se tendrían que exponer de una manera muy exhaustiva): el dramatismo que genera el acorde y discurso musical por su tensión armónica disonante no produciría su gran efecto si este discurso no fuera seguido por un gran silencio (musical) que acrecienta la tensión dramática al máximo posible para iniciar de nuevo la frase. El número de valores (7) del gran silencio musical; la indicación de ejecución del *tempo* (*Langsam und schmachtend*; *Lento y Lánguido*, indica aproximadamente un valor metronómico de una corchea por segundo; corchea = a 1 segundo (por tanto el silencio dura 7 segundos) y que coincide con el número de notas (7) que suman la frase completa realizada entre el inicio del violoncello (del "la" al "re#") y el oboe (del "sol #" al "si natural").

El desarrollo de la frase completa del acorde de Tristán no sólo tiene una, sino cuatro disonancias de cuarta aumentada (4+), la última contenida en el acorde de séptima de dominante (V7) y que, por tanto, deja en el escucha una necesidad auditiva de resolución armónica (la cual nunca se dará de manera tradicional). El acorde, cuando se mueve, realiza armónicamente una resolución (de distensión) pero inmediatamente crea otra disonancia, hasta terminar la frase en un acorde tradicionalmente tenso y que exige resolución (V7), creando un estado de perplejidad auditiva (y armónica). Una especie de paradoja de resolución- no resolución, pues al iniciarse la segunda frase se espera la resolución que ha quedado pendiente, la cual no solamente no ocurre sino además acrecienta aún más la sensación de desesperanza y languidez ante la espera de lo que nunca llegará. Así, una parte del *ánima* del escucha queda satisfecha y otra parte queda insatisfecha. Muchos estudiosos consideran esta primera frase como el inicio de la música moderna, ya que pone en tela de juicio la retórica musical tradicional.

Este es el Wagner que conoce Nietzsche a los 24 años de edad (Wagner tiene 55) el compositor que ya ha recorrido gran parte del camino teórico planeado, que está a punto de terminar de estructurar y solidificar las condiciones nuevas que permitirán que se exprese su "Obra de arte total". Es este el momento histórico que está viviendo la recién constituida nación alemana y es éste el ambiente musical e intelectual que encuentra Nietzsche en las reflexiones de Wagner con relación a la tragedia griega como el paradigma histórico que debe asumir (en la opinión de Wagner) la nueva ópera alemana; *El Drama musical*.

Wagner (antes de conocer a Nietzsche), en su larga búsqueda de los fundamentos de un nuevo arte dramático, ya tenía la mirada orientada hacia la Grecia ática; sus apuntes teóricos (*Ópera y Drama, Arte y Revolución*) incluían ya la reintegración de la tragedia griega como revelación misteriosa y la presencia de dos divinidades clave: Apolo y Dioniso como divinidades "presentes" en la revelación que significó el arte de la tragedia. Ahora veremos que estas "presencias" son para Nietzsche mucho más que eso. Nietzsche hace de Dioniso y Apolo el engranaje conceptual que pone en movimiento el inmenso universo artístico de la subjetividad; la estética metafísica como auto-creación artística en el hombre.

CAPÍTULO II

2.1 Nietzsche el filósofo artista

Al contrario de todos aquellos que se afanan por derivar las artes de un principio único, considerado como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo fijo mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más hondas y en sus metas más altas.⁶¹ (El nacimiento de la tragedia.)

1

Ya en las primeras líneas de *El nacimiento de la tragedia* encontramos los principios teóricos del ensayo estético y moral que significa esta obra. Nos situamos ante una de las unidades conceptuales del desarrollo del arte para Nietzsche: la intuición;⁶² a través de la intuición accedemos a la comprensión de un arte que se desenvuelve y crece enraizado en dos instintos vitales:

“Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a lo apolíneo y lo dionisiaco...”⁶³

Nietzsche propone así una perspectiva diferente, una visión estética a través de la inmediata intuición *subjetiva*, para

⁶¹ NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Editorial Alianza, 2007. Traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, (Colección “El libro de bolsillo”), p. 139.

⁶² Intuición. La relación directa, o sea sin intermediarios, con un objeto cualquiera. Relación que, por tanto implica la presencia efectiva del objeto, [...] Kant se refirió al sentido tradicional del término afirmando que la intuición es la representación tal como sería por su dependencia de la presencia inmediata del objeto. Para Kant entonces es el conocimiento directo en la cual el objeto está presente. ABBAGNANO, NICOLA, *Diccionario de Filosofía*, F.C.E. México, 1989.

⁶³ Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 41.

lograr una aportación al campo de la misma que facilite el abordaje de la estética, no sólo como disciplina de estudio de lo sensible como percepción, sino también de la "percepción" en tanto que lo *inteligible intuitivo inmediato*, sin mediación del concepto, una estética fundamentada en primer término en el instinto, una visión estética fundamentada en *lo metafísico primordial*. Esta propuesta estética inicia entonces con la sugerencia de confiar en "la seguridad inmediata de la intuición".

Asimismo hemos hallado en el primer párrafo de *El nacimiento de la tragedia* el fundamento de la propuesta estética de Nietzsche: El arte en general y, desde luego, la tragedia griega en especial *se desarrolla* sobre una base establecida en dos instintos existentes no sólo en la naturaleza del hombre sino presentes en la naturaleza en general: *lo dionisiaco y lo apolíneo*.

Nietzsche filólogo, especialista en el tema de la antigüedad griega, explica que el hecho de la divinización en la cultura griega de estos dos principios instintivos a través de rituales festivos, muestran las "profundas doctrinas secretas de su visión del arte".⁶⁴ El ritual festivo es una especie de patente del carácter artístico de ambas divinidades; divinizar un instinto es reconocer y valorar la vida tal cual, reconocer los instintos es reconocer características y necesidades fisiológicas.⁶⁵ Pero también es importante reconocer que Dioniso por su paso en medio oriente ha destrozado y debilitado la voluntad humana. ¿En qué consiste

⁶⁴ Cf. *Idem*.

⁶⁵ Cf. *Ibid.*, p. 41.

la gran diferencia y genialidad griega? En anteponer a lo dionisiaco otra divinidad igual de poderosa pero opuesta (y por lo mismo equilibrante) lo apolíneo. Ambas fuerzas instintuales (antitéticas por naturaleza) al marchar juntas producen naturalmente una fricción, una excitación mutua;⁶⁶ pero ¿si son opuestas y friccionantes que las une?: el arte y, en nuestro caso especial, la música; Apolo y Dioniso son, ambas, divinidades artístico-musicales.

"...Sobre esta antítesis sólo en la apariencia tiende un puente común la palabra "arte" hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la "voluntad" helénica se muestran apareados entre sí y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática" ⁶⁷

Los instintos simbolizados en la figura de Apolo y Dioniso, es decir, ya en la *representación*, al ser divinizados por los griegos adquieren un dinamismo artístico, en el sentido de ser ambos, por naturaleza, aspectos creativos y poetizantes del hombre: Dioniso, el erotismo creativo, fusionante y embriagador que se expresa en el sentimiento musical (lirismo). Y Apolo, la luminosa claridad creadora de las formas poéticas a través del sueño. De aquí concluye Nietzsche que el arte es la actividad propiamente metafísica del hombre.⁶⁸

Esta consideración es una valoración, mejor dicho una re-valoración de la vida como plenitud, la vida como expresión

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41

⁶⁷ *Ibid.*, p. 42

⁶⁸ *Ibid.*, p. 32

de fuerzas creativas, de instintos divinizados en tanto que reconocimiento de su carácter artístico. La cultura griega logra el arte transfigurador del mundo (la tragedia) por "un milagroso acto metafísico de la *voluntad* helénica"⁶⁹ pero esto sólo a través de la apariencia, hasta que logran ser *expresión simbólica* de estas fuerzas en el mundo fenoménico es que se muestra el arte como redención del mundo (Schopenhauer).⁷⁰ Así, para Nietzsche, el desarrollo del arte griego está ligado a la duplicidad de dos aspectos de la realidad. Por "realidad" nos referimos literalmente a que estos dos aspectos son dos instintos (*lo apolíneo* y *lo dionisiaco*) y que no son parte de algún artificio imaginario de la sociedad griega.

El mundo es lo absoluto, esta concepción nietzscheana del mundo tiene como fundamento un instinto metafísico, Nietzsche lo ha llamado *lo dionisiaco*. Pero aceptar lo dionisiaco tiene sus consecuencias y es necesario cuidarlas, ya que la sola fuerza aislada de Dioniso, sólo y por sí mismo destruye al individuo, su mismo principio consiste en fundir al individuo y disolverlo en la multitud, en la multiplicidad de la apariencia, para el desahogo placentero de su propia fuerza instintual. Es decir, para que la manifestación cultural se dé tiene que introducirse *lo dionisiaco* sin destruir al

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ "[...] considerando que en nuestra opinión todo el mundo visible es la simple objetivación, el espejo de la voluntad, que le acompaña para que se conozca así misma y, como pronto veremos, para hacer posible su salvación; y, al mismo tiempo, que el mundo como representación, [...] separado del querer, [...] constituye el aspecto más grato y el único inocente de la vida, entonces tenemos que ver al arte como la máxima elevación..." Op. cit. *El mundo como voluntad y representación*, p. 315.

hombre. Lo apolíneo es el contrapeso de este instinto que, por sí solo, destruiría y debilitaría la voluntad humana.

2

He aquí entonces dos potencias artísticas que están y "brotan" de la naturaleza misma como dos estados artísticos *inmediatos*. Nietzsche observa que estas fuerzas de la naturaleza "encuentran satisfacción por primera vez",⁷¹ canalizadas a través del hombre o por mediación del artista en la tragedia griega.

Nace la tragedia como expresión de dos fuerzas antitéticas permanentes no sólo en la naturaleza en general sino también en el hombre particular. ¿Cómo es que la naturaleza encuentra estas vías para satisfacción propia? O dicho de manera inversa ¿cómo es que el hombre (sin importar su altura intelectual) sabe de estos principios divinos?: A través del sueño apolíneo revelador del simbolismo poético y la premonición *délfica*, y a través de lo dionisiaco en tanto que sentimiento místico de unidad, como la intuición de una realidad embriagada de su propia plenitud (reconciliación del hombre consigo mismo y con la naturaleza).

En este punto es importante señalar que la esencia embriagante de Dioniso es primigeniamente, por su propia plenitud y potencia, *embriaguez por la intuición de una esencia poderosa que lo contiene y una plenitud de vida que al mismo tiempo tiene una intensa avidez por manifestarse*. Ciertamente, en las fiestas báquicas se representa y festeja

⁷¹ Op. cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 48.

(en el vulgo) en la forma de la embriaguez alcohólica y el hechizante placer sexual. Pero para comprender las bases estéticas fundamentales de la tragedia visualizada por Nietzsche es necesario no olvidar esta aclaración.

A partir de este momento, en *El nacimiento de la tragedia* surge la presencia antes sólo sugerida y ahora explícita de Schopenhauer. Nietzsche nos aclara la importancia del aspecto apolíneo en la percepción del mundo onírico. La importancia del sueño en la vida común de los hombres es que a través de él tenemos el "sentimiento traslúcido de su *apariencia*".⁷² El sueño, (el acto de soñar) nos muestra con mayor transparencia que la realidad que vivimos (y a la cual llamamos vida) es *precisamente* eso: *apariencia*, *Maya*, ilusión. Esa es básicamente la experiencia de los poetas al contactar con el reino del dios del mundo onírico, el creador de lo figurativo.⁷³ Pero más importante aún es la reiteración de Nietzsche sobre la percepción filosófica metafísica, la visión que según Schopenhauer comparten el filósofo y el artista:

"...el hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos, yace oculta *una realidad del todo distinta*, esto es, que también aquella es una *apariencia* y Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al cual los seres humanos y todas las cosas se nos presentan como meros fantasmas o imágenes oníricas, [...] la relación que el

⁷² Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 43.

⁷³ *Idem*.

filósofo mantiene con la realidad de la existencia, es la que el hombre sensible al arte, mantiene con la realidad del sueño...".⁷⁴

De esas imágenes, nos comenta Nietzsche siguiendo siempre a Schopenhauer (*El mundo como voluntad y representación, libro I, parágrafo 5*)⁷⁵ obtiene el filósofo su interpretación de la vida. Las experiencias y visiones no sólo agradables y alegres, también las oscuras y tristes. Así por el acto mismo de soñar, constatamos el sustrato de nuestro ser más íntimo, el sustrato metafísico del mundo común a todos nosotros y que Schopenhauer llamó *voluntad*. Apolo es el dios de este mundo, el cual señala con un resplandor poético la bella apariencia del nuestro. La realidad (nuestra realidad) es reflejo de esta percepción intuitiva que hace de la fantasía del sueño el modelo plástico de la creación artística e interpretación filosófica.

Concluyendo: para Nietzsche a través del sueño accedemos a los aspectos de la realidad que permanecen "ocultos" a nuestra percepción cotidiana. El sueño es así por una parte una necesidad instintiva, y por otra una "puerta" para acceder a la vida simbólica. Apolo es el intérprete de los sueños, el dios *délfico* del oráculo vaticinador (el creador de ellos es el sustrato metafísico; *la voluntad*). El mundo de los sueños es eso, otro mundo pero igual de válido, aunque por contener precisamente otros valores, es re-valoración de la vida (lo cual hay que considerar muy seriamente).

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ "Los sueños individuales (comenta Schopenhauer en la sección a la que se refiere Nietzsche) están separados de la vida real por que no se hallan engranados en la conexión de la experiencia que recorre constantemente el curso de la vida y el despertar señala esa diferencia;..." Cf. Op. cit. *El mundo como voluntad y representación, libro I, §, 5.*

En lo dionisiaco *el sujeto desaparece*, la embriaguez dionisiaca fusiona al individuo con sus semejantes hasta disolverlo en la masa que celebra la plenitud de la vida, lo diluye hasta llegar al completo olvido de sí; se ha unificado sin embargo con su esencia, su naturaleza, que es la misma del mundo, por ello esta fusión representa para el iniciado dionisiaco una reconciliación con la naturaleza, con las características del fundamento metafísico primigenio. Nietzsche señala así la mitad instintiva artística de nuestra naturaleza, una libertad absoluta en la que el yo desaparece y sin embargo lo subjetivo permanece. El hombre es libre expresando sus instintos y fundido celebra el "evangelio de la armonía universal" es decir, el hombre como *predicado* de una verdad que contiene a la totalidad *en la apariencia*, el hombre es una obra de arte de lo primordial en la naturaleza.

"Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de *Maya* estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra de la leche y miel. También en él resuena algo sobrenatural; se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños ve caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte".⁷⁶

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

Por otro lado, con relación a las referencias históricas de la antigua Grecia ¿en qué referencias se basa y/o ubica Nietzsche toda esta teoría trágico-metafísica? En Homero (artista apolíneo, el artista ingenuo de Schiller) y en el canto poético (lirismo) del poeta guerrero Arquíloco.⁷⁷

Hago un paréntesis para comentar que Nietzsche subraya (de paso) una desaprobación a los "críticos" del arte que han visto en estos personajes al artista objetivo y al subjetivo. Y resalta el concepto de la filosofía de Schopenhauer del "sujeto puro" desinteresado. Nietzsche menciona primero que la antítesis de lo objetivo y lo subjetivo es improcedente en estética,⁷⁸ que el verdadero artista no puede ser "subjetivo" pues lo primero que debe vencer es el "yo". El interés particular y voluntad individuales le impide fundirse en "uno" precisamente con el objeto que contempla y al cual le dará forma a través de la *Idea*. Abordaremos este punto en el último capítulo, como uno de los argumentos de nuestra tesis. Es decir la influencia de Schopenhauer en Nietzsche con referencia al "sujeto puro" y su relación con el "iniciado dionisiaco" que poetiza la *voluntad* al objetivar la *Idea* del hombre en su cuerpo.

Volviendo al tema de las fuentes y los fundamentos estructurales de la tragedia, es Arquíloco (el representante del *lirismo musical dionisiaco*) al que menciona Nietzsche como registro histórico más antiguo. Aunque otros autores mencionan a *Tespis*⁷⁹ como el antecesor de Arquíloco. Sin

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 63-64

⁷⁸ *Ibid.*, p. 68

⁷⁹ Op. cit. *La siete Tragedias de Esquilo*, México, p. XI.

embargo seguiremos a Nietzsche con Arquíloco⁸⁰, por las características que éste subraya del mismo. Son precisamente las características de un personaje bastante rudo de maneras, un guerrero-poeta. Es un gran acierto del filósofo el buscar en las raíces de la canción popular y narradora de leyendas el sustento musical de la tragedia. Ya en el canto popular se identifica el mito como el manantial del que se nutre la tradición milenaria. Haciendo verdadero en lo imaginario lo que es inverosímil en el mundo empírico (Mircea Eliade 1951) pero que le permite transmitir una verdad primordial a pesar de las determinaciones de los juicios de la razón, pues las trasciende en tanto que paradigma de una verdad más allá del tiempo.

Como fundamento teórico-histórico de la tragedia helénica Nietzsche filólogo nos remite a imágenes históricas en la que los griegos representan a Homero y Arquíloco juntos. Por esto considera esta unión como el fenómeno cultural más importante de toda la lírica antigua. De esta manera un punto de suma importancia en *El nacimiento de la tragedia* es dejar claro que el lirismo es un *estado*, no se refiere simplemente al acto de cantar,⁸¹ hay una afectación del personaje que se expresa cantando de forma lírica, el canto lírico es esa combinación o juego alternante de estados de ánimo, es un

⁸⁰ Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 63.

⁸¹ "... Por ello en la canción y en el estado de ánimo lírico el querer (el interés personal de la finalidad) y la intuición pura del entorno ofrecido se entremezclan de una manera sorprendente[...] el estado de ánimo subjetivo, la afección de la voluntad comunican por reflejo su color al entorno contemplado, y éste a su vez se lo comunica a aquéllos: la canción es la impronta auténtica de todo ese ánimo tan mezclado y dividido" Op. cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 68.

rasgo que siempre ha caracterizado a la canción popular y es lo que constituye el *estado lírico*; esa combinación de placer y dolor que tiene el género más personal y expresivo de los pueblos como transmisión del sentimiento particular y que se universaliza como reflejo del "espíritu del mundo"; el que canta no está pensando conceptos, está expresando emociones, sentimientos por la simple percepción de la inmensa magnitud de la totalidad de la existencia. Nietzsche presenta (junto con los griegos trágicos) a Arquíloco como el lírico trágico por excelencia en tanto que expresión pura y directa de sus instintos expresados artísticamente. En el presente trabajo, sostengo que, para Nietzsche, el equilibrio y expresión de estos instintos es uno de los aspectos de lo que él llama *espíritu de la música*, éste es el tema que abordaremos en el siguiente capítulo.

2.2 El nacimiento de la tragedia (en el espíritu de la música)

La primera y segunda edición del primer libro de Nietzsche se tituló: "El nacimiento de la tragedia *en el espíritu de la música*". De inmediato surge la necesidad de preguntar: ¿qué entiende Nietzsche por *espíritu de la música*? Al ser la tragedia la representación simbólica de la conciliación de dos principios antitéticos, ¿podría ser el *espíritu de la música*, la armonía?

Hay una doble intención de términos por desarrollar, pues nuestra pregunta nos llevó hacia la definición de armonía en dos acepciones: la primera, como aspecto del *equilibrio subjetivo de los dos instintos* y, por tanto, como balance emotivo, un vaivén equilibrado de fuerzas *emocionantes* (*affectus*), divinizadas y simbolizadas en la forma artística de la tragedia (representación de la representación).

Y la segunda intención, la armonía en el sentido musical, como síntesis y reproducción de resonancias armónicas, cuyas leyes musicales ya se encuentran naturalmente en el inconsciente humano (esta perspectiva la hemos expuesto en el capítulo sobre Wagner, en el momento en que éste integró a su creación la filosofía de Schopenhauer). Así la tragedia nacería de la libre conjunción de ambos instintos en el hombre y que por ser de naturaleza musical se proyectan hacia el mundo como música (trágica), pero en forma de armonía musical. El espíritu de la música sería una *musicalidad* generada por el impulso y la expresión de los dos instintos divinizados en el culto, estado espiritual-artístico

objetivado en la *forma* de la armonía musical (el lirismo por ejemplo), lo cual ya analizó Nietzsche en las raíces homéricas y del canto de Arquíloco.

De lo anterior es posible inferir si *el espíritu de la música* es (para Nietzsche como para Schopenhauer) la voluntad misma; la objetivación más perfecta y directa de *la cosa en sí*, en tanto que la música no dice nada literal (concepto) y es expresión inmediata de la voluntad objetivada sólo por el sonido. La música, en tanto que sugerencia amplísima, "nos implica" en una *intencionalidad* universal, nos incluye a todos y "nos habla" de una pertenencia a la unidad primordial; la disolución del individuo en el inmenso océano de la "musicalidad dionisiaca" (como expresión de la *voluntad*) y que no es otra cosa que la pasión de vivir con intensidad la totalidad de la existencia, sea ésta cual sea. Es ésta intensidad precisamente la que se expresa en la tragedia objetivada en música. Así la *voluntad* teniendo como objetivación inmediata a la música, es "como su esencia", su *espíritu*. De esta manera (en nuestro ejercicio) pudo haber dicho el título del libro: El nacimiento de la tragedia en el *espíritu de la voluntad* (que es la música) pues la "esencia" de la *voluntad* sería el puro querer.

Nace la tragedia en el *espíritu de la voluntad*, misma en la que se encuentran natural y primigeniamente los dos principios instintivo-artísticos, naturalmente existiendo es decir luchando, friccionándose por ser antitéticos (aunque ambos de naturaleza musical) y que son finalmente expresados en el mundo fenoménico de la apariencia: la pletórica manifestación configurada en las objetivaciones perfectas según la *Idea* que les corresponde en la gradación de la

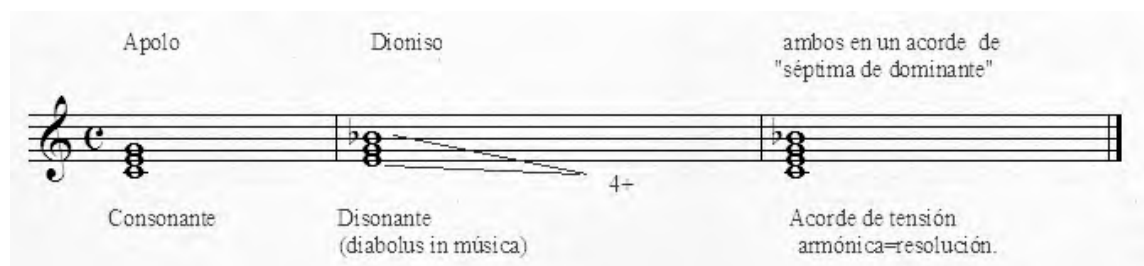
representación total. De esta manera el espíritu de la música sería la armonía musical ;como expresión de las fuerzas contradictorias internas de la voluntad!,⁸² ese estado vibratorio (por la fricción emotiva) que instintivamente "toma impulso" y se expresa en forma de estado de ánimo musical trágico (*lo apolíneo* y *lo dionisiaco* en el escenario) una plenitud de vida que también duele y que provoca expresarse inevitablemente *cantando*. Construcción apolínea por la radiante plenitud de formas simbólicas en la palabra y por las estructuras del metro y del ritmo y, conjuntamente, expresión dionisiaca en la plenitud que se desborda en la consciencia de ser canto puro, espíritu presente en la disolución del individuo en el inmenso océano de la *musicalidad dionisiaca primigenia*; un intenso placer por la descarga de lo que en la vida lastima.

Ahora, es de suma importancia preguntar si *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* es producto de la *disonancia*: ¿Es la tragedia producto de la disonancia en la voluntad? o expresada la pregunta de otra manera ¿es la disonancia *el espíritu de la música*? (y es por ello que nació la tragedia).

⁸² En el párrafo §52 del libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer se explaya sobre la identificación de la música con la esencia de la voluntad. Entre varios ejemplos sobresale una analogía con una partitura "coral" en las cuatro alturas tradicionales (bajo, tenor, alto, soprano). En este ejemplo usa también referencias del lenguaje tonal. Estas referencias dan a entender una identidad de la voluntad "exclusiva" con el lenguaje armónico tonal, lo cual sería un error; más adecuado es identificar a la esencia de la voluntad y su posible representación fenoménica en música, con la teoría pitagórica de los "armónicos" (la cual Schopenhauer parece conocer bien). Así la voluntad como vibración armónica fundamental "contiene en su seno" tanto las notas consonantes como las disonantes (todas, producto del despliegue armónico del bajo fundamental) las cuales en una concepción global, se expresan como armonía de cualquier lenguaje o teoría musical, incluyendo la atonal y desde luego la dodecafónica.

Es claro que estamos hablando de la disonancia como parte de la armonía (que es el espíritu de la música). Esta consideración no tiene ninguna contradicción musical y mucho menos en la teoría musical "tradicional", tanto del sistema armónico tonal, como de toda la música modal anterior a ella. Es decir, la armonía como teoría de la música, tiene como fundamento conceptual dramático la combinación de los acordes consonantes pero con relación a los intervalos y acordes disonantes.

Aquí es necesario resaltar la importancia del acorde de *séptima de dominante* como el acorde más dinámico (por su tensión interna) en toda la estructura de la tonalidad.



El acorde de *séptima de dominante* contiene precisamente una primera triada-acorde: do, mi, sol, consonante: (Apolo?) y yuxtapuesta otra triada-acorde: mi, sol, si bemol, disonante, (cuarta aumentada, 4+): (Dioniso?). Este acorde, (consonante-disonante) el cual se construye sobre el "quinto grado" de cualquier escala tonal, es el "perno" que hace girar el inmenso engranaje del lenguaje tonal. La disonancia es absolutamente necesaria para que exista la armonía como conceptualización del sonido que transcurre y se expresa dramáticamente: (tensión-distención).

Una música sin disonancias en la tradición musical occidental (desde el inicio del contrapunto hasta el romanticismo) hubiera sido absolutamente inútil para el desarrollo dramático de la música. En la atonalidad no existe la disonancia pues no hay valoración jerárquica de los acordes, aunque desde luego hay desarrollo dramático en tanto que despliegue de una combinación de sonidos elegidos por el compositor para cumplir ese papel.

Al final de *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche comenta: "Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia - ¿y qué otra cosa es el ser humano?-, esa disonancia necesitaría, para poder vivir, una ilusión magnífica que extendiese un velo de belleza sobre su esencia propia".⁸³ Tal vez quiso enmarcar y referir al cuerpo humano como objetivación de la *voluntad*, que en su seno naturalmente lucha, choca, vibra como una disonancia que (necesariamente) se resuelve en lo apolíneo como "consuelo metafísico de la existencia". Por último no hay que olvidar que si el lenguaje directo de la voluntad es la música, esta analogía musical y corporal es la más perfecta aproximación a las características de la voluntad schopenhaueriana alineada en la visión dionisiaca de Nietzsche; la visión dionisiaca del mundo (como poética de la *voluntad*). Y ahora entonces nuestro título se leería: *El nacimiento de la tragedia en la disonancia de la música*, leída la música como *voluntad* y que en este caso comparten identidad. Este título sería adecuado, pues la tercera edición del libro, revisada por Nietzsche, sufrió una pequeña modificación en el título: *El nacimiento de la tragedia, o Grecia y el pesimismo*.

⁸³ Op. cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 201.

Al realizar este ejercicio de posibles cuestionamientos sobre "el espíritu de la música" (recordando el título original del libro) hemos sido fieles al término *espíritu*. Pero es importante aclarar que no lo usamos en tanto que identidad racional o lógica (Hegel), sino *espíritu* (tratando de seguir a Nietzsche) en tanto que *esencia*, identidad simbólica y estética con el sustrato primigenio de la vida misma (*voluntad*). Pues para Nietzsche esta identidad es irreductible a la posible explicación que el sujeto pueda dar, en tanto que la identidad misma se halla y nace enraizada en las profundidades del ser mismo, independiente de la realidad empírica, de las leyes de los "principios de razón". Ante la fuerza de la voluntad, el sujeto y su razón sólo pueden ser testigos del despliegue de lo primordial sin poder estructurar esa esencia conforme al principio de razón suficiente. Así, es posible inferir que para Nietzsche la vida no sea pensable como "proyección subjetiva", pues trasciende nuestras representaciones por la fuerza misma de la *voluntad*, sin embargo esta nos empuja con toda su fuerza hacia delante. En este sentido cabría el término *espíritu* en asociación a la voluntad como esencia de la tragedia, pues esta fuerza de la vida mueve en verdad la totalidad de nuestro ser.

El nacimiento de la tragedia en el *espíritu de la voluntad musical* (que es disonante) si así nos dieran licencia de nombrar al texto. Que al ser musical es necesariamente poética en la intuición del "sujeto puro desinteresado". Este es uno de los argumentos centrales de la presente tesis. Es importante aclarar que en el ejercicio que hemos practicado

sobre el significado último del título original, al insertar nosotros el término "esencia" como analogía de "espíritu", no olvidamos el posible riesgo de mala interpretación del término, en el sentido que, desde la línea que va de Kant al mismo Nietzsche lo "esencial" escapa a la experiencia del sujeto.

2.3 La máscara de Dioniso

La moral misma -¿cómo?, ¿acaso sería la moral una "voluntad de negación de la vida", un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, un empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? [...] Contra la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuestas de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, anticristianas ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras las bauticé, no sin cierta libertad - ¿pues quién conocería el verdadero nombre del Anticristo?- con el nombre de un dios griego; las llamé "dionisíacas". Friedrich Nietzsche. (El nacimiento de la tragedia, Ensayo de autocrítica.5.).

1

La raíz etimológica de la palabra Tragedia es (*Τραγωδία*) "tragodia", compuesta de (*τράγος*) "trágos"/, chivo ó macho cabrío, y (*ὠδή*) canto; la traducción literal es "canto del macho cabrío".⁸⁴ En las festividades a Dioniso se sacrificaba a un chivo, y es importante tomar en cuenta la posibilidad de que el origen conceptual de este canto en la tragedia como representación, provenga de la asociación con el "grito" de agonía del chivo sacrificado, y esta agonía con la del *fatum*, (Anexo.4) y el destino⁸⁵ del personaje trágico en el mito.

En base a lo anterior es posible considerar que la "flauta de Dioniso" en este caso no sea la flauta del dios Pan, es decir, el conjunto de carrizos amarrados que usan los sátiros del bosque, sino la estridente chirimía de oriente. Es muy

⁸⁴ GARIBAY, ÁNGEL MA., *Las siete tragedias de Esquilo*, introducción, Porrúa, (Colección "Sepan cuantos..."), p. XI.

⁸⁵ Destino (gr. *εἰμαρμένη*. Latín. *Fatum*).- La acción necesaria que el orden del mundo ejerce sobre cada ser particular del mundo mismo. En su formulación tradicional, este concepto implica la necesidad, casi siempre desconocida y, por lo tanto, ciega, que domina a un ser particular del mundo en cuanto parte del orden total. Op. cit. *Diccionario de filosofía*, México, F.C.E. 1989.

probable entonces que se trate del *Aulós*, un instrumento parecido a un oboe pero doble;⁸⁶ o sea dos flautas chirimías con caña doble como resonador para obtener vibración sonora.

La sonoridad de este instrumento es realmente tremenda y puede llegar a exaltar los ánimos de cualquier oyente. El timbre de este tipo de chirimías dobles es bastante parecida al *lamento agónico* y al llamado sexual del macho cabrío: una combinación de sonido penetrante y brillante, aunque extrañamente "nasal". Es lícito especular sobre todas las cualidades y asociaciones de los griegos de este instrumento con el macho cabrío y por tanto con Dioniso, y se puede comprender mucho mejor la *construcción filosófica y literaria, el insistente y provocativo enfoque de Nietzsche sobre estas cualidades*. En verdad, profundizar sobre estos datos no precisamente artísticos pero que llevan a una concepción estético-social, van más allá de cualquier metáfora o licencia poética, y conducen con facilidad a la visión *dionisiaca* de Nietzsche, hacia esta *música* que nace de las entrañas mismas de la naturaleza *volitiva* unificada en lo inconsciente, y que en su "canto" expresa un intenso placer-dolor por expulsarlo. Es lícito suponer que los trágicos en la representación buscaron proyectar un *pathos* singular que se refleja en el "canto simbolizante" que intenta transmitir el dolor agónico del macho cabrío sacrificado.

Así, la tragedia clásica sugiere desde sus orígenes un canto dramático y fatal como parte sustancial del género. Como ya

⁸⁶ Según la mitología griega, el *aulós* fue inventado por la propia diosa Atenea. El *aulós* fue usado por el sátiro Marsias, cuando retó a Apolo (que tocaba la lira) a un concurso de música con las Musas y Midas de jurado. Después de derrotar a Marsias, Apolo se vengó de él, por haber osado retar a un dios, suspendiéndole de un pino y desollado vivo. Op.cit. *Mitología griega, dioses y héroes*.

comentamos, dice el mito griego que con este instrumento el sátiro *Marsias* retó al dios *Apolo*, cuyo instrumento musical es la Lira; en el encuentro musical vence *Apolo*. A este respecto el compositor mexicano *Mario Lavista* (1943-) ha compuesto la obra *Marsias* (1982) con base en esta "lucha" que narra la leyenda en el mito. El *Aulós* es representado por el oboe ejecutando no las tradicionales melodías de una sola nota, sino acordes (Lavista pide al ejecutante una técnica muy demandante para obtenerlos) el tema del "ataque" de *Marsias* es (a mi juicio) reflejo de las características trágicas que buscamos interpretar del macho cabrío en su relación simbólica con la tragedia; poderoso, aterrador hacia su oponente y al mismo tiempo, un canto de *gran aliento lírico* y sin embargo de una naturaleza profundamente agónica y doliente. Con relación a *Apolo*, el compositor *Mario Lavista* utiliza ocho copas de cristal con agua a diferentes alturas: las copas sonarán haciendo fricción sobre el borde de las mismas y producirán armónicos según las leyes pitagóricas del despliegue de los armónicos naturales.⁸⁷ (Anexo.5)

El *Aulós* llegó desde *Frigia*, de aquí que su modo sea el frigio. Aunque no podemos saber con exactitud que música se interpretaba en las tragedias griegas, muy probablemente es una de las ambientaciones modales de la tragedia (cuando menos en las que se refieren a *Dioniso*) como en *Las Bacantes* de *Eurípides* por ejemplo. Pero es importante recordar que esta música no precisamente consistía en un "acompañamiento"

⁸⁷ Para mayor información remito a las notas de *Juan Arturo Brennan* en el disco sobre las composiciones de *Mario Lavista Cuaderno de viaje, Música de Cámara*, Producción general de *Ana Lara*, CENIDIM, CONACULTA, Quindecim Recordings, 1994-2000. (Anexo 5).

del "coro cantante", sino en una interpretación simultánea de ambas expresiones musicales. Tal vez una declamación modal del coro con fondo musical instrumental, es decir no un "acompañamiento armónico" en el sentido actual. Tiene cierta lógica pensar que si el coro (tal como Nietzsche lo afirma) era "la voz de Dioniso", o sea el cuerpo simbólico de éste, en el momento del canto del coro (es decir del canto de Dioniso) iniciara al mismo tiempo la música del instrumento musical natural de Dioniso, el *Aulós*, como anunciante de su *presencia*. Nos remitimos de nuevo a Ángel Ma. Garibay, que sobre el tema de la música de acompañamiento menciona, entre los compositores trágicos arcaicos, a *Prátinas*, ateniense; (principios del siglo V a.C.).

"...(Prátinas), siendo el primer compositor de tragedias satíricas censura el predominio que iba adquiriendo el acompañamiento de las flautas sobre las palabras del ditirambo (Ateneo, frag.4)" ⁸⁸

En la interesante introducción a las tragedias de Esquilo hecha por Ángel Ma. Garibay, y la cual hemos estado citando, se menciona (aparte de Arquíloco) a Tespis como el primer trágico (o el primero en *introducir* la tragedia en Grecia en su carreta cantando ditirambos y dialogando con un coro). Tespis, afirma Aristóteles, fue el primero en ganar un concurso de tragedias.⁸⁹ Por último es necesario comentar que, el coro para Nietzsche al ser el cuerpo simbólico-metafísico de Dioniso, expresaba (entre otras cosas) "una especie" de

⁸⁸ Op. Cit. *Las siete tragedias de Esquilo*, p. XII.

⁸⁹ "... Varios testimonios nos hablan de Tespis como primer introductor de la tragedia en Grecia. De él sabemos con certeza que recibe un premio hacia el año 534 a.C., por haber representado una tragedia. Se afirma que él fue el primero que comenzó a usar el oficio de actor, (es decir) destacado del coro y no solamente hacía un monólogo de introducción..." *Ibid.*, p. XI.

aspecto doliente de la voluntad misma, el dolor primigenio natural (producto de las luchas internas) *en la voluntad*. En tanto instrumento musical como cuerpo simbólico de ese aspecto, todo el coro usaba máscara;⁹⁰ para conocer las *características* de Dioniso éste debe ser *representado*. Más adelante comentaré la importante interpretación de Wagner sobre la función del coro en la tragedia griega y cómo fue sustituida por él hacia la orquesta sinfónica para cumplir esta función metafísica, es decir la música como expresión directa de la *voluntad* schopenhaueriana, la música como el lenguaje de lo Uno primordial.

2

Las festividades en las que después formó parte la tragedia y en las que se sacrificaba al macho cabrío, usaban una forma poética muy definida y su originalidad consistía en ser declamada y/o cantada. Esta forma de canto adecuado a los temas del festival vitivinícola en honor del dios encontró un ritmo y metro llamado *ditirambo*: esta forma versificada es la que se atribuye históricamente a *Arquíloco*, (753-716 a.C), según Cicerón, (frag. 77), el personaje que Nietzsche unifica con Homero y del cual se conservan las referencias históricas (escritos) más antiguos. Nietzsche personifica y simboliza en Arquíloco y Homero, las características que atribuye a Dioniso y Apolo. Para Garibay los *ditirambos* de Arquíloco, eran un "canto coral a veces largo, con sus alternativas de grupos de cantantes. [...] Más tarde se dividió

⁹⁰ "...El elemento que más ayudó a caracterizar a los personajes fue la máscara,[...]El coro generalmente nunca se la quitaba...". *Ibid.*, p. XIX.

en partes, que vinieron a ser estrofas y antistrofas".⁹¹ Garibay menciona que ya establecida la relación coropersonaje, ha nacido la tragedia, y sólo es cuestión de tiempo para su desarrollo y madurez (desde las formas primitivas mencionadas hasta la tragedia de Esquilo).

El mito y la máscara

Lo importante en nuestra investigación es el desarrollo de una forma poética asociada a la música pero que tiene una estructura dramática, un *phatos* relacionado al aspecto dramático de la vida como tragedia y su vinculación necesaria con el *Destino* a través del mito. Es la plasticidad del mito, el eslabón natural y esencial para llegar desde la narración primigenia hasta una "representación" en el escenario.

Pero la leyenda -como paradigma de lo primigenio en el mito-, necesita la "autoridad de un rostro" que sólo puede dar la divinidad fuera del tiempo real, una imagen que el hombre mismo (por su finitud) no puede sostener; nace la representación del mito intemporal y primigenio, surge la máscara, nace la representación de *lo trágico* en el escenario; para Nietzsche y Wagner representación de la representación, por influencia de la filosofía de Schopenhauer, la tragedia como espejo de la *voluntad* configurada en lo fenoménico del mundo.

Desde las "representaciones arcaicas", es decir, en las que aún no se llegaba formalmente a un escenario teatral,

⁹¹ *Ibid.*, p. XI.

seguimos al trágico Téspis como el primero en usar una máscara, untándose asientos de vino en el rostro y relacionándola (la máscara) con la representación ejecutada en forma de *ditirambo* en estas festividades.⁹² Este hecho es de una dimensión imaginativa y psicológica extrema y, en efecto transformadora (hacia sí mismo y hacia el público) pues ya indica la *intención* de la representación *en sí*, es decir, de actuar (representar) a un personaje en el "yo" y que, sin embargo es "otro", es por la máscara del actor que el público participante puede verse "a sí mismo en la trama" y es así una máscara (la artística) que no oculta, sino que muestra.

Ya en la madurez de la tragedia ática, en la época de Esquilo, el uso de la máscara en el escenario tiene además una función técnica como "resonador", como amplificador del sonido de la voz; ya se sabe que la máscara teatral griega terminaba en forma de embudo en la parte de la boca y era así una auténtica "bocina". Máscara: el latín lo tomó del etrusco *phersu*, y éste del griego *προς* (*pros=delante*) y *ὄψις* (*opos=cara*); *delante de la cara, persona, (per-sonare)*. Así, en el mundo teatral contemporáneo, la asociación con la máscara (que sigue conservando un carácter ritual) nos remite directamente al rostro de la persona humana, ésta a "personaje" y, desde luego, a la *personalidad* como construcción de *un carácter formado* y después proyectado desde el aparato psíquico. Esta amplia caracterización de la personalidad, la del *rostro humano existiendo en la apariencia*, es la que permite a Nietzsche explorar con

⁹² *Idem.*

libertad artística y psicológica sobre la *representación* de la "representación".

3

Metamorfosis

Para Nietzsche el instinto es un principio en *El nacimiento de la tragedia*, es la antítesis del concepto de razón en la tradición filosófica, Nietzsche atribuye al instinto dionisiaco (junto al mito) una función preponderante como conexión inmediata al simbolismo y las imágenes como acto auto-creador (metamorfosis) en tanto que recreación de la naturaleza en el hombre mismo. Para Nietzsche, la música produce inevitablemente imágenes simbólicas en el oyente, es por ello que lo dionisiaco como instinto musical es un *estado visionario* que *impulsa* al iniciado dionisiaco "en una masa juvenil fresca y popular" hacia la búsqueda de lo que ve como un nuevo mundo percibido y que...

"...traduce lingüísticamente en la forma de canción popular estrófica.[...]Por tanto, si nos es lícito considerar la poesía lírica como fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos, podemos ahora preguntar: ¿cómo qué 'aparece' la música en el espejo de las imágenes y los conceptos?: aparece como voluntad...".⁹³

Así, en lo dionisiaco el sujeto (cuyo principio de individuación va a *disolverse*, a *fusionarse* en el coro) es el objeto de lo metafísico primordial, que al atravesar la totalidad de su ser, vive una *trans-figuración mágica* (metamorfosis); el ser no es ya el mismo y *desea* siempre otra

⁹³ Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, pp. 72-73.

cosa, es (desde la perspectiva de Schopenhauer) puro querer, la voluntad "en sí".

La metamorfosis dionisiaca realiza lo histórico social a través de lo metafísico como crítica al concepto tradicional de historia en tanto que tal transfiguración lo libera del presente y le permite un reencuentro con un pasado siempre vivo que se enlaza en la tragedia con el mito. A través del coro trágico por ejemplo *el estado dionisiaco* -en tanto que instinto dinamizado- es el sujeto transfigurado *dentro* del mito como enlace con lo divino. Divinidad que forma parte de la totalidad del ser, el iniciado dionisiaco es el mito mismo encarnado (como tragedia) que ya transformado reafirma lo histórico a través de la metamorfosis como auto-conocimiento (hacerse otro en cuanto *otro*). "Los dioses no pueden ser inventados -comenta Walter. F. Otto- ni ideados, ni representados, sino únicamente experimentados" (Teofanía 1956). La tragedia es el símbolo, el *punte* unificador que mantiene la relación entre el coro dionisiaco y lo primigenio primordial, con la "cosa en sí", la voluntad.⁹⁴

Para Nietzsche el coro trágico ya proyectado y fusionado en el público dionisiaco (a través de una máscara que "muestra" su propia apariencia especular) reafirma lo real como historia a través de lo aparential de la vida como fenómeno y es pura subjetividad.

"...el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima- se ve a sí mismo convertido mágicamente en sátiro.[...] La constitución posterior del coro trágico es la imitación artística de ese fenómeno natural: en esa imitación fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisiacos y los hombres transformados por la magia dionisiaca.

⁹⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.

Sólo que es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta.[...]Este proceso del coro trágico es el fenómeno "dramático" primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter[...]aquí hay ya una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena.⁹⁵

En Nietzsche (como señalamos al inicio de esta segunda parte) el instinto es la base misma de la que hay que partir (en este caso) para reconstruir, para re-valorar la vida a partir, precisamente, de un principio natural determinante que reafirma lo histórico social a través del fenómeno metafísico que permite un reencuentro del hombre consigo mismo. El *estado dionisiaco* es metamorfosis en tanto que el sujeto es transformado por la invasión imaginante del cuerpo dionisiaco (coro-público) que se representa en la tragedia y se convierte ésta en garante de la vida en sí; expresión amoral de la vida como manifestación de lo que *aparece* y que se podría llamar *destino*. En efecto, la paradoja de la tragedia es que muestra el *ontos* "dramático" de un aspecto del mundo que el hombre no puede evitar vivir; *lo trágico* es parte de la esencia del mundo.

De esta manera el coro usa la máscara como símbolo de la disolución del individuo (disolución del *principium individuationis*) para realizar una función muy especial en el desarrollo de la tragedia. Esa función es de transmutación de energías metafísicas de la esencia del mundo (*voluntad*) a través de la representación de la representación (redención

⁹⁵ Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, pp. 84-87.

del mundo a través de la bella apariencia; *lo apolíneo*) es decir la obra artística en el escenario.

En Nietzsche *lo dionisiaco* en tanto que fuerza artística transformadora es la voz misma de lo metafísico primordial y "necesita" de un cuerpo para expresarse en el escenario del mundo. Este "cuerpo" es el coro enmascarado en la tragedia y es por lo tanto el cuerpo simbólico de lo UNO primordial configurado en Dioniso. "Esta realidad refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que la del hombre civilizado, que se considera a sí mismo como única realidad"- comenta Nietzsche-.⁹⁶ El coro de sátiros expresa ya un símbolo de aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí (voluntad) y la apariencia (fenómeno).

4

Segunda intempestiva: La historia, la ciencia y el hombre moderno

La perspectiva de nuestro estudio aborda el concepto de "máscara" como un eje o puente conceptual hacia otro texto de juventud en Nietzsche, la *Segunda intempestiva*, texto en el que, básicamente, el filósofo hace una crítica al concepto de *historia* y de la relación que el hombre moderno establece con ella. El uso de la metáfora de la máscara y la crítica al hombre moderno es un tema que forma parte de *El nacimiento*, y que continúa desarrollando en la *Segunda intempestiva*. Es decir, desde la segunda parte de *El nacimiento de la tragedia* (apartados 10 al 20) Nietzsche aborda el problema de un

⁹⁶ Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 83.

cierto aspecto pesimista en la Grecia antigua, y se pregunta si es por esta razón que surge el "espíritu socrático" (en tanto que símbolo antagónico del espíritu trágico). Nietzsche ve en Sócrates el surgimiento histórico y la representación misma del "optimismo científico" del hombre moderno que debe eliminar el pesimismo trágico propio de la tragedia (y con ello eliminar *lo dionisiaco*).

Este espíritu socrático es (a través de la *comedia ática*) el que debilita y produce la agonía de la tragedia griega. "Voy a hablar sólo de la oposición más ilustre a la consideración trágica del mundo -dice Nietzsche-, y con ello me refiero a la ciencia, que en su esencia más honda es optimista, con su progenitor, Sócrates a la cabeza"⁹⁷

Hay pues, una continuidad crítica dirigida inicialmente al espíritu socrático en *El nacimiento y*, que después continúa en la *Segunda intempestiva*, como crítica al "hombre moderno enmascarado", hacia el hombre en su relación con la historia como valor en la vida.⁹⁸ Bajo esta perspectiva pongo a consideración de discusión -y posible estudio futuro-, que *lo dionisiaco* (sin el aspecto apolíneo que lo compensa artísticamente en la tragedia) es, enfrentamiento puro ante lo histórico-social. Así, el instinto (tantas veces invocado por Nietzsche en *El nacimiento*) es una valoración no sólo artística de la vida sino posición crítica moral ante lo

⁹⁷ Op. cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 138.

⁹⁸ NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Segunda intempestiva*, "Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida", "Nietzsche en Castellano" versión electrónica. Recuperado a partir del 10 de agosto del 2010, http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_la_utilidad.htm. p. 1.

social, en tanto que asumir dicha concepción (*lo dionisiaco*) tiene consecuencias; tanto en la subjetividad del hombre, como en las relaciones sociales con sus semejantes, pues representa el reconocimiento de los instintivos como forma crítica de las relaciones sociales.

De esta manera, (veremos a continuación) que es claro que en *El nacimiento de la tragedia* la máscara tiene un carácter ritual de redención en la bella apariencia, y por otro lado, es denunciada (la máscara) en la *Segunda intempestiva*, con otro carácter, como variante del espíritu socrático *transmutado* en el hombre histórico moderno. En la *Segunda intempestiva* la máscara simboliza la sustitución de la ficción por una *verdad* que se pretende científica.

Una revisión al *Ensayo de autocrítica*, aparecido en la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* -1886- (quince años después de su aparición) es de gran ayuda para apoyar la orientación del presente capítulo. Nietzsche, al narrar las dificultades (teóricas y emocionales que enfrentó al escribir el libro), pone especial énfasis (parágrafo 5) en el carácter moral de su planteamiento:

"... Ya en el <Prólogo a Richard Wagner> el arte -y no la moral- es presentado como la actividad propiamente metafísica del hombre; en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista -un "dios", si se quiere, pero, desde luego, tan sólo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos. [...] a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica-, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado morales de la existencia. Aquí se anuncia, acaso por vez primera, un pesimismo "más allá del bien y del mal", aquí se deja oír y se formula aquella "perversidad de los sentimientos" contra la que Schopenhauer no se cansó de disparar de antemano sus más coléricas maldiciones y piedras de rayo- una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo

de la apariencia y que la coloca no sólo entre las "apariencias" (en el sentido de este terminus technicus idealista), sino entre los "engaños", como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte."⁹⁹

Sin embargo, el tema central de la *Segunda intempestiva* es el problema de lo histórico. Éste, es abordado desde el fundamento de la valoración de la vida *tal y como ella es*. Para Nietzsche, "la historia debe servir a la vida",¹⁰⁰ en tanto que esto no ocurre (pues la historia no es la apreciación y ejercicio de un pasado vivo) es necesaria una crítica al concepto que el hombre moderno ha hecho de la historia (por la simple razón de que el hombre sufre). Hay un exceso de historia como expresión de una ciencia del pasado, lo que resulta dañino para lo humano, pues rompe con el presente, por tanto, es menester considerar el valor (o falta de valor) de la historia, para el hombre que está en una vida que acumula conocimiento. Nietzsche afirma que sí necesitamos una historia, pero "para la vida y para la acción".¹⁰¹ La búsqueda de la felicidad, "en cualquier sentido que esto sea" es lo que sostiene al ser viviente en la vida misma, es decir lo impulsa a vivir. Así es necesario considerar:

"...un elemento que hace que la felicidad sea tal: la capacidad de olvidar o, para expresarlo en términos más eruditos, la capacidad de sentir de forma no histórica mientras la felicidad dura. Quien no es capaz de instalarse olvidando todo el pasado, en el umbral del momento [...] no sabrá qué es la felicidad..."¹⁰²

⁹⁹ Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, pp. 31-32.

¹⁰⁰ Op.cit. *Segunda intempestiva*, "Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida", p. 9.

¹⁰¹ *Idem*.

¹⁰² *Ibid.*, p. 4.

Así el hombre debe saber olvidar y debe saber recordar en el momento oportuno y discernir.

"... tanto en un individuo como en un pueblo, que existe una línea que separa lo que está al alcance de la vista y es claro, de lo que está oscuro y es inescrutable, de que se sepa olvidar y se sepa recordar en el momento oportuno, de que se discierna con profundo instinto cuando es necesario sentir las cosas desde el punto de vista histórico o desde el punto de vista a-histórico. He aquí la tesis que el lector está invitado a considerar: lo histórico y lo a-histórico son igualmente necesarios para la salud de los individuos, de los pueblos y de las culturas..."¹⁰³

Hay que recordar y hay que olvidar, hay que pensar pero también hay que sentir "instintivamente". Podemos observar que vuelve a aparecer el *instinto* como parte de un discurso filosófico para poder afrontar el conjunto de situaciones que la vida misma nos impone como parte de la naturaleza. Naturaleza que todo ser viviente "sabe conocer" pero que el hombre "aparenta" no conocer, o que bloquea a través de la preponderancia de la ciencia y la razón como fórmulas "autorizadas" de vida.

Así, en la *Segunda intempestiva*, la crítica nietzscheana a la historia como ciencia, es la base del planteamiento desarrollado en el texto mismo. Nietzsche clasifica en tres categorías este historicismo: la historia *monumental*, la historia *anticuaria*, la historia *crítica*. Brevemente exponemos las tres categorías de esta especie de historicismo: A) La *monumental* está basada en una desesperanza: "lo que una vez fue capaz de agrandar el concepto del hombre, tiene que existir siempre para ser capaz de realizarlo eternamente, [...] por eso todo intento nuevo será frenado". B) La *anticuaria*, su concepto es contrario al

¹⁰³ *Ibid.*, p. 5.

monumental, "pues se fija en lo mínimo". El hombre preserva, venera "lo que ya fue y lo quiere conservar para los que vendrán después" (aquí también sufre el pasado), su campo de visión es limitado. C) La *crítica*, el hombre para poder vivir ha de poder traer al presente los hechos del pasado y someterlos a juicio crítico. Su veredicto es siempre oscuro, cruel e injusto. Se requiere fuerza para vivir y olvidar.¹⁰⁴

Pero esta clasificación tiene como intención señalar, más bien, la necesidad de una "crítica a nuestro tiempo". Nietzsche pregunta: "¿Dónde está la relación natural entre historia y vida?", la ciencia se ha interpuesto entre esta relación que debiera ser inmediata. La ciencia domina la vida al dominar el conocimiento acerca del pasado, es necesaria una crítica de la historia (por que, como ya mencionamos) el hombre moderno sufre. Un exceso de historia daña lo orgánicamente viviente; el hombre moderno ha sufrido un proceso espiritual "un tanto indigesto", ha consumido una gran cantidad de saber pero "sin hambre de conocimiento real". Así, el saber no actúa como una fuerza orientadora hacia lo exterior. Sino que permanece cerrado en un mundo interior muy extraño y que el hombre moderno llama *interioridad*.¹⁰⁵

La cultura moderna no es algo vivo, no es una verdadera cultura sino un saber *sobre* la cultura, está perdida entre el

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp.8-16.

¹⁰⁵ Este es el concepto que antepone como antitético en Wagner en toda la primera parte y durante la cual estuvimos aclarando la clara diferencia con Nietzsche.

contenido y la forma. Finalmente esta oposición entre lo interno y lo externo debilita la personalidad del hombre.¹⁰⁶

El individuo se torna inseguro, deja de creer en sí, en el proceso de internamiento, de ensimismamiento (que no tienen puerta de salida hacia el exterior) convierte a los individuos:

"... en mera abstracción y sombra: ninguno se arriesga a presentarse tal como es sino que se enmascara como hombre culto, científico, poeta, político. Si tocamos tales máscaras creyendo que se trata de cosas serias y no de un juego de marionetas -pues todos ellos afectan seriedad- súbitamente encontramos en las manos tan solo harapos y coloridos remiendos. Por eso no hay que dejarse engañar más, hay que gritarles; "¡Quitaos el disfraz y sed lo que queráis parecer!" [...] Pero, en todo caso, hay que estar con los ojos abiertos y a cada *enmascarado que pasa gritar: ¡Alto! ¿Quién va? Y arrancarle la máscara de la cara*" [...] ya no se ven personalidades, y menos personalidades libres: únicamente se ven seres humanos uniformes, ansiosamente enmascarados..."¹⁰⁷

De esta forma, analizado los diferentes aspectos en juego, en la tragedia como representación está bien claro el papel de la máscara, en tanto que el artista *debe ser otro* en el escenario y *debe ocultar su persona* (que como símbolo trágico es, *en sí mismo* máscara, *apariencia*, representación). Pero no hay que olvidar que es representador, es actor, está representando *dentro* de una "realidad" (la vida) que es *apariencia* (Schopenhauer). Mientras que, en la *Segunda intempestiva* el concepto de máscara es, para Nietzsche, también crítica del aspecto social y moral del hombre moderno en tanto que "asumirlo" tiene consecuencias sociales

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 17-21.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

devastadoras; pues como ser social "actúa", *finge*; es necesaria entonces una re-valoración crítica.

El hombre moderno se engaña e intenta tomar de "cómplice" el concepto de historicidad científica. Es una especie de *camuflaje* para pasar "desapercibido" ante sí mismo y los demás. Pero Nietzsche, en tono imperativo, "ordena" *desenmascarar* de inmediato al "actor de la vida" en una acción subversiva emergente. La Segunda *intempestiva* es, por tanto crítica a la conciencia histórica tradicional, el concepto historicista *versus* una historia y concepción filosófica de *utilidad* para "la vida real del hombre", vida en tanto re-valoración de los aspectos fundamentales para una plenitud de la existencia como totalidad de *lo que es*.

En síntesis: el concepto de máscara en Nietzsche se muestra, en *El nacimiento de la tragedia*, como un rasgo dionisiaco-artístico transfigurador (el coro) en la representación teatral de las tragedias; posteriormente (*Segunda intempestiva*) este concepto madura como un *desenmascarar* las hipocresías del hombre moderno, como una crítica al hombre que se "arma con un disfraz" ante la relación histórica fallida de éste consigo mismo y sus semejantes. Así, el concepto de máscara *se desdobra*: por un lado estético y por otro social y moral.

Sin embargo, permanece en Nietzsche el *instinto de lo dionisiaco* como una forma de relación tanto en el sentido "positivo" (crítico-filosófico) como en el aspecto "negativo", la actitud directa y frontal (instinto puro, no artístico) de sus desacuerdos. Por ejemplo, la relación misma con *Wagner* precisamente que es uno de los temas que nos

ocupa. En efecto, *lo dionisiaco*, no obstante ser un signo personalísimo y de gran originalidad en Nietzsche como fenómeno estético-social, implica además un pensamiento y actitud críticos ante el mundo y sus semejantes (*historia*) una forma congruente de actuar -aunque confrontadora o "contradictoria" al sentimiento personal- con su propia esencia hacia *lo crítico-social*.¹⁰⁸

Con Nietzsche a través del instinto (*lo dionisiaco*) en la estructura social y no sólo artística, el hombre puede construir críticamente sobre el devenir de la totalidad que lo atraviesa, *más allá del bien y del mal*. Para Nietzsche el hombre crítico puede ser un constructor de la vida como expresión, pero es necesario relacionarse con ésta *sinceramente*, es decir, establecer una re-valorización del concepto de verdad y de su relación del hombre mismo con su historia bajo este concepto.

Sobre este punto, en *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral*, Nietzsche se explaya sobre el problema del optimismo cientificista orientado ahora sobre la estructura misma de la razón, estructura sobre la que obtiene "su fundamento" la ciencia para convertirlo en *verdad*. Insiste por tanto, en este texto, en una consideración del hombre

¹⁰⁸ "...¿Quién duda verdaderamente de que yo, como viejo artillero que soy, me encuentro en situación de disparar contra Wagner mi artillería pesada? -Todo lo decisivo en este asunto lo retuve dentro de mí,- he amado a Wagner. En definitiva, al sentido y al camino de mi tarea corresponde un ataque a un "desconocido" más sutil, que otro difícilmente adivinaría -oh, yo tengo que desenmascarar a otros "desconocidos" completamente distintos y no a un Cagliostro de la música...". NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Ecce Homo, El caso Wagner un problema para amantes de la música*, Nietzsche en Castellano, Versión electrónica. pág. 1. http://www.nietzsche.comar/Ecce_Homo.htm.

moderno como un signo de decadencia y, a la vez, una verdadera amenaza al *espíritu dionisiaco*. Como compensación a ello, denuncia y sugiere una actitud de enfrentamiento constante contra las "máscaras sociales".

Personalmente, he orientado una lectura, subrayando el aspecto instintual en los textos citados. Pienso que en sí mismo Nietzsche cultiva ese "espíritu dionisiaco", de carácter crítico "en sí mismo" y cuyas consecuencias hay que asumir (y de verdad que en su vida lo hizo). En Nietzsche *lo dionisiaco*, ese estado a veces artístico-sublime y a veces explosivo-social, no sólo es impulsor de una forma artística desde la antigua Grecia, es, además una energía instintiva, que orientada hacia las estructuras sociales (sin lo apolíneo-artístico compensador) resulta de una fuerza de confrontación de un carácter demoledor, absolutamente trágico (se diría).

Un ejemplo: Nietzsche se pregunta en *El nacimiento de la tragedia* si en su época es posible volver a crear las condiciones que se dieron en la Grecia ática para que *lo dionisiaco* renazca en la estructura de la ópera moderna wagneriana y, confiesa posteriormente (en *Nietzsche contra Wagner*) que creyó haber visto en la creación artística de Richard Wagner las condiciones para una renovada canalización sublime, de esta energía monumental.¹⁰⁹ Tiempo después de *El*

¹⁰⁹ "...Entendí-¿quién sabe en base a qué experiencias personales?- el pesimismo filosófico del siglo XIX como síntoma de una fuerza superior del pensamiento, de una triunfante plenitud de vida [...]. Asimismo, interpreté la música de Wagner como expresión de un poderío dionisiaco del alma, creí oír en ella el terremoto con el que una fuerza primordial de la vida, retenida desde antiguo, salía por fin al aire libre, indiferente ante el hecho de que todo lo que hoy se llama cultura resultara conmovido por ello. Ahora se ve qué equivocado estaba, como también se ve con qué "obsequié" a Wagner y a

nacimiento de la tragedia, Nietzsche "observa" incongruencias en el compositor al que dedicó aquella obra; se siente traicionado, burlado, gira, lo reta y, lo embiste. (C.D. Anexo. pista.1. partitura. "Marsias")

5

La transmutación del "cuerpo metafísico de Dioniso"

(Del Coro a la Orquesta Sinfónica)

Para cerrar este capítulo abordaremos las concepciones de Nietzsche y Wagner alternativamente. Esto es posible bajo el concepto que los trágicos griegos atribuyeron al coro en la tragedia y la interpretación que posteriormente hicieron ambos de ello.

Ya vimos que para Nietzsche el coro (como cuerpo metafísico de Dioniso) es, el símbolo de unión del hombre con el sustrato metafísico del mundo, la *voluntad*, lo uno primordial, "la cosa en sí". *Lo dionisiaco* al establecer dicho contacto permite la disolución del *principium individuationis* y funde a todos los integrantes del escenario en un solo cuerpo y, al mismo tiempo, a todo espectador bajo una misma sensación extática (de placer dolor) que muestra una verdad de naturaleza instintual que se expresa artísticamente en la tragedia, *cantando*. El griego dionisiaco

Schopenhauer - conmigo mismo." NIETZSCHE, FRIEDRICH. Nietzsche contra Wagner. "Somos antípodas", Nietzsche en Castellano, Versión electrónica, p. 14. <http://www.nietzsche.comar/Ecce Homo.htm>.

quiere toda la fuerza de sus instintos vitales y "se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro".¹¹⁰

Dicho de una manera más amplia, el coro de sátiros se expande artísticamente sobre el escenario, el coro desde el lugar que ocupa en el escenario (la *orquesta*) se trasciende a sí mismo, se expande en el espacio total del teatro hasta fundirse con el público, el cual, al participar, sufre una transmutación a lo *dionisiaco* (entusiasmo) a través del *phatos* producido por la música, que envuelve el ambiente total de la representación: coro, personaje trágico y público se funden y son representación en una unidad del ritual místico de la redención del mundo en la apariencia de lo bello.

"... de acuerdo con esta intuición nos es lícito llamar al coro en su estado primitivo de la tragedia primera, un autorreflejo del hombre dionisiaco. [...] Lo que mejor puede aclarar este fenómeno es lo que acontece al actor realmente talentoso: ve flotar tangiblemente ante sus ojos la figura del personaje que a él le tocó representar".¹¹¹

Desde otra perspectiva, exponemos las consideraciones filosóficas de Wagner sobre la tragedia en el escenario y la forma en la que se desenvuelve musicalmente, es decir, la música como expresión metafísica de la *voluntad*. Abordamos así (como influencia de la filosofía de Schopenhauer) el problema de la apariencia y la música como expresión metafísica de lo UNO primigenio en tanto que la adecuación más perfecta y directa de la *voluntad*: la tragedia como el

¹¹⁰ Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 83.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 84.

espejo de la esencia del mundo se muestra *con su propio lenguaje*, la música.

Para Wagner la música, desde la tragedia antigua y su transmutación (en sus composiciones) hacia el drama moderno, es el "rostro invisible" de la "cosa en sí". Por tanto, para el compositor la tragedia como música sirve para "representar" las fuerzas naturales divinizadas y ser (la tragedia) una festividad de revelación misteriosa como parte de la concepción religiosa griega, (*Arte y revolución 1849*).

112

Pero la diferencia fundamental entre ambas concepciones está en que, la función que Nietzsche le atribuye al coro en la tragedia antigua como expresión metafísica y en relación directa con la voluntad, Wagner la transfiere (en el tiempo cronológico ocurre antes, 1860) hacia la orquesta sinfónica.¹¹³ Son bien claros los motivos: Schopenhauer ha dado a la música instrumental el estatuto máximo dentro de cualquier posible objetivación de la voluntad como "cosa en sí".

"...Pero al demostrar todas las analogías presentadas nunca hemos de olvidar que la música no tiene con ellas una relación directa sino meramente indirecta; por que nunca expresa el fenómeno sino la esencia interior, el en sí de todo fenómeno, la voluntad misma [...] cuando el compositor ha sabido expresar en el lenguaje universal de la música los impulsos de la voluntad que constituyen el núcleo de un acontecimiento, entonces la melodía del canto y la música de la ópera son plenamente expresivas[...] (en) el supuesto que se consiguiera ofrecer una explicación de la música plenamente

¹¹² WAGNER, RICHARD, *Arte y revolución* (1849), ver cita 35.

¹¹³ "...La orquesta (con el drama tal como lo concibo) estará en relación casi análoga a la del coro trágico de los griegos con la acción dramática..." Op. cit. *Carta de Wagner a Federico Villot*, p. 19.

correcta [...] es decir una pormenorizada reproducción en conceptos de lo que ella expresa, ésta sería [...] la verdadera filosofía..." ¹¹⁴

Para reforzar el concepto citado Schopenhauer recurre a Leibniz y lo cita directamente para profundizar en las características que le dan a la música una singular capacidad para profundizar en la subjetividad humana, "así se podría decir con Leibniz" -dice Schopenhauer- "*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*" (*La música es el ejercicio oculto de la metafísica por parte de un espíritu que no sabe que está filosofando*).¹¹⁵

Esta arriesgada concepción filosófica (de hecho la más alta distinción que filósofo alguno ha hecho a la música, elevándola a la categoría de filosofía) fue puesta en práctica por Wagner como discurso musical puramente instrumental y dentro de los discursos musicales de los cantantes, independientemente del texto (*Tristán e Isolda*). Es decir que, desde ahora, la música instrumental para el compositor dramático es por tanto mucho más que simple música como aspecto sonoro.

La orquesta sinfónica dentro del proyecto monumental del *Drama musical* ya transformado por Wagner, es la expresión y *presencia* metafísica misma de la esencia del mundo como voluntad (representada en el escenario). La orquesta está

¹¹⁴ Op. cit. *El mundo como voluntad y representación*, (libro tercero), pp. 308-313.

¹¹⁵ Antes de esta célebre sentencia (en el inicio del párrafo 52, sobre música, pág. 302) Schopenhauer había citado al mismo Leibniz: "...Es por esto-comenta Schopenhauer- que con toda claridad hemos de buscar en ella más que un *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*, tal y como Leibniz lo definió. (*Un ejercicio oculto de la aritmética por parte de un espíritu que no sabe que está contando*).

presente durante todo el desarrollo del drama y (al igual que el coro antiguo) tiene entre otras funciones; la de "comentar" por ejemplo sobre el desarrollo mismo de la tragedia lo que sucede *en el alma del personaje* mientras que, en la apariencia del "mundo-escenario" *se ve otra cosa*. La orquesta sinfónica dentro del Drama musical wagneriano sostiene el transcurso de la obra en sí, pues como no está basado en las formas tradicionales de la ópera basadas en el binomio arias-recitativo, cuando termina el tema cantado del personaje en cuestión, la orquesta *sigue interpretando* otro tema (que sea parte de la representación total) el de "la noche quieta", o un "ambiente ominoso" por ejemplo, pues la música es *el devenir mismo de la vida que no se detiene*, es el discurso filosófico del hombre con la vida en forma de música. "El músico es quien hace oír claramente lo que no está dicho, -dice Wagner- y la forma infalible de su silencio esplendente es la *melodía infinita*."¹¹⁶ Así, para Wagner, la orquesta sinfónica moderna puede cumplir con todas las exigencias que el "Arte del futuro" demanda.

Wagner nos hace pensar que la música instrumental de la orquesta sinfónica "podría ser" *presencia de la voluntad misma* en el escenario como espacio de representación, (*el mundo*) y que, además, penetra literalmente el alma del público para producir un *phatos* incluyente que lo hace participar en la tragedia misma.¹¹⁷ La orquesta tiene la

¹¹⁶ Op. cit. *Carta de Wagner a Federico Villot*, p. 19.

¹¹⁷ "La orquesta del sinfonista moderno, - dice Wagner- por el contrario, se inmiscuye en los motivos de la acción por una participación íntima, pues si, por una parte, como cuerpo de armonía, hace posible la expresión precisa de la melodía, por otra sostiene el curso interrumpido de la melodía misma, de suerte que siempre los motivos se infiltran en el corazón con la mas alta energía". *Idem*.

absoluta "facultad" de sostener en el universo oceánico de los sonidos la trama misma en sí; la vida, que manifestándose con la inagotable fuerza de expresión sinfónica que es la melodía temática (*leitmotiv*) supera al coro antiguo, en tanto que su presencia expresiva es permanente, *aún cuando no acompañe a los cantantes*, es decir, cuando instrumentalmente la música *dice y opina* en ausencia de lo no dicho.

"En realidad la grandeza del poeta se mide sobre todo por lo que se abstiene de decir, a fin de dejar que nosotros mismos digamos, en silencio, lo que es inexpresable; pero el músico es quien hace oír claramente lo que no está dicho, y la forma infalible de su silencio esplendente es la melodía infinita" ¹¹⁸

Pero asimismo para escuchar las más elevadas aspiraciones estéticas que el nuevo *Drama musical* puede proyectar, es necesario crear en el alma del músico y del oyente un *silencio*, quiero decir, una disposición de recogimiento espiritual, la originaria impresión religiosa que la música produjo como primera identificación de la vida con todos sus efectos psicológicos (y que el músico interpreta perfectamente). Es decir que con el discurso instrumental, estamos ante un elemento hasta ahora escondido (y sin el cual la melodía infinita no encontraría "su forma infalible y esplendente"): *el silencio musical*.

No hay música sin silencio, de hecho la música es el único lenguaje que lo escribe y lo ejecuta, la poesía para expresarlo *deja de escribir* en la hoja. El silencio en la

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 20.

música se escribe, es música: al ejecutarlo ya no suena el instrumento pero *deja sonar lo simbólico* en la imaginación del oyente -y sobre todo en el alma del músico que lo ejecuta; el silencio *metafísico*.

6

Finalmente un agregado de algunas innovaciones importantes (aparte de las ya mencionadas en otros capítulos) que forman parte de la visión filosófica wagneriana en la música dramática.

- Las innovaciones dramático-musicales para obtener el mayor realismo en la representación dieron lugar a transformaciones del escenario para que incluyera grandes espacios y estructuras arquitectónicas para grandes multitudes e incluso animales reales.

- "Suprime los palcos laterales. Además consideró de vital importancia la acústica; la aplicación de las técnicas arquitectónicas y espaciales para el óptimo despliegue del sonido: los armónicos, la resonancia y el eco".

- "Remarcó la necesidad de crear en el público las condiciones más favorables para concentrarse en el escenario-representación como percepción de otra dimensión (simbólico subjetiva) y por esta razón apagar las luces del teatro para dejar al público en completa oscuridad; ésta envuelve al público en una esfera dimensional totalmente diferente".

- "En el *Festpielhaus*, teatro wagneriano de (Bayreuth) Wagner mandó construir un verdadero foso que pudiese albergar a la orquesta y a su director, colocándolos totalmente fuera de la vista del espectador. Se evitaba así que los movimientos de los músicos y los gestos del director distrajeran al público y se produjera, con ello, una rivalidad con el movimiento escénico. El foso, o *abismo místico*, como después se le llamó, permitía a demás, un mayor acercamiento entre el espectador y la acción dramática, y al mismo tiempo la música surgía del foso para envolver a los oyentes, en lugar de llegar directamente hacia ellos".¹¹⁹

Esta última observación técnica y simbólica nos permite sugerir una imagen metafórica como realización perfecta de la filosofía de Arthur Schopenhauer. Es posible que Wagner haya encontrado la *representación de la representación* ideal en la ubicación de la orquesta en el foso. Una ubicación *subterránea* (simbólica) en la que la vibración sonora, (como adecuación directa de la voluntad) se objetiva perfectamente como música y que *permanece no visible (la voluntad)* pero cuya manifestación en el mundo fenoménico (*la apariencia* que se representa en el escenario) podemos percibir bajo las leyes del principio de razón: tiempo, espacio y causalidad. Estos son estrictamente necesarios para que la música (como fenómeno de fricción de la materia física) se escuche. (Anexo.6 "El sonido"). La orquesta en el foso, es la metáfora del sustrato metafísico de la voluntad que se objetiva en la música física para mostrar el mundo como apariencia.

¹¹⁹ LAVISTA, MARIO, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Introducción al número dedicado a Richard Wagner, número 7, UAM Iztapalapa, México, 1983.

Capítulo III

La visión dionisiaca del mundo (poética de la voluntad)

Como ese hombre no presiente la profundidad dionisiaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión en "estilo representativo" y en una voluptuosidad de las artes del canto; como no es capaz de contemplar ninguna visión, obliga al maquinista y al decorador a servirle; como no sabe captar la verdadera esencia del artista, hace que aparezca mágicamente delante de él, a su gusto, el "hombre artístico primitivo" es decir, el hombre que, cuando se apasiona, canta y dice versos. (El nacimiento de la tragedia apartado 19, pág. 164)

Las dos divinidades con las que ya estamos familiarizados, han sido analizadas por Nietzsche en su naturaleza primigenia (instinto). Pero dentro de la *perspectiva artística* -nos dice Nietzsche- representan una antítesis estilística, es decir, modos contrarios de elevar al ser hacia una dimensión creativa que se vive como transfiguración "mágica". Ciertamente, el espectador que asiste a la tragedia está:

1. Ante la presencia de la transfiguración de las formas apolíneas en el principio de individuación a través de la bella apariencia y que se transmiten en el ritmo del verso cantado.

2. Por otro lado, ante la disolución del individuo que sufre una metamorfosis por la fuerza del propio instinto que se "enciende" en el sujeto mismo y (en la representación escénica) en los participantes del coro como cuerpo simbólico de Dioniso fusionados en esta nueva unidad; metamorfosis. Esta transfiguración "mágica" es acentuada por la caracterización en el escenario a través de la máscara dionisiaca.

Ambos "modos de ser", son fuerzas naturalmente contrarias y existen como tales en la naturaleza del hombre, pero se unen en la tragedia (coinciden) por ser Apolo y Dioniso divinidades de carácter musical; ambas divinidades producen música, o mejor dicho un *estado musical* que puede ser representado como música y como verso en la tragedia; proyección en el escenario de la unidad primordial que es la *voluntad*. En efecto, para Nietzsche las características de la tragedia como representación provienen del carácter antitético de Apolo y Dioniso que no pueden sino heredar lo que "vive" en las entrañas de cada uno de ellos como divinidad y que no es otra cosa que lo Uno primordial. La *voluntad* misma que contiene en su esencia estas fuerzas antitéticas y que significan (en tanto que son un hacer) una valoración en el hombre. De esta manera se podría interpretar que en Nietzsche el *fatum*¹²⁰ intrínseco en la tragedia proviene pues, del carácter combinado y heredado por la "personalidad" misma de sus progenitores, ya configurados en la representación artística y que "tienden" cada uno hacia su propia naturaleza, *tensando* (*entonando*) así la naturaleza misma del hombre. La luz y la sombra: la subjetividad del personaje trágico, un claroscuro emocional en la consciencia

¹²⁰ Para Nietzsche la libertad de la voluntad no es otra que la libertad del pensamiento.[...] "Otra distinta es el obrar de la voluntad, -dice Nietzsche- la facultad de hacerlo se nos impone de manera fatalista". Así, el *fatum* (*destino*) se le aparece al hombre en el espejo de su propia personalidad y de esta forma la libre voluntad y el *fatum individual* son dos contrincantes de idéntico valor". (Ver Anexo 4) NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Libertad de la voluntad y fatum*, en "De mi vida", escritos autobiográficos de juventud (1856-1869). Traducción de Luis Fernando Moreno Claros, Nietzsche en Castellano, Versión electrónica.

<http://www.nietzsche.comar/Libertad de la voluntad.htm>.

del hombre, el cual se haya en el centro del mundo como sujeto.

Permitiendo una analogía de términos bajo el influjo de la filosofía de Schopenhauer, la tragedia griega que visualiza Nietzsche se podría sintetizar bajo esta definición:

Lo *apolíneo* es el mundo como representación.

Lo *dionisiaco* es el mundo como voluntad.

Así el mundo que es desde luego la vida en la adecuación perfecta de las objetivaciones de la *voluntad*, es también el "escenario" de la tragedia *original*, la configuración de la forma artística como espejo de estas dos características; es decir de la voluntad "personificada" en estas dos divinidades. La re-conciliación (en forma artística como expresión social) de estas fuerzas en la forma de la tragedia es para Nietzsche, dentro de la cultura occidental: "...el momento más importante en la historia del culto griego"¹²¹ Bajo "ese tratado de paz" el poder dionisiaco dejó de ser el destructor de sociedades y civilizaciones, expresándose en el culto griego como una festividad de "redención del mundo y de días de transfiguración".¹²² Esto es así por que sólo en estas festividades de culto alcanza la naturaleza el júbilo artístico que le es propio. En otras palabras, el hombre encuentra en el culto trágico una forma de reconciliación con la naturaleza y encuentra de esa forma también un nuevo lenguaje simbólico que empieza con el propio cuerpo; transfiguración por medio del instinto: (el ser que desea es

¹²¹ Op. cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 50.

¹²² *Idem*.

ya otro con relación al *estado* anterior que figuraba en la imaginación subjetiva del individuo).

Así, sólo en la tragedia ática como representación artística los impulsos adquieren características que se traducen y transmiten como cultura. Como por ejemplo, cuando lo *dionisiaco* desgarrar el *velo de Maya* (apariencia del mundo) y el *principium individuationis* apolíneo se disuelve en lo dionisiaco que fusiona al individuo en la unidad primordial inconsciente (que es la *voluntad*) para "dejarle cantar lo trágico" que habita en ella. (C.D. Anexo. pista.2. partitura.2 "*Tristán e Isolda*", *Tercer mov.*)

"Pareciera, que a través de estas festividades griegas prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos. El canto y el lenguaje mímico (gesto) de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito"¹²³

Es momento de no olvidar el significado último que para Nietzsche tiene todo este desarrollo artístico y moral. Es la reafirmación de la plenitud de la vida aunque ésta contenga un lado aterrador. En estos dos *estados* tan diametralmente opuestos, el humano puede alcanzar a través del sueño embriagante apolíneo (apariencia de las formas poéticas), junto a la embriaguez transfiguradora dionisiaca, (metamorfosis del ser por la fuerza del instinto expresado como deseo), la experiencia total de la existencia como reafirmación de la vida en tanto que un presente vivo.

¹²³ *Ibid.*, p. 51.

Pero hay también un aspecto social en la combinación de estas dos fuerzas y que Nietzsche subraya como el punto culminante del supremo refinamiento cultural griego:

"originariamente sólo Apolo es dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de tal modo moderó a Dioniso, que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más bella alianza fraterna. Aquí es donde con más facilidad se aprehende el increíble idealismo del ser helénico: un culto natural que entre los asiáticos significaba el más tosco desencadenamiento de los instintos inferiores,[...] hace saltar todos los lazos sociales, eso quedó convertido entre ellos en una festividad de redención del mundo, en un día de transfiguración".
124

En tanto que culto, el hombre no es artista; se ha convertido en obra de arte de la naturaleza por mediación de los instintos. *El hombre es obra de arte de la voluntad a través de lo dionisiaco* como elemento transfigurador, abandonado a los propios instintos para dejar ser a lo que es, -así sea en contra de los lazos sociales y principios morales- pero también, (por mediación de la representación trágica como arte), redención del mundo a través de la apariencia apolínea; pues sin el toque del "tirso apolíneo" no ocurriría el refinamiento cultural griego que lo diferencia de la barbarie extranjera.

Así, la "pasión-inspiración" que despiertan los instintos (fundamento de lo artístico-trágico) no trasciende la apariencia sino que la consume, la reafirma. Paradójicamente lo histórico social se reafirma como proyección de las manifestaciones fenoménicas del sustrato metafísico

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 247-248.

primordial, y que para el sujeto son parte del mundo como representación, como ilusión (*Maya*).

Comenta Nietzsche que los sacerdotes griegos tuvieron la acertada visión de los profundos beneficios de regeneración social en el nuevo culto, y los acomodaron a sus propósitos político-religiosos, el arte apolíneo sacó enseñanzas del arte revolucionario de los cultos báquicos y, finalmente en el culto delfico:

“...el dominio del año quedó repartido entre Apolo y Dioniso. Mientras más creció el espíritu artístico en la belleza apolínea, más interpretaba Dioniso en la tragedia los enigmas y horrores del mundo y expresaba en la música trágica el pensamiento más íntimo de la naturaleza; el hecho de que la *voluntad* hila en y por encima de todas las apariencias”.¹²⁵

Nietzsche afirma que “la música trágica expresa, el pensamiento más íntimo de la naturaleza”, por la sencilla razón de que la tragedia *contiene* en su fundamento los instintos musicales -como dos esencias de la voluntad- que forjan la tragedia (Apolo y Dioniso). En la armonía de estos dos instintos (cuya interpretación metafísica abordamos ya en un capítulo anterior), encuentra Nietzsche, los dos elementos básicos de la música: corresponde a Apolo por ser el dios de las formas, de lo figurativo, el aspecto del ritmo y las formas versadas, quedando en la música apolínea una sonoridad sólo insinuada, como “ambientación de cítaras”.¹²⁶ A la música dionisiaca corresponde el aspecto violento y estremecedor del sonido, y la más sublime caracterización y objetivación

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 248.

¹²⁶ *Ídem.*

inmediata de la voluntad (sin haber pasado antes por ninguna apariencia): la melodía.¹²⁷

Nietzsche, siguiendo a Schopenhauer menciona que en la melodía "la *voluntad* se revela con total immediatez".¹²⁸ Cualquier individuo - continúa Nietzsche- puede servir de símbolo, puede ser el caso individual de una regla general; "pero, a la inversa, la esencia de lo aparential la expondrá el artista dionisiaco de un modo completamente comprensible: él manda, en efecto, sobre el caos de la voluntad no devenida aún en figura, y puede sacar de él, en cada momento creador, un mundo nuevo, "pero también el antiguo", conocido como apariencia. En este último sentido es un músico trágico"¹²⁹

La melodía en el mundo (y del mundo) es una corriente unitaria de sentimiento, una articulación de sonoridades caracterizadas que incluyen a *cada uno sin señalarlo directamente*; así la melodía es el sujeto, objetivación de la voluntad *que deviene* en el "sujeto puro" de Schopenhauer o en el iniciado dionisiaco nietzscheano, y es por ello la libre voluntad del hombre (del hombre que se sabe parte de *ella*) como contrapeso del *fátum* dentro de *lo trágico* como *esencia* de la voluntad. El hombre es la melodía del mundo, la melodía de la música como consuelo metafísico de la existencia. (C.D. pista 3. partitura. 2. "*Tristán e...*" III. mov. solo Corno Inglés)

Yo encuentro en el iniciado dionisiaco de Nietzsche una analogía con el "sujeto puro" en contemplación desinteresada de Schopenhauer, y es lo que ahora abordaremos. Siguiendo las similitudes y tratando de subrayar las diferencias.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 249.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Idem.*

Schopenhauer: Las representaciones

Para Schopenhauer las representaciones del mundo son en general la objetivación de la *voluntad* en diferentes grados. La pluralidad de individuaciones (fenómenos) es explicable a través del tiempo el espacio y la causalidad, a través de la finitud, pues en estas condiciones se despliegan las causas que afectan en el mundo fenoménico a toda individuación objetivada.

"La pluralidad de tales individuos es representable únicamente a través del tiempo y el espacio, ya que su nacer y perecer solo lo es a través de la causalidad; en todas estas formas conocemos las distintas formas del principio de razón, que constituye el principio último de toda finitud e individuación, y la forma general de la representación tal y como se produce en el conocimiento del individuo como tal".¹³⁰

En cambio la *Idea* (el modelo original de las especies en la naturaleza) no es afectada por tales principios; en la *Idea* original no se da la pluralidad ni el cambio pues es infinita, es decir, no tiene fin en cuanto no tiene tiempo que la determine. Por lo tanto es lícito pensar que las *Ideas* no tienen intención *en sí mismas*; aunque son (en el sujeto que las intuye) las *formas eternas* como modelos originarios *en la voluntad antes no objetivada*. En efecto para Schopenhauer la *Idea* es objetivación inmediata de la voluntad a través del arte en que se configura como representación, aparece primero en el *sentir* o *intuición intelectual inmediata* del artista y luego es transferida por el artista al objeto representado. La cosa común en tanto fenómeno, en

¹³⁰ Op. cit. *El mundo como voluntad y representación*, libro tercero, parágrafo 30, p. 199.

cambio, al caer dentro de la esfera cognitiva del sujeto, "entra" bajo las leyes del principio de razón que permiten al individuo conocer el mundo percibido y es por tanto una cosa conocida de forma mediata, bajo los principios de razón antes mencionados.

Sin embargo la cosa percibida por medio de los principios de razón y la *Idea* percibida inmediatamente bajo la contemplación desinteresada del artista no son más que "...la objetivación de la voluntad (ya sea mediata o inmediata) ya que la voluntad misma no ha asumido ninguna otra forma propia de conocimiento en cuanto tal, más que la de la representación en general, es decir la de ser un objeto para un sujeto..."¹³¹

Es por esto que el individuo inmerso en la contemplación de las formas objetivadas del mundo como representación está encadenado y condenado a percibir subjetivamente bajo esas leyes, por tanto las *Ideas* como tales (aunque se encuentran en la esencia de lo objetivado) quedarán siempre fuera de su esfera cognoscitiva (por que esa esfera depende de los principios de razón para *percibir*).¹³²

Cabe preguntarse de qué manera entonces, se puede dar cuenta de las *Ideas*. Acaso es que en Schopenhauer ¿las *Ideas* no se pueden conocer? Y si fuera posible tal conocimiento, ¿cuál es la condición necesaria para ello? He aquí la llave maestra (y similitud con el *iniciado dionisiaco*) que a nuestro parecer encontró Nietzsche en el planteamiento de Schopenhauer y que resulta en una aportación necesaria para sostener la estética

¹³¹ *Ibid.*, p. 206

¹³² *Ibid.*, p. 207.

metafísica planteada en *El nacimiento de la tragedia*: la condición es suprimir la individualidad del sujeto cognoscente; el principium individuationis. El tránsito posible (excepcional) desde el conocimiento común al de las *Ideas* puede ocurrir cuando "el conocimiento se desprende de la servidumbre de la voluntad y el sujeto deja de ser así un mero individuo para convertirse en un "puro y desinteresado sujeto de conocimiento".¹³³ El sujeto al ser "abordado" por la *Idea* la totalidad de la *presencia* de ésta, "hace" que la conciencia deje de interesarse por los conceptos de la razón que llenan la representación y, "rompe" las relaciones recíprocas que sostienen la representación del mundo.

Si coinciden espontáneamente estas condiciones, entonces la conciencia "entrega a la intuición todo el poder de su espíritu" y se llena de la pura intuición del objeto natural que en ese momento se le presenta; sea paisaje, árbol o cualquier cosa, (afirma Schopenhauer).¹³⁴ El individuo se *pierde* en la contemplación del objeto y el sujeto de *conocimiento se olvida de su individualidad; su voluntad y la voluntad* son una.

"...Pues, prescindiendo de aquel *mundo como representación*, no queda más que el *mundo como voluntad*. La voluntad es el "en sí" de la *Idea* que la objetiva perfectamente; es también el "en sí" de la cosa individual y del individuo que la conoce, las cuales la objetivan imperfectamente. En cuanto voluntad, fuera de la representación y todas sus formas, es *una y la misma en el objeto contemplado y en el individuo* que, elevándose en esa contemplación, se hace consciente de sí mismo como sujeto puro. De ahí que ambos

¹³³ "...En los animales esa servidumbre del conocimiento a la voluntad no se puede suprimir nunca. En los hombres esa supresión aparece solamente como excepción..." Op.cit. *El mundo como voluntad y representación*, libro tercero, parágrafo 30, pág. 209.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 210.

no sean diferentes en sí mismos: pues en sí son la voluntad que aquí se conoce a sí misma"¹³⁵

Así, las objetivaciones, es decir, las individuaciones (la multiplicidad en la totalidad del mundo) están determinadas por el *principium individuationis* (la fragmentación aparente de la voluntad como totalidad). Para Schopenhauer las representaciones (la voluntad objetivada según sus grados de perfección) pueden ser intuitas como *Ideas*; merced a la contemplación desinteresada del artista del "sujeto puro" (sujeto desinteresado) al cual se le "revela" el objeto como *Idea* y la informa (en el caso de la música trágica) como obra artística.

En Schopenhauer el acto de la voluntad como tránsito excepcional hacia el conocimiento de las *ideas* se produce repentinamente.¹³⁶ Nosotros consideramos que Nietzsche vio en este tránsito el estado jubiloso del iniciado dionisiaco que ha descubierto *un nuevo simbolismo en el mundo*. Por que el instinto *no es un concepto* sino la configuración en el cuerpo del puro querer, "*transfiguración mágica*" (metamorfosis) por la fuerza de la voluntad *en sí*. La genial aportación de Nietzsche por causa del talento y sensibilidad artísticas, más la genialidad del filósofo, consiste en haber alineado la "visión trágica" de los antiguos griegos con la propia, bajo el influjo de la filosofía de Schopenhauer como filosofía trágica.

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 211-212.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 209.

En base a la exposición anterior, en un ejercicio (que es posible llamar *poético*) intentaré acercarme a una descripción estética que sintetice los elementos conceptuales expuestos para llegar a una *poética de la voluntad*.

Es lícito pensar, que el tránsito repentino que describe Schopenhauer lo identificara Nietzsche con el repentino *salto mágico* en el cual el iniciado dionisiaco se llena de la fuerza imaginante del instinto, durante la transfiguración del individuo común hacia el "sujeto puro de conocimiento". metamorfosis subjetiva en el que, para él (en estado visionario) el mundo se torna cambiante y se puebla de un nuevo simbolismo. Se *derrumba* la apariencia del mundo, el "sujeto puro-dionisiaco" tiene una *visión del mundo de las Ideas* y por no existir ya los principios de razón que sostienen la percepción aparential del mundo (espacio, tiempo, causalidad) el "sujeto puro-dionisiaco" *queda suspendido* y, "está en camino para echar a volar por los aires..."- dice Nietzsche.¹³⁷

Para Nietzsche el momento de revelación-contemplación provoca realmente en la subjetividad un *estado aéreo*. Al desgarrar el velo de *Maya* el "sujeto puro-dionisiaco" *se suspende en lo sublime* ante la *grieta metafísica* en la que una fuerza omnipresente se intuye como una *musicalidad pura* que (en el

¹³⁷ El fragmento completo aludido dice: "...Ahora en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente, no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él [...] Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando..." Op.cit. *El nacimiento de la tragedia*, p. 48.

individuo) "*solamente quiere sonar*" pero que en la abundancia de la totalidad *se desborda ciegamente* como voluntad que se objetiva según diferentes grados de perfección.

El iniciado dionisiaco se deja llevar por el comando de la "abundancia entera" y se ve a sí mismo transfigurado dentro de un mundo claroscuro de luz y sombras que se proyectan como vibración (un pendular emotivo) en las cuerdas emocionales del hombre como instrumento de la *voluntad* y canta. De hecho el visionario trágico-dionisiaco canta por ser *inevitablemente* "objeto" de la voluntad, así la voluntad se sabe música en el hombre.

La voluntad aunque sea "aparentemente sorda" ante las otras determinaciones de su totalidad, en el hombre trágico que acepta la antítesis natural de sus instintos, *es disonancia dentro de la armonía como determinación*; resonancia trágica *en el espíritu de la música*. El hombre trágico al decidir representar la esencia del mundo "dentro del escenario del mundo fenoménico" hace de la tragedia la *presencia* de una "verdad primordial" que trasciende al individuo y reafirma lo histórico social como apariencia, en tanto que expresión fenoménica del sustrato metafísico primordial que se preserva a través del mito.

Siguiendo a Schopenhauer en Nietzsche, la visión imaginante proviene naturalmente de la *Idea*, que ahora corona la conciencia del "sujeto puro dionisiaco", y que fusionado en la conciencia *de lo que percibe en la intuición inmediata*, se ha convertido a la *unidad* con la voluntad misma reconociendo que él mismo como lo fenoménico objetivado y, la voluntad (la cosa en sí) son lo mismo. Ahora la *voluntad* como sustrato

metafísico del mundo y la voluntad del "sujeto puro" en el mundo son una; la *Idea* es como un *aura*¹³⁸ en la conciencia del "sujeto puro dionisiaco", pura presencia volitiva y después objeto perfectamente objetivado.

La conciencia *en forma de sentimiento* del "sujeto provisionario" se intuye a sí misma como un crisol en el que se ha decantado un fondo de espejos (subjetividad pura como sentimiento = fusión del sujeto puro=, coro dionisiaco, público dionisiaco= UNO primigenio como voluntad) y que se amolda a la forma originaria de la *Idea* misma del hombre. Ante lo sublime, (por la visión dionisiaca de la *Idea*) la conciencia se percibe a sí misma en un estado exaltado que urge de testigos; se instaura (funda) el culto sagrado y festivo a la divinidad *de lo que es en el mundo* como nuevo símbolo para la subjetividad artística.

Para Nietzsche el momento de la representación trágica debía culminar como una epifanía provocada por la pura fuerza impulsiva del sustrato originario en forma de sentimiento puro. Esta fuerza en tanto que *voluntad es* (también) la *mirada* del "sujeto puro" enmascarado (coro) que se proyecta en el escenario como un espejo *hacia* la mirada del público que participa de la revelación como parte de una experiencia que abarca la totalidad misma; en tanto que "sujeto puro" vive una experiencia estética "metafísicamente pura" (metamorfosis) por el *contacto directo con lo uno primordial*; transfiguración dionisiaca como parte de la divinidad.

¹³⁸ "...Aura es, dice Walter Benjamin apoyándose en la definición que da de ella Ludwig Klages (Wiggershaus, p.224) `el aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar´...cita en la introducción de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, BENJAMIN, WALTER, introducción de Bolívar Echeverría, México, Itaca, 2003, p. 15.

Bajo estas condiciones el "sujeto puro" experimenta lo que Nietzsche llamó *estado visionario dionisiaco*; "el mundo se llena de un nuevo simbolismo y la naturaleza celebra la reconciliación con su hijo predilecto". Ese mismo *estado visionario* es la acción imaginativa que produce la *Idea* al "invadir" con su "imagen" la conciencia del "sujeto puro de conocimiento desinteresado". Así para nosotros el "sujeto puro" de Schopenhauer y el "iniciado dionisiaco" nietzscheano son analógicamente lo mismo.¹³⁹

Este estado visionario es imaginación sostenida, permanente, sólo bloqueada por el interés individual. El "sujeto puro", el artista que realiza la configuración de la *Idea* en objeto artístico (en este caso lirismo puro) tiene la visión clara de lo que surgió originalmente del sustrato metafísico como lo que siempre fue, pura voluntad ahora informada por el contemplador puro en las formas artísticas; lirismo trágico.

De este modo, se puede decir que: *la acción impulsora de la voluntad es poética en la intuición inmediata del hombre*. Aunque la voluntad sea irracional y "ciega" en general, su naturaleza dinámica es acción imaginante para el hombre que la poetiza. Reiteramos una analogía: que la voluntad en Schopenhauer es al "sujeto puro" lo que el instinto para Nietzsche al "artista dionisiaco".

La voluntad en el hombre trágico es por tanto naturalmente poética (sea esta agradable u horrorosa, desgarradora, o

¹³⁹ El "sujeto puro de conocimiento" de Schopenhauer y el "iniciado dionisiaco" de Nietzsche son analógicamente el mismo. Sin embargo hay que considerar el matiz del instinto dionisiaco como sustrato metafísico de la voluntad trágica en Nietzsche y la *Idea (del hombre)* como *configuración* del sentimiento inmediatamente intuido y configurado-adequado por el "sujeto puro" inmerso en el mundo que contempla.

contradictoria en su seno) por que sus comandos son *Ideas* (objetivadas e informadas en el mundo como imágenes artísticas) y por que, si la *voluntad sueña el mundo*, sus proyecciones aunque sean inconscientes, son para el "sujeto puro" un *hacer*, un *crear*, *poiesis* (ποίησις) naturalmente imaginario.¹⁴⁰

La imaginación es inconsciente. Es pura voluntad, la consciencia del hombre es testigo pero no productora de la *voluntad* que emana imágenes. Es así que la consciencia imaginativa del sujeto es la que da cuenta de esta *poética* como "un actuar" de la *voluntad*. Por ello para Nietzsche (bajo la influencia de Schopenhauer) dentro del mundo que es apariencia, la voluntad "sueña" la vida, al mismo tiempo que el "sujeto puro-iniciado dionisiaco" la objetiva en sí mismo (en el propio cuerpo) como auto-creación artística.

Nietzsche Artista

Considero que la creación misma del texto de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, es el resultado de este estado en el que Nietzsche *configura* las objetivaciones en sí mismo, en el propio cuerpo, para después articularlas bajo la forma de un texto filosófico-artístico. Este estado en Schopenhauer lo vive el "sujeto puro" desinteresado que ha accedido a la *Idea* para configurarla como un objeto más del mundo. A diferencia de Nietzsche, en que *lo dionisiaco* es un estado artístico re-creado en sí mismo *sobre* el desarrollo mismo de la tragedia como *espejo fiel de lo uno primordial*.

¹⁴⁰ (ποίησις) gr. *poiesis*= *crear*.

Para Nietzsche el instinto está ya configurado en sí por la voluntad misma en la subjetividad (que es naturalmente trágica por contener en su seno principios antitéticos) y contiene todo lo que habría que saber de la contemplación de la *Idea* schopenhaueriana.

La genial aportación de Nietzsche (por causa del original talento y sensibilidad artísticas más la genialidad del filósofo) consiste en haber alineado la visión trágica de los antiguos griegos con la visión dionisiaca propia, al intuir una identidad entre el *fatum entretajido* en el mito trágico con la *voluntad entretajida* en la vida como representación.

Nietzsche al tener genialidad filosófica y sensibilidad artística "accede" al "derrumbamiento del mundo aparential" mencionado más arriba, por ser precisamente un contemplador estéticamente desinteresado. *La visión dionisiaca (como objetivación artística) del aspecto subjetivo del hombre es la piedra angular de la concepción estética-metafísica de Nietzsche.* La visión dionisiaca (*nietzscheana*) del mundo, al conectar con la voluntad (que sueña la vida) en imágenes, es una poética de la voluntad: una visión dinámica subjetiva e imaginante; la inmensa profundidad del hombre expresada como *naturaleza sentimental*.

El nacimiento de la tragedia de Nietzsche es un documento filosófico que gira y vuelve constantemente hacia un estilo artístico y metafórico que se proyecta en *lo dionisiaco* como un factor de suprema importancia para la conservación de la cultura trágica como culto de redención del mundo.

Por eso Nietzsche lamenta la agonía de la tragedia a manos del espíritu socrático, (la epopeya y la comedia), y cree ver

en la obra de Wagner la posibilidad de este resurgimiento en tanto que Wagner mismo lo conecta con la idea de las dos divinidades presentes en la tragedia. Pero Nietzsche convierte esta presencia en algo mucho más revolucionario y subversivo del proyecto original wagneriano. Aún así, desde luego, Wagner prosigue con su monumental proyecto de transformación dramático-musical. Con Wagner se inicia la agonía del romanticismo (como teoría musical) para dar paso al simbolismo y la construcción de los nuevos sistemas de la música moderna. Sin embargo el fundamento básico de interés común no se altera: tanto en Nietzsche como en Wagner la tragedia es reflejo de la voluntad misma schopenhaueriana objetivada artísticamente en la música dramática. La tragedia griega muestra lo que es el dinamismo trágico de la voluntad en sí, muestra lo que ocurre en su esencia misma y es así espejo de la voluntad en la vida como reflejo de la actividad histórico social (representación de la representación).

Para Nietzsche por ser la tragedia griega representación de la representación, simboliza un juego de espejos de la totalidad de lo que es como vida (voluntad) y como mundo (representación). En otras palabras un juego de espejos en el que se da la transfiguración mágica de todo aquel que la contempla; metamorfosis del hombre común, convertido en obra de arte de la naturaleza objetivada en música trágica. Este juego adquiere un sentido artístico-social en el culto y divinización de la embriaguez apolínea (sueño constructor de lo bello) que juega con la embriaguez dionisiaca transfiguradora (instintos originarios del hombre). En Nietzsche un nuevo simbolismo rodea al transfigurado-dionisiaco y se descubre con la urgencia de configurarlo en

sí mismo (*como obra de arte de la naturaleza*), él mismo es ya otro como símbolo nuevo en la autoconciencia como espejo encarnado: Lo trágico es el hombre como *frase musical del mundo*.

En Nietzsche lo *dionisiaco* es un *estado extático* que requiere de ciertas consideraciones sociales y morales. Para ser expresado de una manera no destructiva los griegos tuvieron la necesidad del simbolismo y plasticidad míticos, de la conducción de instintos en una relación e interacción de divinidades artísticas y de imágenes y símbolos que hoy conocemos con el nombre de tragedia.

Asimismo en Wagner, el espectador es un símbolo o un espejo a través de la persuasión artística=ritual que produce toda la representación escénica. El público es siempre afectado por un *pathos*. Ésta es la (epifanía) que buscaba Wagner en la representación de sus dramas musicales y que se vieron reflejadas en la conceptualización del Festival de Bayreuth, como un *festival sagrado*; una reproducción de las revelaciones mistericas de la representación trágica en la antigua Grecia.

Al contrario (y fuera de toda formalidad), Nietzsche encuentra esta revelación en el *estado dionisiaco* como un estado producido por la representación de la representación como culto trágico: reconciliación del hombre con la naturaleza en el *hombre mismo*, y la redención de los horrores del mundo a través de lo bello apolíneo expresado en la apariencia (fenómeno). La revelación misterica (teofanía) para Nietzsche es la transfiguración posible para el "sujeto desinteresado" durante el desarrollo del dramatismo de la

tragedia, la metamorfosis (el dinamismo transfigurador a través del *estado lírico*) que ocurre entre el coro, el personaje trágico y el público como representación total del aspecto trágico de la existencia. Sin el aspecto trágico, la vida en el mundo carece de orientación dramática, el mito es el astrolabio, la brújula, el simbolismo entre lo *sublime primordial* y la subjetividad del hombre; (*la profundidad emocional en tanto que sentimiento*).

CONCLUSIONES

Durante el desarrollo analítico de este trabajo creo haber mostrado el sustento y la articulación elaborada por Nietzsche para implantar las bases de un concepto estético y moral que defenderá toda su vida: *lo dionisiaco*. Asimismo se ha dejado constancia de la lucha wagneriana (como autobiografía) de este esfuerzo máximo por *romper con lo establecido* y hacer del arte dramático "la representación de una verdad absoluta" (epifanía) y cuya extensión sólo puede ser abarcada por la música como discurso filosófico-metafísico en tanto que la música no requiere del concepto que sostiene lo aparential del mundo: (Schopenhauer).

En Nietzsche nace la tragedia como el producto de dos divinidades antitéticas que, al hacerlas coincidir el hombre en sus formas artísticas originarias y con toda su fuerza instintual, dan fundamento común a lo trágico como expresión del sustrato metafísico del mundo.

En la época en la que se concibe *El nacimiento de la tragedia*, la percepción nietzscheana está impregnada de la filosofía de Schopenhauer. Wagner contactó con la filosofía del autor de *El mundo como voluntad y representación* tiempo antes y había escrito ya la mayor parte de sus textos teóricos, los cuales entre otras cosas, contienen las ideas básicas del desarrollo y concepción de la tragedia en la antigua Grecia, como por ejemplo la apreciación de Dioniso y Apolo como divinidades fundamentales en la concepción del compositor de tragedias y la participación del público en la misma.

Sin embargo, en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche hace una verdadera transfiguración de los valores originales en los textos (seguramente comentados por Wagner) al infundirle a Dioniso y Apolo aspectos verdaderamente mágicos y de transformación mística y moral (amoral) en el sujeto que los vive. Este poder mágico (en tanto que verdaderos entes divinos) proviene de la fuerza característica de cada instinto que representan y son ofrendados en las fiestas báquicas de *transfiguración dionisiaca* y redención del mundo en la *bella apariencia*, para que, precisamente sus seguidores, *lo vivan*.

Una "teorización articulada" de lo que hemos expuesto nos remite a un "orden conceptual" en el cual:

1. Los impulsos (instintos) en su forma original son percibidos por la conciencia del sujeto a través de la intuición. De esta forma conecta inmediatamente (subjetivamente) con la fuente originaria de todo lo que es en la apariencia: *la voluntad*.

2. El "sujeto puro" en Schopenhauer, (iniciado dionisiaco en Nietzsche) es símbolo artístico, enlazando al hombre con el sustrato metafísico de la vida a través del mito como presencia del tiempo inmemorial, del tiempo sagrado en contra del tiempo profano, el tiempo histórico. Lo primigenio inmemorial es confirmación de una valoración metafísica de la vida. (Mircea Eliade 1951).

3. Como resultado de las consideraciones filosóficas de Schopenhauer (en Nietzsche y Wagner), la tragedia es como un espejo primordial del sustrato metafísico del

mundo, de la voluntad que atraviesa la existencia del sujeto que percibe "la apariencia del mundo" como proyección de una actividad imaginante como puro querer y, que dejará inevitablemente en la subjetividad del hombre (el público) un *pathos* que se proyecta como un canto claroscuro (*lirismo*) que habla de una vida que en su intenso resplandor agoniza y duele. Para Nietzsche y Wagner (cada cual a su modo) el hombre puede articular artísticamente estos aspectos que son lo que son en la naturaleza (Teofanía).

4. La *Idea* (Schopenhauer) de lo trágico es en este caso la configuración artística que realiza el "sujeto puro-iniciado dionisiaco" como objetivación perfecta de la voluntad, es decir, la tragedia, cuya representación (en el escenario de las representaciones que es el mundo) da lugar a la visión dionisiaca: por un lado *lo dionisiaco* como la "transformación mágica" subjetiva, como acto de auto creación artística de la naturaleza en el hombre y por otro, *lo apolíneo*, redención del mundo a través de lo bello en la apariencia; una poética de la voluntad.

"La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático. Transformado de ese modo, el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, (y como sátiro ve también al dios), es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión queda completo el drama." (El nacimiento de la tragedia, p. 87).

SECCIÓN DE ANEXOS

Anexo.1

1. La transformación wagneriana significa la segunda "reforma", por decirlo de manera llana, de la tragedia griega. La primera se da con el compositor alemán de origen bohemio Christoph Willibald von Gluck (*Orfeo y Eurídice*) quien representa también la transición del Barroco al Clasicismo. No hay que confundir por tanto la invención de la ópera como una de las reformas. Este genial acontecimiento se lleva a cabo por el excelente grupo de intelectuales florentinos reunidos alrededor del mecenazgo del Conde Giovanni Bardi, a finales del siglo XVI (1594), cuando se propusieron "imitar" la antigua tragedia griega. Este grupo de humanistas, compuesto por los compositores Peri y Caccini, el poeta Rinuccini, y Vincenzo Galilei (padre de Galileo) principalmente, es conocido históricamente como "La camerata florentina", y en efecto era un grupo de intelectuales reunido para discutir las tendencias de las bellas artes en la época del Renacimiento.

El problema más serio con el que se encontraron es que no existen registros musicales de la música antigua griega y por tanto tampoco se sabía qué música usó Esquilo y los trágicos áticos. El resultado fue las maravillosas óperas del barroco temprano, las cuales se representaron con los recursos musicales hasta ese momento desarrollados; la aparición definitiva de la música instrumental, (producto natural de la polifonía vocal) pero ya liberada del "yugo de la palabra", da lugar a la música de cámara barroca. Es la época de los grandes madrigalistas y los primeros compositores de ópera, Monteverdi principalmente, los sucesores de los gigantes de la polifonía vocal como Tomás Luis de Victoria, Orlando di Lasso y Palestrina.

La primera reforma ocurre pues, con el compositor alemán de origen bohemio **Christoph Willibald von Gluck, (*Orfeo y Eurídice*)** quien representa también la transición del Barroco al Clasicismo. Menciono brevemente que Gluck vuelve la mirada de nuevo hacia la seriedad de la tragedia griega, da a los recitativos mayor fluidez musical (una armonía menos estática) y atribuye una voz adecuada a los personajes, (los castrati se habían adueñado cada vez más en el barroco los papeles principales vocales) y, a la vez la música barroca había extrapolado la música hacia el adorno y el virtuosismo musical por sí mismo).

Por otro lado, "**La Camerata Florentina**", ese círculo de artistas y literatos que se reunía a finales del siglo XVI, inició los primeros ensayos de "aquellos experimentos" que se hicieron al respecto y estuvieron a cargo precisamente de Vincenzo Galileo, que compuso el episodio de Ugolino, sacado del "Infierno" de Dante, y más tarde adaptó las lamentaciones de Jeremías para ser cantadas por un solista con acompañamiento de un conjunto compuesto de violines. Giulio Caccini también se dedicó a poner música a una serie de "canzonettas". Dichas canciones fueron impresas más tarde bajo el título de "Músicas Nuevas".

En 1594 tuvo lugar la memorable representación del Drama per música "Dafne", en la mansión de Jacobo Corsi, un conocido aristócrata

florentino, que fue considerado como el sucesor de Bardi en su calidad de mecenas, pues se dedicó a dirigir el círculo de artistas creado por su antecesor. La poesía y el estilo bucólico de la obra, una pastoral al estilo de la época, era hija de la mente de Rinuccini, y la composición de la misma estuvo a cargo de Jacobo Peri y Giulio Caccini. La obra fue representada varias veces con un notable éxito, lamentablemente no ha quedado nada de su música.

El "nuevo estilo" o estilo representativo, comenzó por ser aplicado al drama. Las innovaciones decisivas se debían a la aparición de los recitativos, que podían ser definidos como un diálogo dramático-musical. [...] La introducción de los recitativos en el arte dramático, es el aspecto esencial sobre el que se basó la ópera para pasar a formar parte de la vida artística. En el año de 1600 tuvo lugar en Florencia la representación de una **segunda ópera llamada "Euridice"**, obra de los tres compositores; Peri, Caccini y Rinuccini; representación que se dio con motivo de la boda de María de Médicis y el entonces rey de Francia Enrique IV. El éxito que tuvo la obra ante tan distinguido auditorio fue inmenso, hasta el punto en que eclipsó los demás festejos que tuvieron lugar con motivo de dicha boda. La música era exclusivamente de Peri, así que no se debe de olvidar que la creación esencial de la ópera se debe a él. Peri habló acerca de las particularidades del **"nuevo estilo"** en el prólogo de su "Euridice", afirmó que había observado mucho a las personas mientras éstas dialogaban, con el fin de poder imitar con exactitud su forma de hablar; "a comienzos de un "discurso" cada orador se aparta de la armonía, y vuelve a recuperarla al final de sus palabras y después de una serie de "rodeos" dados según el contenido de las mismas. Cuando las expresiones del orador son alegres, o ardorosas, el tiempo acostumbra a acelerarse, pero en cambio se retarda, cuando expresa dolor." Gerhart von Westerman, "Antología de la Opera", págs. 13-16. Ediciones Corona. Barcelona, 1959.

Anexo. 3

3. *Der Ring des Nibelungen*, ("El anillo del Nibelungo") es un ciclo de cuatro óperas épicas, compuestas por Richard Wagner. Pocas obras de arte han tenido un período de gestación tan amplio, más de un cuarto de siglo separa los bocetos originales de Wagner, que datan de 1848, y la realización de toda la tetralogía sobre el escenario. Toda la estructura dramática, de este enorme drama musical, vio su culminación en febrero de 1853, cuando Wagner autoriza la impresión privada de los textos de las cuatro óperas. La música de *El oro del Rin*, *La Valquiria*, y los dos primeros actos de *Sigfrido* se completó a finales de julio de 1857. Siguió, sin embargo, un intervalo de casi doce años antes de que Wagner volviera a trabajar en "El Anillo", esto es marzo de 1869. Desde entonces y hasta noviembre de 1874 compuso la música para el acto final de *Siegfried* y la totalidad de *Götterdämmerung*. WESTERNAN. GERHART VON, *Antología de la Opera*, Ediciones Corona, Barcelona, 1959, p. 36.

Anexo. 4

4. **Fatum.**- Para Nietzsche la libertad de la voluntad no es otra que la libertad del pensamiento, "está limitada (la voluntad) por la libertad de pensamiento". Así la libertad de pensar por ser ilimitada ofrece a la voluntad la posibilidad de expandirse hasta esos confines. "Otra distinta es el obrar de la voluntad, -dice Nietzsche- la facultad de hacerlo se nos impone de manera fatalista". Así, el *fatum* (destino) se le aparece al hombre en el espejo de su propia personalidad y de esta forma "la libre voluntad y el *fatum individual* son dos contrincantes de idéntico valor". Aunque el *fatum* se nos aparezca como el delimitador último y más potente que la voluntad, no debemos olvidar que éste es sólo un concepto abstracto y sin materia, que sólo determina al individuo y que el *fatum* sólo puede ser más que una concatenación de acontecimientos. Por esto (a la larga) el hombre determina su propio *fatum* (en tanto que actúa, aunque éste sea inconsciente). [...] Por otro lado - continúa Nietzsche - la voluntad libre, tampoco es a su vez, mucho más que una abstracción, y significa la capacidad de actuar conscientemente, mientras que bajo el concepto de *fatum* entendemos el principio que nos dirige al actuar inconscientemente. De esta forma ambas consideraciones conforman una balanza de valores en la conciencia del hombre. [...] En la voluntad libre el hombre singular se separa de lo ilimitado, el *fatum* por el contrario lo pone en estrecha relación con el todo y lo obliga a relacionarse con la evolución general y echar a andar fuerzas reactivas en tanto que ésta busca dominarle..." NIETZSCHE, FRIEDRICH. *Libertad de la voluntad y fatum.* en NIETZSCHE.F. "De mi vida", escritos autobiográficos de juventud (1856-1869). Traducción de Luis Fernando Moreno Claros. Nietzsche en Castellano. Versión electrónica.

Anexo. 5

5. **"Marsias"**.- La partitura de Marsias lleva un epígrafe tomado de un relato homónimo de Luis Cernuda: "Marsias alentó, suspiró una y otra vez a través de las cañas enlazadas obteniendo sonos más y más dulces y misteriosos que eran como la voz secreta de su corazón". La idea original para la obra surge cuando Mario Lavista conoce la leyenda del sátiro frigio Marsias, que descubre el aulós, instrumento de doble caña antecesor del oboe, inventado por Palas Atenea. El sátiro comienza a tocar el aulós, se enamora de su sonido, y cuando llega a dominar el instrumento, reta a Apolo a una competencia musical. Apolo, dios de la música, acepta el reto, y la competencia se lleva a cabo ante un jurado.

El primero en tocar es Marsias, y de acuerdo al relato de Cernuda, los oyentes quedan maravillados por los sonidos que Marsias produce en el aulós. Cuando Marsias termina de tocar sigue el turno de Apolo, quien toca la lira y supera a Marsias. El dios es declarado vencedor, y como castigo a su derrota y su soberbia, Marsias es desollado vivo. De sus lágrimas y su sangre nace el río Marsias, que atraviesa el Asia Menor.

En la historia de Marsias es posible detectar una alegoría: el sátiro representa al poeta en su eterna búsqueda de la expresión perfecta, misma que le está vedada porque la perfección es provincia exclusiva de los

dioses. En su intento de acercarse a la divinidad por medio de la perfección, el poeta, el artista, (Marsias), está condenado al fracaso.

En Marsias, Mario Lavista propone la interacción de un oboe y un juego de ocho copas de cristal, (tocadas por seis músicos), que forman un campo armónico basado en quintas justas, es decir, en intervalos de consonancia perfecta identificados con la divinidad. Esas quintas son enlazadas por tritonos, o sea, por el *diabolus in música*, un intervalo imperfecto, terrenal. En ocasiones, el oboe se integra a ese campo armónico, y en ocasiones lo contradice. A lo largo de la obra, el campo armónico creado por las copas de cristal funciona como una especie de burbuja al interior de la cual se mueve el oboe. Por cierto, el empleo de intervalos de quinta enlazados por tritonos es una constante armónica en la obra de Mario Lavista, y es particularmente evidente en obras como Ficciones (1980) para orquesta.

Marsias fue escrita en 1982 y estrenada el 24 de octubre de ese año en el Museo de Arte, por la oboísta Leonora Saavedra, a quien está dedicada la partitura.

(Notas del cuadernillo que acompaña "Marsias" de Mario Lavista: Notas de Juan Arturo Brenan)

Anexo. 6

6. **El sonido** es vibración, una vibración que se expande de la misma forma que lo hacen las ondas en una laguna a la que se le ha tirado una piedra, pero además dimensionalmente esférica. [...] "Cuando un cuerpo (materia) vibra, se mueve oscilando alrededor de la posición de equilibrio ocupada cuando el cuerpo no vibra. Las partículas de aire que se encuentran inmediatamente próximas a la fuente sonora (en este caso la voz) se hallan sometidas a una sucesión alternada de compresiones y de rarefacciones que se transmiten una a otra, alejándose en todas direcciones con la velocidad de propagación del sonido, es decir 340 metros por segundo. Es una onda esférica, subdividida en capas alternativamente comprimidas y rarefactas, que se aleja siempre más en el espacio.". Alfredo Casella y Virgilio Gortari, "La técnica de la orquesta contemporánea". Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1978, pp. 1

"Marsias alentó, suspiró una y otra vez
a través de las cañas enlazadas,
obteniendo sonos más y más dulces y misteriosos
que eran como la voz secreta de su corazón".
Luis Cernuda

a Leonora Saavedra
MARSIAS
para OBOE Y COPAS DE CRISTAL

MARIO LAVISTA
1982

LENTO, con malinconia (♩ = ca. 52)

COPAS DE CRISTAL
OBOE

sempre molto p. come un eco

corta

vib.

Andante (♩ = ca. 60)

f nervoso

meno f

f

ff

p subito

ppp

ff

f

p

f

p

Andante (♩ = ca. 66)

il più p possibile

f

mf

f

p

f

p

f

p

pp

ppp

poca

p

Tranquillo, ma espressivo e poco rubato (♩ = ca. 56)

(sord.)

sempre p

f

p

pp

ppp

il più p possibile

p

Molto Lento (♩ = ca. 69)

Più mosso (♩ = ca. 63)

senza sord.

il più p possibile

p

Lento, con malinconia (♩ = ca. 60)

(sord.)

p

mp

p espressivo

poca

pp

Più lento

corto

corto

corto

lunga

corto

molto lunga

il più p possibile

niente

Dritter Aufzug.

Mäßig langsam.

Violinen. I. *f* *dim.* *p* *gedehnt* *più p* *pp*

Violinen. II. *f* *dim.* *p* *gedehnt* *più p* *pp*

Bratschen. *f* *dim.* *p* *più p*

Violoncelli. I. (allein) *f* *dim.* *p* *più p*

die übrigen alle *f* *dim.* *p* *più p*

Kontrabässe. *f* *dim.* *p* *più p* *pp*

I. in F. *p sehr weich* *p* *poco cresc.* *f dim.* *più p* *gedehnt* *(sehr lang)*

III. in E. *p sehr weich* *poco cresc.* *f dim.* *più p*

Hr. II. in F. *pp* *poco cresc.* *f dim.* *più p*

IV. in E. *pp* *poco cresc.* *f dim.* *più p*

Fag. I. *f dim.* *p*

Viol. II. *f dim.* *p*

Br. *f*

Vcl. *p ausdrucksvoll* *poco cresc.* *f* *(get.)*

p weich *poco cresc.* *f*

I. Viol. I. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *gedehnt* *più p*

II. Viol. II. *p* *f* *dim.* *p* *gedehnt* *più p*

Br. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

Vcl. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

K. B. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *più p*

Hob. I. *ausdrucksvoll* *p* *p*

Klar. in B. *pp weich* *pp* *dim.* *pp*

Fl. I. *zart* *dim.* *pp*

Fl. II. *p*

Fag. I. *pp* *dim.* *pp*

Viol. I. *pp* *pp* *p* *(G)*

Viol. II. *pp* *p*

Br. I. (allein) *ausdrucksvoll* *p* *dim.* *pp*

Br. die übrigen (get.) *p weich* *dim.* *pp*

Vcl. *alle* *p*

K. B. *pp*

Hob. I.
Hr. II. in F.
Fag.
I.
Viol.
II.
Br.
Vcl.
K.B.

molto cresc.
cresc.
cresc.
alle
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

più f
f
più f
più cresc.
più cresc.
più cresc.
più cresc.
più cresc.

ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.
dim.

I. II.
III. (allein)

f dim.
ff dim.

più f
più f
più f
più f
più f
più f
più f
più f

Hr. II. in F.
Fag.
I.
Viol.
II.
Br.
Vcl.
K.B.

più p
p
p
p
p
p
p
p

più p
più p
più p
più p
più p
più p
più p
più p

pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp
pp

(Hier wird der Vorhang aufgezogen.)

Erste Szene.

Burggarten. Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrunde das Burgtor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hier und da schadhaft und bewachsen. Im Vordergrund, an der inneren Seite, liegt Tristan unter dem Schatten einer großen Linde, auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt. Zu Häupten ihm sitzt Kurwenal, in Schmerz über ihn hingebeugt und sorgsam seinem Atem lauschend. — Von der Außenseite hört man einen Hirtenreigen blasen.

gedehnt

I. Viol. *più p* *morendo*

II. Viol. *più p* *morendo*

Engl. H. (auf dem Theater) *p* *cresc.* *f* *dim.*

Engl. H. *p* *cresc.* *f* *dim.* *p* *sf* *dim.* *p* *f* *dim.*

dim. *f* *dim.* *p* *cresc.*

dim. *p* *molto cresc.* *ff* *dim.* *p* *cresc.*

f *dim.* *p* *accel.* *rall.*

sf *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

a tempo *p* *cresc.* *f* *dim.* *poco rall.* *molto rit.* *p*

I. Viol. *a tempo* *pizz.*

II. Viol. *trem.* *pp* *pizz.*

Br. *trem.* *pp* *pizz.*

Engl. H.

H. *f* (Der Hirt erscheint mit dem Oberleibe über der Mauerbrüstung, und blickt teilnehmend herein.) (leise) (Kurwenal) Kurwenal! He! Sag, Kurwenal!

Vcl. *pizz.*

K. B. *p*

LA VISIÓN DIONISIACA DEL MUNDO, COMO POÉTICA DE LA VOLUNTAD.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

1. GARIBAY, ÁNGEL MA., *Las siete tragedias de Esquilo*, México, Editorial Porrúa, 2007. Vigésimo sexta edición, (Colección "Sepan cuantos..." Número 11).
2. GARIBAY, ÁNGEL MA., *Mitología griega, dioses y héroes*, México, Editorial Porrúa, 1964. (Colección "Sepan cuantos..." Número 31).
3. MAGEE, BRYAN, *Aspects of Wagner*, Nueva York, Oxford University, 1968.
4. MAGEE, BRYAN, *The Tristan Chord, Wagner and Philosophy*, Londres, Penguin, 2000.
5. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Editorial Alianza, 2007. Traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, (Colección "El libro de bolsillo").
6. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Segunda intempestiva, "Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida"*. "Nietzsche en Castellano" versión electrónica, Recuperado a partir del 10 de agosto del 2010, http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_la_utilidad.htm.
7. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El libro del filósofo, "Introducción teórica sobre verdad y mentira en el sentido extramoral"*, Editorial Taurus, Versión electrónica, Recuperado a partir del 10 de agosto del 2010, www.editorialtaurus.com/extras/Nietzsche.
8. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *El libro del filósofo, "Consideraciones sobre el conflicto entre arte y conocimiento", Aforismo 70*, Editorial Taurus, Versión electrónica, Recuperado a partir del 10 de agosto del 2010, www.editorialtaurus.com/extras/Nietzsche.
9. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Ecce Homo "El caso Wagner, un problema para amantes de la música"*, Nietzsche en Castellano, Versión electrónica, Recuperado a partir del 10 de agosto del 2010, http://www.nietzsche.com.ar/Ecce_Homo.htm.

10. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Nietzsche contra Wagner*, "Somos antípodas", Nietzsche en Castellano, Versión electrónica, Recuperado a partir del 10 de agosto del 2010,

[http://www.nietzsche.comar/Nietzsche contra Wagner.htm](http://www.nietzsche.comar/Nietzsche%20contra%20Wagner.htm).

11. NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Cartas de Nietzsche*, Versión electrónica. Recuperado a partir del 10 de agosto del 2010, <http://cinosargo.bligoo.com/content/view/350197/CARTAS-DE-NIETZSCHE-htm>.

12. SCHOPENHAUER, ARTHUR, *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, Trotta, 2003. Traducción introducción y notas de Pilar López de Santa María, (Colección Clásicos de la cultura).

13. WAGNER, RICHARD, *Art and Revolution, Richard Wagner's Prose Works*, Volumen 1, Tomo III, Londres, 1895. Traducción al inglés de William Ashton Ellis. Recuperado a partir del 15 de junio 2010, The Wagner Library, Edition.0.9 <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf>

14. WAGNER, RICHARD, *Opera and Drama, Richard Wagner's Prose Works*, Volumen 2, Tomo III/IV, Londres, 1893, Traducción al inglés de William Ashton Ellis, Recuperado a partir del 15 de junio 2010, The Wagner Library, Edition.1.0 <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0063.pdf>.

15. WAGNER, RICHARD, *Carta a Federico Villot, Dramas musicales de Wagner, Tomo I*, Barcelona, Casa editorial Maucci, (Biblioteca Arte y Letras), 1908.

16. WAGNER, RICHARD, *Arte y religión*, Barcelona, Casa editorial Maucci, (Biblioteca Arte y Letras), 1908.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

1. ABBAGNANO, NICOLA, *Diccionario de Filosofía*, México, F.C.E., 1989.
2. BRENNAN, JUAN ARTURO, *Cuaderno de viaje, Música de Cámara, producción general de Ana Lara*, CENIDIM, CONACULTA, *Quindecim*, 2000.
3. DEATHRIDE, JHON, y DAHLHAUS, CARL, *Wagner "New Grove"*, Barcelona, Muchnik Editores, 1984.
4. FEUERBACH, LUDWIG, *La esencia del cristianismo*, Biblioteca virtual Antorcha, página electrónica a cargo de Chantal López y Omar Cortés, Recuperado a partir del 15 de junio de 2010,
www.antorcha.net/biblioteca_virtual/.../esencia/indice.html
5. OTTO, WALTER, F. *Teofanía, El espíritu de la Antigua religión griega*, México, Sexto piso, 2007. Traducción de Juan Jorge Thomas.
6. RODRÍGUEZ, GUERRA, MARIO, "Entrevista sobre Wagner; Wagner y la filosofía" (22-25 de Mayo 2010). (Sobre el texto de *Spencer, Stewart y Millington, Barry; "Wagner's Ring of the Nibelung"*, impreso en Slovenia por Mladinska Knjiga, 1993.
7. WESTERNAN, GERHART VON, *Antología de la Opera*, Barcelona, Ediciones Corona, 1959.
8. DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Madrid, Vigésima segunda edición, 2001.
9. DICCIONARIO ETIMOLÓGICO, Griego-Latín del Español. RODRIGUEZ, CASTRO, SANTIAGO, México, Editorial Porrúa, 1957.