UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA

SUA((y))ED Filosofía / Letras

DEL "FRAGMENTO EN SÍ" A LA MÚSICA IMPOSIBLE DEL CUERPO.
FRIEDRICH NIETZSCHE Y EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA:
LA DIFERENCIA ENTRE DIRIGIR CON UN MARTILLO Y NO CON UNA BATUTA.

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A :

PABLO LINARES MANJARREZ

DIRECTORA DE TESIS :

DRA. SONIA RANGEL ESPINOSA

Ciudad Universitaria **CDMX 2022**

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mi maestra Sonia Rangel por enseñarme a pensar la vida, el arte, la música y la filosofía de una manera diferente. Sin su generosidad, su guía, cariño y confianza, mi escucha del mundo sería un error. A mis maestros Roberto Ruíz Guadalajara, Crescenciano Grave, Elsa Torres y Jorge Juanes, por ser faros baudelerianos y mostrarme el camino de la búsqueda.

A Tomás Linares por sembrar desde mi niñez el sueño de la música y a Pilar Manjarrez mi mujer todo terreno, por ayudarme con mucho amor, ternura y control a hacerlo realidad.

A mi hermana-maestra Concepción Linares, por esa alma de diamante siempre inagotable que me ha alumbrado y abrazado toda mi vida.

A mi herma por elección Cinthia Coronado, por su amor, su magia, su complicidad y toda su luz.
A mi hermano de alucinación, de nuevas pistas de baile y de arte. Mi side-man David Cáliz quien me ha enseñado a convertirme en bosque.
A Danaé Torres, por toda su confianza y cariño, siempre…
A Gabriela Fernández y Eduardo Bonilla, por las risas, la música, los rupestres, los Beatles y los sueños…
A Abraham Torres, por recordarme que la música es un acto de generosidad y resistencia.
A mis brujas-magas: María Eugenia Manjarrez, Yessica López, Erika López, María Luisa Cáliz, Nélida López y Adela Cáliz, por su amor y cariño que me acompañan desde mi niñez.
A la pandilla amorosa e incondicional: Rogelio Hernández, Antonio Manjarrez, Carlos Cáliz, Evelyn Vega Gutiérrez, Ricardo Ruíz León, Paco Macedo, Eco, José Luis Martín, Rodrigo Ornelas, Isis Vargas, Martha y Álvaro.

"A los hombres
que me enseñaron su sabiduría exacta.
A las mujeres
que me debelaron su entendimiento profundo.
Y a la mezcla de esas mujeres y esos hombres
en cada hombre
y en cada mujer".

En memoria de mi padre

Nicolas de Larmessin, *El habitar de músico.*

ÍNDICE

PRELUDIO: A MANERA DE INTRODUCCIÓN:
LA MÚSICA ESTÁ MUERTA, NOSOTROS LA HEMOS MATADO 7

- ÓPERA: CANTOS DE LA MODERNIDAD O DE LA MÚSICA SOCRÁTICA QUE NIEGA LA VIDA

CAPÍTULO I

1. POR UNA GENEALOGÍA DE LA ESTÉTICA MUSICAL: DE JOHANN SEBASTIAN BACH AL LAMENTO DE ISOLDA. RESONANCIAS DE UNA RAZÓN APASIONADA Y UNA PASIÓN RACIONALIZADA 16

1.1 “El que tenga oídos que escuche”. Cantatas protesta, resonancias de una música encarnada **25**

1.2. Mozart, don Giovanni y el arte de decir: “¡Otra vez!” **33**

1.3. Resonancias de lo absoluto: “¡Oh amigos, no más esos tonos!” **49**

1.4. Erotismo cósmico. Tristán e Isolda después del Velo de Maya **64**

CAPÍTULO II

2. NOSOTROS LOS REBELDES, NOSOTROS LOS SIN MIEDO, NOSOTROS LOS ESCUCHAS

2.1 Apolo y Dionisos: Intimidad, sueño y embriaguez como revelaciones sonoras del mundo **80**

2.2 Música culpable y música inocente. De cómo la sonoridad del mundo se convirtió en melodía, la melodía en armonía y por último la armonía en ritmo **93**

2.3 *El fragmento en sí*. Genealogías sonoras de la repetición y de lo inútil. La diferencia de dirigir y componer con un martillo y no con una batuta **105**

2.4 *El anillito roto* y *El himno a la vida*. Cantos del pájaro atravesados por las resonancias sin miedo **129**

A MANERA DE CONCLUSIÓN:
MANIFIESTO DE LA ESCUCHA O DEL POR QUÉ NO PENSAMOS SOLOS 142

BIBLIOGRAFÍA 146

FILMOGRAFÍA 150

PRELUDIO A MANERA DE INTRODUCCIÓN:

LA MÚSICA ESTÁ MUERTA,

NOSOTROS LA HEMOS MATADO

"—Primavera, danza, música, todo competición de los sexos –y también aquella <<fáustica infinitud en el pecho>>…
los artistas, cuando son capaces, son de condición vigorosa, (incluso corporalmente), excesivos, animalescos, sensuales; sin un cierto sobrecalentamiento del sistema sexual es impensable un Rafael… Hacer música es también como una forma más de hacer hijos; la castidad es simplemente la economía de un artista: y en todo caso, la fecundidad cesa también en los artistas cuando cesa la capacidad creadora...
los artistas no deben ver nada tal como es, sino verlo todo más pleno, más sencillo, más intenso: para eso tienen que tener en el cuerpo como una especie de eterna juventud y primavera, como una embriaguez habitual—".

Friedrich Nietzsche

La historia cuenta que el músico del periodo barroco Jean-Baptiste Lully —compositor de cabecera de la corte francesa del rey Luis XIV— después de una representación de ópera bufa fue sorprendido comiendo con indiferencia frente al rey (lo cual implicaba una gran falta de respeto), entonces su majestad preguntó:

"- ¿Lully, tienes hambre?

-Si su alteza, tengo hambre. Desde que no lo hago bailar siempre tengo hambre.

¿Usted no?"[1]

[1] Gérard Corbiau, *"Le Roi Danse" El rey sol*, Bélgica, 2000.

Sin lugar a dudas, este diálogo explicita el sometimiento que ha vivido la mayoría de la producción musical y artística desde el periodo renacentista hasta nuestros días, al verse limitada por la razón occidental establecida por el hombre moderno; en donde el texto (la palabra) reforzado por la melodía, ganaba cada vez más terreno en el ámbito musical, dejando de lado aspectos tan importantes como la improvisación, el ritmo o la armonía, que apelan más al "gusto del público", para negar el vibrar corporal y olvidar esa experiencia artística que nos sacude y nos invita a vivir la vida para experimentarla con cada parte de nuestro cuerpo. Experiencia artística que exige quitarnos la cera de los oídos para escuchar el canto de las sirenas, de la naturaleza, del enigma y de esta forma dar paso a la búsqueda de nuestro sonido, una experiencia sonora que nos invite a pensar el mundo y, por lo tanto, la vida. Como lo señala el filósofo alemán Friedrich Nietzsche en su Ciencia Jovial: *"<<Cera en los oídos>>, fue una condición necesaria para filosofar, un auténtico filósofo dejaba de escuchar a la vida; en la medida en que la vida es música, negaba la música de la vida —es una vieja superstición de filósofos— considerar que toda música es música de sirenas".*[2]

Así es necesario preguntarnos: ¿a qué nos obliga la responsabilidad de decidir quitarnos la cera de los oídos? Una de las respuestas letales podría ser convertirnos en pensadores, pero ¿qué implica ser un pensador? Sin lugar a duda, es un acto de valor, de *"coraje para lo prohibido; estar predestinado para entrar en el laberinto",* [3] de mutar a una forma de vida en donde el filósofo: *"Ame la búsqueda más que a los encuentros y a los enigmas más que a las soluciones",*[4] y, a la vez, es un acto de donación, pues el pensador, enfundado en el traje del guerrero-filósofo-músico: *"Es un experto en hacer las cosas más simples de lo que son".*[5] Es decir, da sentido al mundo no desde el conocimiento lógico si no desde el arte, de una forma creativa, abierta a múltiples posibilidades del pensar en donde no se busca una verdad absoluta, sino un pensar vital a manera de acorde sonoro que

[2] Friedrich Nietzsche. *La ciencia Jovial*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 580.
[3] Ibidem. p. 337
[4] Crescenciano Grave. *"El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche",* Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México. p. 11.
[5] Friedrich Nietzsche. *La ciencia Jovial*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 464.

nos muestre distintas inversiones y perspectivas y, así, por un instante, descifrar los enigmas de la vida y: "*Reencontrar la seriedad que se tenía de niño al jugar"*.[6]

Si bien Nietzsche nos dice en su ciencia Jovial que: *"¡Dios ha muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado!",*[7] sin duda alguna, a manera de variación, podríamos tomar prestada esta frase tan atonal que ejerce el filósofo con el ruido de su martillo y decir que la ¡Música está muerta! ¡Y poco a poco la fuimos matando¡ ¿Cómo? Quitándole al igual que a los dioses la fuerza de lo sagrado y del origen, aspectos vitales que nos llevan a fundirnos con la naturaleza en lo uno primordial, cercando sus potencialidades sonoras en escalas y reglas que buscaban la estabilidad, el academicismo y el buen "gusto" del sonido, pues, al generar una música cargada de moral y culpa, definida por Nietzsche como música culpable, los dioses han dejado de bailar en la naturaleza para ser vigilantes y castigadores del academicismo sonoro. El resultado es que el músico, el escucha, el filósofo y el viajero se tapen los oídos y generen un pensamiento musical del miedo. Música culpable, sin risa, que se desplaza sobre el camino seguro del vencedor que se niega al azar, a la improvisación, a la disonancia y al bajo continuo de la vida.

Sin embargo, en resistencia a esa culpabilidad sonora, el martillo resonante de Friedrich Nietzsche expulsará sonidos que desencadenarán en una música inocente, imposible, sin miedo, fuera de tempo, lenta; con ritmos de baile, acordes y contrapuntos que nos harán curarnos de lo rígido, lo estable, lo moral, la religión y la "seguridad" que nos brinda el progreso y el conocimiento científico, para dar paso a nuevas formas y sensaciones que nos hagan escuchar una música para iniciados que no busca su desarrollo a través de una verdad lógica, sino en el intuir y el azar de la experiencia acústica del mundo, es decir, con sonidos que nos hacen *"Ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con el de la vida…"*[8]

---

[6] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos,* Abada Editores, Madrid, 2004. p.95.
[7] Friedrich Nietzsche. *La ciencia Jovial*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 440.
[8] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Andrés Sánchez Pascual] 2da reimp., Alianza Editorial, Madrid, 2001. p 28.

LA ÓPERA: CANTOS DE LA MODERNIDAD O DE LA MÚSICA SOCRÁTICA QUE NIEGA LA VIDA

"Finalmente Farinelli…
Usted ha escupido el rostro de Händel.
Se las ha arreglado para convertirme
en lo que ustedes siempre fueron.
Usted castró… mi imaginación.
A partir de ahora, no volveré a escribir una ópera.
¡Nunca Más!"[9]
Farinelli

Ya en su primera obra *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música*, publicada en 1872, Friedrich Nietzsche nos lanza una pregunta disonante y fuera de *tempo*:*"¿Qué forma tendría que tener una música cuyo principio original no fuera ya el romanticismo, como es el de la música alemana, sino el espíritu dionisíaco?"*[10] Esta cuestión no sólo es aplicable al aspecto musical, sino al arte mismo, y sobre todo a un proceso de vida y conocimiento del ser humano; es decir, ¿Cómo nos podemos relacionar con el mundo de una manera que no sea únicamente la trazada por la línea occidental y el conocimiento científico, encaminado sólo a buscar la verdad absoluta y lógica por medio del progreso y la razón? Nietzsche, sin dudarlo, nos susurra al oído que necesitamos de los sonidos diferentes de una música trágica, atonal y sumamente rítmica, una música que emerja: *"…de un trozo de tierra sano y fértil"*,[11] pues necesitamos sonoridades del azar y del amor, de una filosofía para iniciados, ávidos de improvisación, dispuestos a emprender un viaje que nos obligue a ir más allá de lo audible. Sonidos del mundo que generen una contra-danza hacia ese: "*Género artístico idiosincrásicamente moderno que es la ópera".*[12] Género teatral y que en palabras del músico-filósofo de Röcken será la música esencial de la cultura socrática, es decir, la cultura *"…del hombre teórico, armado con las fuerzas*

[9]Gérard Corbiau. *Farinelli*. Francia, Italia, Bélgica. 1994. Carlo Broschi, Nápoles (1705-1782), mejor conocido como Farinelli, "castrato" quien sin duda alguna fue uno de los mejores cantantes que ha dado la historia de la música. Su popularidad se desarrolló en los periodos musicales que comprenden un barroco tardío y un naciente periodo clásico. Perteneció a la corte de los reyes españoles Felipe V y Fernando VI, de quienes fue literalmente su músico de cabecera.
[10] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 15.
[11] *Ibídem.*, p.131.
[12] *Ibídem.*, p.121.

cognoscitivas más poderosas y trabajador al servicio de la ciencia."[13], dando como resultado al hombre culto, lógico, al virtuoso, al erudito o, mejor dicho, al músico únicamente interesado por escuchar las notas de un sistema tonal agradable y pasivo, que se aleja cada vez más de los sonidos de la naturaleza.

Cabe señalar que el proyecto musical y filosófico en Nietzsche rechazará a este género teatral de origen italiano en toda su extensión: por una parte, a la ópera llamada "seria", la cual pretendía afectar por medio del drama musical a los escuchas; por otro lado, la ópera bufa, que tomaba su nombre de "bfffff" de la burla de los bufones italianos. Por lo general, ambas vertientes tenían como objetivo conmover y hacer reír a la gente sin importar el contenido musical, los ritmos o las armonías, para dar paso a un gran espectáculo de melodías que reforzadas por la palabra, pusieron a cantantes de la época en el centro de la atención musical. Modernidad sonora a la que Nietzsche se referirá como *música culpable*, es decir, una música que apela por la contención sonora instalada en el gusto y el poder de una moral que no afecte nuestros sentidos.

Esta nueva expresión, que un principio fue simplemente conocida como *"hablar cantando,"* fue desplegando sus primeros textos a finales del siglo XVI con la Camerata Fiorentina, grupo de filósofos, músicos, poetas e intelectuales que influenciados por la *Poética* de Aristóteles se dieron a la tarea de: *"Resucitar a la tragedia griega, a la que se suponía acompañada de una música en forma monódica, de naturaleza homofónica, con lira o cítara acompañando la voz (y siempre al servicio de ésta)".*[14] O para ser más específicos; "rescatar" a la música a través del *recitativo continuo*, el cual: *"intentaba poner fin al despliegue polifónico de la música renacentista, que al decir de los teóricos de la Camerata, Vicenzo Galilei especialmente, oscurecía de forma bárbara la inteligibilidad del texto".*[15]

Es de esta forma, que a partir de dicha relación palabra-música, en donde la palabra implantará su hegemonía, surgirá la Ópera desarrollando un contexto más allá de lo musical, es decir, un mundo *"ridículo, caro y proclive a berrinches y excesos de divas."*[16]

[13] *Ibídem.*, p. 115.
[14] Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 29.
[15] *Ibídem.*, p 29.
[16] John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo*, [Trad. Luis Gago], Ed. Acantilado, Barcelona, 2015, p. 174.

Al respecto nuestro filósofo del martillo y con base en este género se pregunta: "*¿Es posible que en una época en la que acababa de despuntar la inefablemente sublime y sagrada música de Palestrina pudiera aceptar y cultivar con fervor tan alucinado esta música operística, tan sobremanera enajenada en su exterioridad incapaz de recogimiento alguno, hasta el punto de ver en ella el renacimiento de la música auténtica?"*.[17]

Desafortunadamente la respuesta será sí, pues la música también vendrá cargando con un fardo pesado de melodías generadas desde la moral cristiana, en específico con el Concilio de Trento, el cual en el aspecto musical decretaba lo siguiente:

- *"Todas las cosas deben estar ordenadas de tal manera que las misas, se celebren con música o no, lleguen tranquilamente a los oídos y corazones de aquellos que las escuchen, cuando todo se ejecute con claridad y velocidad correcta. En el caso de aquellas misas que se celebren con canto y órgano, que en ellas nada profano se mezcle, sino sólo himnos y preces divinas.*

- *Debe construirse todo el plan del canto según los modos musicales no para que proporcione un placer vacío a los oídos, sino de tal forma que las palabras las* ***entiendan claramente*** *todos y así el corazón de los oyentes se vea arrastrado a desear armonías celestiales en la contemplación de júbilo de los benditos… También se desterrará de la iglesia toda música que contenga, bien en el canto o en la ejecución del órgano, cosas que sean lascivas o impuras".*

Así pues, esta "Nueva música", como la llamó la Camerata Fiorentina, en conjunto con los límites musicales impuestos por el Concilio de Trento, verá su consolidación en estas producciones operísticas, enterrando la riqueza del contrapunto palestriniano y las disonancias propias de la naturaleza musical que afectan el cuerpo, para dar paso a la razón y el gusto cerrando las posibilidades sonoras en una serie de reglas y doctrinas, que poco a poco irán intelectualizando la escucha del mundo. Con el florecimiento de la ópera, nacerá una música y sobre todo un oyente como lo llama Nietzsche: teórico, socrático y pesado, un escucha de melodías pasivo, culpable, ávido de cantantes que ya no necesitan emitir sus cantos para ir más allá de la palabra y devenir con el universo, sino para cantar palabras lógicas, entendibles y claras. Con base en lo anterior, es claro que la producción operística

[17] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 120.

para Nietzsche será sin duda, asistir a la muerte del ritmo, la armonía, la polifonía y el contrapunto.

¿Pero, a qué suena la música producida en la época de Palestrina? ¿Por qué Nietzsche lamenta el nacimiento operístico en medio de este paraíso polifónico? Bien, escuchemos la obra *Nigra Sum sed Formosa* de Giovanni Per Luiggi da Palestrina (Track1), quien será sin duda alguna un compositor proto-barroco y salvador de la polifonía de los rigores monódicos del clero e, incluso, una gran influencia para la música contemporánea y producción musical del propio Nietzsche.

Para iniciar, tenemos que tomar en cuenta la riqueza de esta obra polifónica: es un motete a cinco voces, en donde si escuchamos, la palabra casi no se entiende, simplemente se desliza en un *"despliegue histérico de las voces"*,[18] voces sensuales, que *"humanizan tanta perfección mística y sublime"*.[19] Además debemos recordar que, para la época en que se sitúa nuestro compositor, aún las tonalidades no estaban cercadas en mayores o en menores, sino las composiciones se abordaban armónicamente desde una perspectiva modal, abierta y espacial, permitiéndonos percibir las texturas y las resonancias propias del sonido. Con respecto al tiempo, podemos sentir que es un tiempo atmosférico, no-pulsado, libre, el cual nos invita simplemente a volar, a deslizarnos sobre la órbita flotante de Eón y los sonidos pitagóricos de la naturaleza, en donde el tiempo eterno nos invita a sentir y fluir fuera del tiempo medido, pulsado y lógico.

Otro ejemplo es el del compositor Thomas Tallis (Track 2), quien llevará este recurso polifónico hacía otros límites y dará un paso más con su motete a cuarenta voces, música en la que podemos encontrar muchas de las cualidades descritas en el ejemplo anterior. Sin lugar a dudas nos enfrentamos con una música fértil, multi-fónica, en donde la palabra pasa a segundo plano, siendo menos entendible que nuestro ejemplo anterior, negándose a ser lógica y clara con respecto a las reglas dictadas por el clero, pues si de por sí la polifonía a cinco voces representaba una "ligera" molestia con respecto a los cantos eclesiásticos ¿Qué podríamos imaginar de Cuarenta? Al respecto nuestro filósofo-músico tenía muy claro que, la polifonía, la *physis* o Dios *"…son un acontecer de sentido múltiple*.

[18] Eugenio Trías, *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, p 114.
[19] *Ibidem.*, p 119.

Por eso Nietzsche no cree en los acontecimientos ruidosos, sino en la pluralidad silenciosa de los sentidos de cada acontecimiento".[20]

Sin lugar a duda, los acontecimientos ruidosos y culpables serán las producciones operísticas que generarán los músicos posteriores a la generación de Thallis y Palestrina. Por su parte, los silenciosos aconteceres inocentes, de sentido múltiple, se desarrollarán a manera de contrapunto sonoro en la música polifónica, que vierte su multiplicidad en el ritmo y la armonía sonora del mundo, la cual está en silencio esperando ser escuchada por los iniciados y los amantes del enigma.

Por otra parte, prestemos atención a la música llamada por Nietzsche socrática. Esta "nueva música" anti-natural, de la culpa, dictada por las fuerzas del mercado de la que Nietzsche nos da una pequeña explicación: *"La ópera nace en el seno del hombre teórico, del crítico aficionado, no del artista: uno de los fenómenos más desconcertantes de la historia de las artes. Fue una demanda de oyentes en verdad no muy avezados musicalmente hablando la que reclamaba que debían entenderse sobre todo las palabras. No cabía esperar aquí, pues, ningún renacimiento del arte tonal, salvo el que pudiera ser descubierto a partir de alguna forma de cantar en la que las palabras del texto imperasen sobre el contrapunto cual amo sobre el ciervo. De ahí su estimación de que las palabras eran más nobles que el sistema armónico que las acompañaba…"*[21] Con base en lo anterior, se establecían los perfiles que debería de tener esta forma de entretenimiento, cuya popularidad ganó terreno dentro del gusto del público, estableciendo formas de composición y sobre todo exigiendo un gran repertorio para cantantes.

Ahora escuchemos y veamos *Platea*, ópera bufa del compositor francés Jean-Phillippe Rameau (Video 1),[22] el cual nos muestra este contexto de hegemonía melódica y acrobática de la voz. En este pequeño fragmento, la *Folie* (la locura) nos cuenta que le ha robado su lira a Apolo y por lo tanto nos va a enseñar nuevos cantos o mejor dicho nos dará lecciones de música. Lo cierto es que Rameau, un poco a broma y un mucho en serio, hace de la *Folie* una burla de tan peculiares personajes socrático-melódicos-intelectuales, enajenados por los textos y melodías anti-contrapuntísticas. Como podemos ver, la cantante

[20] Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, [Trad. del francés Carmen Artal], 10ma Ed, Anagrama, Barcelona, 2013. p11.
[21] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 122.
[22] Ver el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=cpwYjawWCZE

o mejor dicho *la locura* quita al director de su lugar para ella misma dirigir la orquesta, dándonos a entender que es ella quien sabe de música (2:30 min), es decir, la voz en primer plano es la "música" y después, únicamente como fondo de acompañamiento los instrumentos de la orquesta. También es claro que, antes de interpretar su Aria (3:30), hace dos gestos de no poder entrar con su canto a tiempo, sino hasta el tercer intento, gesto que pone en evidencia a los cantantes, que por lo regular nunca entraban a tiempo en una pieza musical. A diferencia de los ejemplos anteriores, podemos decir que en la *Folie* las palabras si se entienden, no hay polifonía y hay sólo una línea melódica por cada intervención; es decir, se desarrolla un recitativo y un coro que sólo intervienen antes de que la cantante brille totalmente en el Aria, en donde los vibratos y exageraciones vocales salen a relucir. Por su parte, el pulso, en forma binaria, subdivisión ternaria y a tempo rápido ahora si es muy marcado, es como un látigo o un reloj de pulso que nos indica el compás y el ritmo de una forma estable y firme; con respecto a la armonía, no olvidemos que la música comenzaba a cerrarse en el sistema tonal de mayor y menor, desatando en las escalas la letal *sensible* como la reafirmación de un "Yo", comenzando a desplegar su territorio educando y acostumbrando a nuestro oído a ciertas progresiones y modos de composición resolutivo, guiados por un centro tonal que nos brinda una estabilidad sonora y rítmica al momento de escuchar música.

Con dichos aspectos, podremos ver el problema en que la música occidental se instala al olvidarse de la experiencia sonora del mundo para entrar en un soliloquio cerrándose a sí misma, en donde el hombre teórico por temor al azar musical se colocará poco a poco cera en los oídos, negándose a nuevas formas de composición y escuchas diferentes a las dictadas por los sistemas académicos y el gusto de un público ensordecido, presa de una realidad y un tiempo moderno en donde la música va a ser pensada como un arte menor y al servicio de la corte. Situación en la que el músico será concebido como un sirviente del rey, un mero bufón, sin pensamiento, ni ideas propias, muy alejado del concepto de artista.

1. POR UNA GENEALOGIA DE LA ESTÉTICA MUSICAL: DE JOHANN SEBASTIAN BACH AL LAMENTO DE ISOLDA. RESONANCIAS DE UNA RAZÓN APASIONADA Y UNA PASIÓN RACIONALIZADA

"La música está para decir lo que la palabra no puede.

Es por eso que no es del todo humana

¿Ya descubrió que no está hecha para el rey?"

Todas las Mañanas del mundo.

En su obra *"Crítica del juicio"* Immanuel Kant afirmaba lo siguiente:

"(Así puede clasificarse también el modo de arreglar la mesa para el goce, y aún tratándose de grandes festines, la música que los acompaña, cosa admirable cuya única finalidad estriba en mantener animado el espíritu de los convidados gracias a un sonido agradable y como nadie presta la menor atención a su composición, favorece la libre conversación de los asistentes con sus vecinos). También figuran en este orden todos los juegos que no tienen otro interés que el de ayudar a pasar el tiempo sin darse cuenta".[23]

Atendiendo a esta crítica musical por parte de uno de los grandes pensadores ilustrados, y teniendo como referente las energías históricas de algunas de las músicas que afectaron el oído de Nietzsche, es necesario señalar la manera en que la música fue ganando terreno dentro de las bellas artes, a partir de las concepciones estéticas del siglo XVIII —entre las cuales sólo destacaban la pintura, la escultura y la poesía— acusándola de ser sólo un oficio para entretener y gustar al público, es decir, una música simple al servicio de la palabra y los gustos sociales.[24]

[23] Immanuel Kant, *Crítica del juicio* [Trad. del alemán de José Rovira, Armengol], Losada, Buenos Aires, 2005, p 156.
[24] "Lidia Goehr se ha referido a los sucesivos cambios en la actitud estética que condujeron a los teóricos <<primero a abandonar la idea de que la música debería servir a un fin extramusical, religioso o social, y luego adoptar, en su lugar la idea de que la música instrumental podría ser un arte espléndido y respetable al servicio de ninguna otra cosa que ella misma>>." [24] John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo*, [Trad. Luis Gago], Ed. Acantilado, Barcelona, 2015, p. 174.

Es entonces que, a partir de estas nuevas concepciones modernas, la música devendrá en la máxima de las artes y sustentará el proyecto filosófico y musical de nuestro Aedo de Röcken, no sin antes haber detonado mucho que pensar en la época ilustrada y hacer correr la tinta de filósofos de la era moderna como Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Von Schelling y Arthur Schopenhauer, filósofos que tuvieron un alto impacto sobre la ideas estético-disonantes emitidas por el martillo de Nietzsche y que más adelante abordaremos en este trabajo.

Con lo anterior, veremos el papel que jugará la estética como una nueva forma de relacionarse con el mundo dentro de la modernidad,[25] definida por su inclinación hacia la razón y la autonomía del ser humano. Dicho panorama nos ayudará a pensar la música de una manera diferente, con base en los nuevos conceptos estéticos y modernos para referirnos al arte, conceptos como: *el entendimiento, la imaginación, el gusto y el genio*, los cuales arrojarán luz y sentarán las bases de un nuevo pensamiento en pleno desarrollo moderno como lo pensará la estética.

Friedrich Nietzsche afirmaba que: *"Sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo".*[26] De esta forma debemos preguntarnos: ¿Qué es la estética y cómo impactó al pensamiento moderno? En su libro *La estética en la cultura moderna*, Simón Marchan Fiz nos habla del surgimiento de la estética dentro de la ilustración y el giro que ésta brindará al individuo para relacionarse de una manera diferente con el mundo, afirmando que: *"La estética denuncia en cierta manera las carencias del Racionalismo, toda vez que la lógica pierde el monopolio que poseía sobre la realidad y la <<razón>>".*[27]

Con lo anterior, Marchan Fiz señala a la estética,[28] como una nueva forma de pensamiento gestada dentro de este sistema moderno en donde el individuo se asumirá como un ser autónomo y autosuficiente, el cual estará poseído por su nueva musa

[25] Es importante señalar las dos vías por las que se mueve la modernidad según el escritor y crítico de arte Jorge Juanes*: "Por un lado está la modernidad institucional, con un panorama político, homogéneo, totalizador y tecnócrata, por otro la modernidad a contrapelo, la que traza el territorio del arte; tachada e impertinente."* Jorge Juanes, *Vanguardias Rusas*, Conferencia impartida en el palacio de Bellas Artes. 2015 CDMX. (México).
[26] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014, p. 11.
[27] Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, 5ta reimp., Ed. Alianza, Madrid, 2012, p. 39.
[28] "Desde otro ángulo, no es fortuito el hecho de que su despertar y su consolidación, de 1700 a 1830, venga a coincidir con la primera fase de la construcción de lo moderno." Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, 5ta reimp., Ed. Alianza, Madrid, 2012, pp. 11-12.

iluminista, asentada en la experiencia, el entendimiento y la razón, pero sin dejar de lado la sensibilidad y la imaginación como nuevas vías del conocimiento humano.

Si bien mucho del pensamiento del siglo XVIII consistía en arrojar luz y claridad en todas direcciones por medio del pensamiento racional-científico e incluso representaba, como lo señalaba Immanuel Kant, la: *"salida del hombre de su culpable minoría de edad",*[29] los pensadores de la época se darán cuenta de que: *"La estética ilustrada descubre que el hombre se afirma en el mundo por medio de los sentidos".*[30] ¿Cómo? Mostrando una vía alternativa a la implacable actividad racional de una modernidad asentada en el *"Pienso luego existo"* cartesiano,[31] la cual se olvidaba de lo sensible, del placer y del cuerpo para dar paso a la contención de las pasiones y elementos que expresarán el desborde de una fuerza creativa e irracional de la naturaleza, expresadas en el arte, para cumplir con las reglas dictadas por ciertas policías estilísticas, aferradas a lo racional e intelectual de la época.

Por lo tanto, surgirá una necesidad de teorizar el arte a través de la estética, pues los pensadores ilustrados comenzarán a preguntarse bajo qué parámetros se pueden juzgar y definir las bellas artes con respecto al ***gusto*** y no caer en simples modas. La tarea no era fácil, pues la estética guardaba un fuerte compromiso con la ilustración, es decir, esta nueva forma de pensamiento tenía que respetar la *doctrina clasicista,* que venía empujando muy fuerte con el periodo artístico del renacimiento, la cual dictaba las reglas y un ideal de belleza en donde el artista debía imitar la naturaleza y su perfección, es decir, se reconocía la actividad de la imaginación como una forma de pensamiento. Sin embargo, las normas y el orden de un método tenían que ser el principal motor de la obra de arte y no una fuerza dictada por la misma naturaleza que susurrara al oído de los artistas para poder ser expresada. Es de esta manera que lo *Bello Absoluto* es relacionado únicamente con los antiguos, en específico con los griegos, y la *Belleza relativa,* secundaria y de menor importancia, tendrá que ver únicamente con lo denominado como lo moderno. De esta

[29] *Ibidem.,* p.15.
[30] *Ibidem.,* p.24.
[31] Con respecto a esta concepción del filósofo René Descartes, Nietzsche en su Segunda consideración intempestiva afirma*: "… tal vez como semejante inhóspita y carente de vida fábrica de conceptos y de palabras tenga más el derecho de decir de mí cogito, ergo sum, pero no vivo, ergo cogito. Así se me asegura el ser vacío, no la <<vida>>verde y plena. Mi sensación originaria me garantiza que sólo soy un ser pensante, no que soy un ser viviente; que no soy un animal. Sino un cogito."* Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida [II intempestiva],* [Trad. Germán Cano], Ed. Biblioteca nueva.

manera, la estética y algunos de sus pensadores irán ganando terreno al generar una crítica de la razón, dando un vuelco a: *"Las actitudes que emergen de la convicción de que no es posible contener el lado obscuro de la historia; de la impotencia para contener los poderes de la naturaleza, en una palabra, de las dudas en la Razón y en la racionalidad dominantes*".[32]

Uno de los primeros pensadores en arrojar luz en este sentido sería, David Hume, empirista inglés, quien en su ensayo sobre *La Norma del Gusto,* es certero al decirnos que como individuos expuestos a una obra de arte es necesario formarnos para desarrollar lo que él define como la *delicadeza del gusto: "La cual consiste en que los órganos de los sentidos sean tan sutiles que no permitan que se les escape nada y al mismo tiempo que sean tan exactos que perciban cada uno de los ingredientes del conjunto".*[33] Es en el gusto donde se entrecruzarán a manera de contrapunto las facultades de la razón, el entendimiento y las de la sensibilidad para enfrentarnos a una obra de arte en donde según Hume: *"Las propias excelencias de las facultades que contribuyen a mejorar la razón, la misma claridad del concepto, la misma exactitud de distinción, la misma vivacidad de aprehensión, son esenciales a las operaciones del verdadero gusto*".[34] Con respecto a lo anterior y siguiendo las normas expuestas por este filósofo, un juicio del gusto sólido tendrá que ir forzosamente: "…*unido a un sentimiento delicado, mejorado por la práctica, mejorado por la comparación y libre de todo prejuicio".*[35]

Es precisamente que en este ejercicio del juzgar a través del gusto, la persona que se enfrente a toda obra de arte tendrá que liberarse de *todo prejuicio,* en específico religioso y moral, pues de esta manera la individualidad y las circunstancias que nos rodean serán olvidadas para así quedar expuestos frente al verdadero genio y *"ceder ante la fuerza de la naturaleza y el sentimiento justo…"*[36] expresados por el artista en la obra de arte, es decir, una expresión que no sólo sea agradable y complaciente, sino que tome por sorpresa y rete al espectador a pensar, no una verdad fija e inmutable, sino en un amplio crisol de

[32] Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, 5ta reimp., Ed. Alianza, Madrid, 2012, p. 17.
[33] David Hume, *La norma del gusto y otros escritos sobre la estética*, [Trad. María teresa Beguiristain], Ed. Biblioteca 9, Valencia, 2008, p. 48.
[34] *Ibidem.*, p. 53.
[35] *Ibidem.*, p. 54.
[36] *Ibidem.*, p. 56.

posibilidades e interpretaciones a la que está expuesta la obra de arte y el espectador mismo.

Es en esta operación desarrollada por Hume, donde sensación y reflexión a través de los juicios lógicos y estéticos, generarán las normas del gusto. Y es de esta manera que el empirista inglés arroja nuevas vías para pensar el arte como un proceso que desbordará la razón, pero aún depende del control de la veracidad ilustrada: *"Las reglas generales del arte se encuentran solamente en la experiencia y observación de los sentimientos comunes de la naturaleza humana"*.[37]

Dichas reglas entonces, serán universales para juzgar y aproximarnos de una manera diferente a una expresión artística;[38] en donde poco a poco irá apareciendo en escena un hombre virtuoso, excedido y afectado por la *physis* o la fuerza de naturaleza, la cual ya no es sólo imitada de una manera perfecta y racional con el fin de controlarla y poseerla. Ahora es el artista de mediados del siglo XVIII, quien abrazará a la naturaleza para contemplarla y a su vez expresarla por medio del libre juego de la creación artística desarrollado entre la imaginación y el entendimiento.

Cabe mencionar que esta aportación del filósofo inglés arroja mucha luz, pues el formar el gusto implica ejercitarse en esa tensión entre la reflexión y los sentidos, para así experimentar, comparar y, sobre todo, librarnos de todo prejuicio ante la obra de arte en donde los artistas —el genio en específico— ya no buscan la posesión de la belleza, sino una contemplación hacia ésta, o mejor dicho hacia lo que impulsará a un artista a crear una obra de arte desbordada por la *physis* o la fuerza de la naturaleza. En otras palabras, ya no se quiere poseer el árbol o el mar, sino sólo hay una simple contemplación en donde los sentidos y el ser se liberan de su "yo" para dejarse afectar por lo que se ve, escucha y siente. De esta forma Hume señala: *"El espectador estético no se aproxima a los objetos con otro propósito bastardo que no sea el verse recompensado en el acto mismo de su*

[37] *Ibidem.*, p. 44.
[38] "La universalidad del gusto permite a los profanos en arte su gozo o crítica; si surgen discrepancias, decidirán <<las reglas>> y la competencia de los conocedores, figura referida a los expertos, que será consagrada por la historia decimonónica del arte. Sobre la producción artística ya no decide únicamente, como sucedía en la época cortesana, el mecenas o el príncipe, sino la competencia de un público —recordemos la aparición de la <<opinión pública en el siglo XVIII—. Y en la crítica de arte, otra de las instituciones ilustradas, se refleja el juicio profano de un público que ha alcanzado una mayoría de edad." Simón Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, 5ta reimp., Ed. Alianza, Madrid, 2012, p. 32.

percepción. La contemplación estética, pues, se antepone al deseo de poseer, de la posesión o de usar el objeto, de la utilidad, aunque tampoco lo excluya". [39]

Resulta de vital importancia advertir cómo este contexto del pensamiento estético en la modernidad, influirá en la concepción que tendrá Nietzsche sobre la percepción del arte y en específico de la música pues, a partir de esta percepción desinteresada de la naturaleza y de estas nuevas formas de percibir el mundo, surgirá otro faro el cual nos arrojará más luz aún para abrir nuestros oídos hacía nuevas resonancias del futuro. A quien nos referimos es al filósofo alemán Immanuel Kant, quien asumirá una nueva voz cantante con la tercera y última de sus críticas, la *Crítica del juicio*, en donde plantea un giro sustancial a la concepción estética concebida por la tradición griega, en donde se plantea que la belleza únicamente radica en el objeto. A manera de contradanza, Kant —quien seguirá los gestos sonoros de Hume— será el primer esteta en reconocer el desinterés del arte, al plantear a la belleza como un sentimiento y una experiencia estética generada en el encuentro entre sujeto y objeto (la obra de arte), a lo que la doctora Sonia Rangel denomina como un: *"Encuentro de otro tipo",* ex-tático, que nos saca del tiempo medido y moderno para ayudarnos a soportar, por un instante, el peso de nuestra realidad, como lo señala Kant: *"Arte bello es, por el contrario, un modo de representación idóneo por sí mismo y que, aún sin finalidad, estimula el cultivo de las fuerzas espirituales para la comunicación social".*[40] Fuerzas espirituales, de la naturaleza, que no sólo son comunicadas universalmente por el agrado o por el simple goce, sino que obligan a la reflexión, pues el arte bello para Kant también: *"…es el que tiene como norma la facultad de juzgar especulativa y no la sensación sensorial".*[41]

Ahora bien, ¿quién será capaz de expresar estas fuerzas de la naturaleza a través del arte bello? Nuestro filósofo de Königsberg dará paso por primera vez en la historia de la estética a la figura del genio, aquel que nace con un don natural pero que a partir de la regla genera ideas estéticas, es decir, el artista, el loco, capaz de jugar con la libre facultad entre la imaginación y el entendimiento. Ideas que expresan el origen, la fuerza de la naturaleza, la cual no puede ser explicada y que a su vez da paso a otros genios que se atrevan como él

[39] *Ibídem.,* p.35
[40] Immanuel Kant, *Crítica del juicio* [Trad. del alemán de José Rovira, Armengol], Losada, Buenos Aires, 2005, p. 156.
[41] *Ibidem.,* p.156

a generar una diferencia en el pensar creativo. Es con base en lo anterior que Kant afirma: *"Mediante el genio la naturaleza da la regla no a la ciencia, sino al arte, y ello únicamente en cuanto éste último haya de ser arte bello".*[42]

De esta manera, el genio será un ser entregado a la contemplación y a una producción desinteresada en donde el "yo" queda suprimido para que la fuerza de la naturaleza lo penetre y, de esta manera, devenga en acto puro de donación ante la obra de arte, excedente que tiene sustento en el sólido domino sobre la técnica, pero que ésta, al momento de ser expresada, actúa como si fuese mero producto de la naturaleza, expresión artística que a través del libre juego entre la reflexión y la sensación, se sostiene ante la facultad de juzgar.

Y es que el genio adoptará como disciplina a esta facultad de juzgar, pues será ésta quien lo pula en los aspectos del entendimiento y la imaginación, pues al momento en que éste cuenta con una claridad técnica que le permita producir una idea original que exprese el origen y la fuerza viva de la naturaleza, hace que ésta sea expresada universalmente, y así logre generar una comunidad que le otorgue un aplauso duradero sin explicación alguna. Expresión artística la cual, según Kant: *"requiere imaginación, entendimiento, espíritu y gusto".*[43]

Con su *Crítica del juicio,* Kant, modulará de una manera diferente a como lo venía haciendo anteriormente con su *Crítica de la razón pura*, en donde resulta necesario plasmar por medio de un concepto lo que percibimos en la naturaleza, pues ésta va a ser trazada, regulada y ordenada a través de reglas dictadas por la razón y el entendimiento. En dicha crítica, que aún resuena con sus predecesores empiristas, Kant nos refiere a un juego de las facultades del conocimiento que persiguen un fin; en donde la **sensibilidad** (por medio de la cual percibimos los fenómenos ofrecidos a la intuición) y la **imaginación** (proceso por el que se esquematiza y se sintetiza esa intuición) serán dirigidas y definidas por una tercera voz a manera de acorde dominante: la del **entendimiento**. Sin embargo, determinar a éste último como el hilo conductor de dichas facultades nos remite a pensar una naturaleza sujeta a ser poseída, dominada y controlada a través de un mundo que es clasificado y

[42] *Ibidem.,* pp. 158-159.
[43] *Idem.,* p. 171.

entendido desde fuera del individuo, desde un arraigo técnico y tecnológico que afianza cada vez más la relación sujeto-objeto, haciendo que el individuo se aleje cada vez más de lo uno primordial, su origen y su relación con la naturaleza; entregándose a una sola vía para descubrir el mundo, asentada en conocer los objetos desde una superioridad de la Razón.

Al ser portador de esta tradición iluminista, Kant desdobla su pensamiento en tres formas de experiencia: conocimiento, práctica y estética. Y es que, en la estética, a diferencia de las anteriores, la imaginación es liberada del entendimiento como acto legislativo, como lo señala Gilles Deleuze: *"Es verdad que, en la crítica el juicio, la imaginación no accede por su cuenta a una función legisladora, pero se libera de manera que todas las facultades en conjunto entran en una concordancia libre".*[44] Concordancia que juega libremente en la tensión generada entre la imaginación y el entendimiento. Es de esta manera que la *Crítica del juicio* trazará a manera de bajo continuo una variación con respecto a sus anteriores críticas y a la concepción de la estética, pues repara en que la filosofía necesita otra manera de decir que no es estrictamente la de los conceptos. Es en este punto donde esta perspectiva encontrará en la filosofía de Nietzsche a uno de sus más fieles herederos, pues este nuevo decir no pretenderá definir a la naturaleza por medio de otros juicios que no sean únicamente los juicios determinantes; es decir, por estas vías científicas de la demostración y la comprobación que la conciben como *"mero mecanismo",*[45] sino a percibirla "como si" ésta se desenvolviera libremente, como *Physis* instalada en una *"finalidad sin fin"* y que no es vista como un conjunto de objetos a clasificar, sino como una actividad que nos desborda artísticamente, en donde el juicio estético será reflexionante, ya que no se refiere a la posesión de los objetos, sino a la mera contemplación y al sentimiento del sujeto. Con esta pirueta, Kant nos invita a concebir la obra de arte y la naturaleza según otra perspectiva, en donde el libre juego entre la imaginación y el entendimiento asociados al sentimiento de placer desarrollan un juicio reflexionante, el cual permite generar una crítica y no una ciencia de lo bello que necesite ser demostrada científicamente. Sin darse cuenta, el filósofo de Königsberg, con esta nueva forma de pensamiento a contra-pelo, influenciará de manera determinante a las

[44] Gilles Deleuze, *La filosofía crítica de Kant* [Trad. de Marco Aurelio Galmarini], 3ra Ed., Catedra, Madrid, 1997, p. 119.
[45] Immanuel Kant, *Crítica del juicio* [Trad. del alemán de José Rovira, Armengol], Losada, Buenos Aires, 2005, p. 218.

generaciones de artistas románticos quienes tendrán, según el pensador Jorge Juanes, *"la necesidad de retornar a lo olvidado, a lo que empieza a sernos extraño, lo insondable e innombrable: la naturaleza, la "cosa en sí" que diría Kant. Aquello que rebasa toda posibilidad de conceptualización matemático-geométrico-racional. Ese fondo abismal, esa dimensión infinita requiere de un lenguaje que es el lenguaje del arte, de la poesía, de la música, el único cuyas peculiaridades permiten acoger lo indecible".*[46]

Como veremos, esta nueva concepción, en donde lo bello del arte no es una ciencia, sino ese *"agrado único susceptible de comunicarse universalmente sin necesidad de apoyarse en conceptos",*[47] generará una nueva forma de concebir social y políticamente a quienes generan el arte. El artista pasará de ser un simple sirviente de la corte para ser concebido bajo la figura del **genio**, quien precisamente no pretende controlar la fuerza de la naturaleza, sino más bien, la abraza, la contempla y él como un *médium,* sólo le da forma y la encamina para que esta fuerza se manifieste a través de la obra de arte. Si los juicios estéticos sobre la obra de arte para Kant no son algo que se funde en los conceptos, el genio, quien tiene un pie en la tradición a la cual pertenece a través de una formación sólida basada en la técnica, y otro pie en la libre creación artística que no necesita de la razón, será ese espíritu libre, fuerte y vital, que resistirá a las poéticas normativas de la tradición —a veces cautivada por simples modas— para trazar nuevos horizontes creativos, dictados por la fuerza de la naturaleza, en donde su "yo" particular queda suspendido para generar a través de nuevos cánones un arte nuevo, original, el cual nos remite a nuestro origen, obligándonos a ex–sistir, a salir de la razón, la ciencia y lo homogéneamente trazado, para descubrir el mundo de una manera creativa y diferente. El genio ya no es un simple repetidor de fórmulas, ni un músico sirviente del rey, ahora es un artista de la vida, o lo que llamaría Nietzsche un eremita, un músico del futuro que nos canta*: "una canción de mañana, tan soleada, tan ligera, tan alada, que no espante a los grillos, sino los invite, por el contrario, a cantar y a bailar juntos".*[48]

[46] Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo*, https://www.podomatic.com/podcasts/territorios.
[47] Immanuel Kant, *Crítica del juicio* [Trad. del alemán de José Rovira, Armengol], Losada, Buenos Aires, 2005, p.156-157.

[48] Friedrich Nietzsche, *La Ciencia Jovial*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014, p.593.

1.1 "EL QUE TENGA OÍDOS QUE ESCUCHE": CANTATAS PROTESTA, RESONANCIAS DE UNA MÚSICA ENCARNADA

"Debemos dar la espalda a la afinación de instrumentos,
el llamado templado constante, y su triste historia,
y recuperar el instrumento afinado naturalmente.
Con cuidado debemos corregir los errores de Werckmeinster,
debemos preocuparnos por las siete notas de la escala,
pero no por la octava,
sino por siete notas de cualidades distintas e independientes,
como siete estrellas fraternas en los cielos".
Armonías de Werckmeinster

A partir de las aproximaciones que hemos desarrollado con base en el pensamiento estético y la manera en la cual se comenzaron a percibir los procesos artísticos, es necesario acercarnos a la música barroca, expresión artística que de alguna manera afectó el oído de filósofos como Immanuel Kant y sus contemporáneos, quienes trataban de dar nuevas posibilidades para pensar el arte y el mundo. Si bien la poesía, la pintura y la escultura eran considerados dentro de los nuevos patrones estéticos que hemos desarrollado con anterioridad, cabría preguntarnos: ¿qué ocurre con la música y con la figura del músico de la modernidad, quien para esta época gozaba del mismo estatus que un relojero y no era reconocido como un genio, sino como un simple hacedor?[49] Y, sobre todo: ¿qué nos dice la música fuera de las críticas de los pensadores ilustrados?

[49] "Antes del siglo XVI, los que se dedicaban a escribir polifonía vocal, frente a los que improvisaban, eran conocidos como <<hacedores>>, ya que la palabra <<compositor>> todavía no se había acuñado, ni en latín, ni en las lenguas vernáculas. <<El elemento crucial (…) [era que] el "hacedor", a diferencia del "compositor", nunca llegó a verse investido con el aura estético que tendría posteriormente y la palabra retuvo las connotaciones básicas de artesanía (no necesariamente musical). Esto es como decir que, antes del siglo XVI, no había ninguna palabra para describir el oficio especial de componer música, de manera que los que se dedicaban a esa actividad recibían el nombre genérico de los que hacían un trabajo más manual que intelectual". Peter Kivy, *El poseedor y el poseído Händel, Mozart, Beethoven y el concepto de genio musical*, [Trad. de Mariano Peyrou], Ed., La balsa de la medusa, Madrid, 2011, p. 93.

Para acercarnos a una posible respuesta es necesario considerar la música que no pudieron escuchar pensadores como David Hume, Immanuel Kant[50] o el mismo Voltaire,[51] quienes sostenían la idea de que la música, fincada en los pilares operísticos, era sólo un arte de la risa, para entretener y aburrir a los nuevos públicos. Es justo en ésta vorágine de no-aceptación por parte de quienes trataban de arrojar luz sobre el pensamiento estético, que la música del periodo barroco, al igual que el pensamiento de 1600 entusiasmado por las nuevas posibilidades dirigidas bajo la batuta de la musa iluminista de la razón, se encamina: *"Al descubrimiento de ese logos musical, estableciendo principios armónicos sobre los cuales puede elevarse la voz, primero en forma homofónica, luego a través de una polifonía construida sobre dicha armonía".*[52]

Es decir, se genera un sistema tonal, temperado, rígido, pero que no niega su caos, pues desde su centro obliga a una emergencia de multiplicidades sonoras inscritas en la polifonía misma, en donde el compositor barroco grita y celebra la *"teatralidad*[53] *dramatizada de la música, de la representación operística, del oratorio recién creado. Y en consonancia con ello una escenografía urbanística y arquitectónica con recurso teatral constante".*[54]

Es en medio de esta teatralidad sonora donde emergerán los cantos de uno de los máximos compositores de la historia de la música moderna: Johann Sebastian Bach (1685-1750).[55] La música de Bach, que hasta nuestros días sigue afectando nuestros cuerpos, será desarrollada en medio de un barroco tardío,[56] explosivo y emergente, ávido del teorizar

[50] "En cambio la música y las cosas de risa, son dos clases de juego con ideas estéticas o también con representaciones del entendimiento, por medio de las cuales a fin de cuentas nada se piensa, y que sólo pueden proporcionar un deleite animado a causa de variación." [50] Immanuel Kant, *Crítica del juicio* [Trad. del alemán de José Rovira, Armengol], Losada, Buenos Aires, 2005, p.184.

[51] Quien en su obra *Cándido (1759)* el conde Pococurante opina lo siguiente: <<*Este ruido puede procurar diversión mediante media hora, pero si dura más aburre a todo el mundo, aunque nadie se atreva a admitirlo […]. La música no es hoy más que el arte de interpretar piezas difíciles y lo que es difícil sin más no proporciona ningún placer duradero*>>. [51] John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo*, [Trad. de Luis Gago], Ed. Acantilado, Barcelona, 2015, p. 386.

[52] Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 900.

[53] Es necesario destacar que el hombre de la etapa barroca se concebía como un personaje y concebía al mundo como una obra de teatro. Por ejemplo, pensemos en Luis XIV, quien se asumía como un sol y se dice que los más cercanos a él tenían derecho de verlo despertar, representando la salida del sol por las mañanas.

[54] *Ibidem.* p. 901.

[55] Quien contaba con 26 años al nacimiento del filósofo empirista inglés David Humme y con 39 años cuando llegaba al mundo nuestro filosofo de la razón pura.

[56] El Barroco: definido por Roberto Ruíz Guadalajara como: "Razón apasionada y pasión racionalizada" es comprendido en tres etapas: Barroco temprano (1600-1650), Barroco medio (1650-1700) y Barroco tardío (1700-1750), es justo en la última etapa donde Bach a pesar de ser una generación antes, resonará junto con pensadores ilustrados como Immanuel Kant y David Hume, —anteriormente mencionados en este trabajo— filósofos instalados en una música barroca tardía, la

musical, pero hambriento de la manía polifónica instrumental y vocal que se venía produciendo desde la época de Palestrina. Cantatas, conciertos, fugas, pasiones y miles de improvisaciones al órgano surgirán de la mano de un compositor que se negará a escribir una sola ópera,[57] pues no le interesaba hacer la receta del desastre, método comprendido en hacer la música más ligera y accesible para dar mayor importancia a los textos que tenían como objetivo hacer brillar a los cantantes y a la palabra, fórmula perfecta para que todo compositor lograra fama, reconocimiento y éxito dentro del mundo musical.[58]

Es justo decir que, reusarse a componer una ópera no era porque Bach no supiera componer al estilo de los hits operísticos del momento. Digno heredero de Claudio Monteverdi (padre de la ópera), nuestro cantor de Eisenach trazará una nueva dirección vocal que nada tiene que ver con la pasividad melódica y atractivo turístico en el cual se fue convirtiendo este género teatral. Friedrich Nietzsche reflexionará sobre esto: *"¿Qué entendemos del texto de una misa de Palestrina, de una cantata de Bach, de un Oratorio de Händel, cuando nosotros no tomamos parte en el canto, sino que simplemente oímos? Sólo para los que cantan hay una lírica vocal: el oyente, la considera como música absoluta".*[59]

¿Pero a qué se refería Nietzsche al mencionar a estos compositores a los que me atrevo a llamar proto-kantianos[60] que, a partir de producir una música vocal se genera una música absoluta? Bien, tomemos como ejemplo el inicio de la *Pasión según San Juan* de Johann Sebastian Bach (Track 3), obra que es una actitud frente al sonido y la fuerza de la vida, en donde la palabra del señor se vuelve ritmo, armonía del universo y fuerza absoluta de la naturaleza. Como podemos escuchar, el inicio de esta pasión es demoledor pues, a pesar de que existe una forma musical establecida en un pulso binario y una tonalidad menor (a manera de juicios kantianos determinantes), la sensación que afecta al cuerpo es

---

cual poco a poco devendrá para entonces en un joven periodo clásico continuado sonoramente por Wolfgang Amadeus Mozart.

[57] Es necesario señalar que Bach será el único compositor de la quinta del 85 (Domenico Scarlatti, George Friedrich Händel, Jean Phillipe Rameau, Johann Matheson y George Phillipp Theleman) que pudo sobrevivir en un mundo musical que se veía en muchas ocasiones obligado a vivir de los frutos comerciales proporcionados por la Opera.

[58] Será el compositor del *Arte de la fuga*, un rebelde anti-operístico; continuador de una << fuerte tradición luterana >> en contra de la ópera y las influencias musicales extranjeras. En este caso la música generada por los italianos; tradición del pensamiento alemán que afectó los oídos de artistas como: Beethoven, Arthur Schopenhauer, Friedrich Schelling, Richard Wagner y el propio Nietzsche.

[59] Friedrich Nietzsche, *Sobre la música y la palabra (Fragmento inédito de 1871),* http//www. librodot.com. p. 9.

[60] Con el término proto-kantiano, me refiero a estos compositores que a manera de genios logran fluir entre la libre facultad entre la imaginación y el entendimiento, dando paso a que la fuerza de la naturaleza dicte las reglas al juego creativo del artista. Como lo señalara años más tarde Immanuel Kant en su *Crítica del juicio.*

otra, pues Bach siente una necesidad de transgredir los límites del logos musical, para llevarnos al mundo del afecto,[61] de la pasión; de esa música encarnada que nos permita aunque sea por un instante contemplar y sentir la atemporalidad del mundo (a manera de juicios reflexionantes). Resulta increíble la manera en la que en los primeros compases, Bach hace que la tierra se mueva, que la fuerza de la *physis* o de la naturaleza se manifieste o actúe "como sí" se desenvolviera libremente, es un movimiento en espiral, que desde su centro hace explotar la voces con un canto que ya no es sólo melódico, sino polifónico, en donde las plásticas vocales se confunden en un maravilloso contrapunto que grita la inmensidad y el dolor del mundo, de un dios que ahora es carnal, que sufre y siente como la humanidad misma, al implorar: *"¡Señor, soberano nuestro, cuya gloria en todo el mundo es excelsa!"*. Nietzsche, no estaba equivocado, pues lo que parecía ordenado y clasificado, ahora ha devenido concéntrica y excéntricamente en potencialidad absoluta de la naturaleza. Con esta obra, Bach ha logrado pillarnos pues el texto ya no importa, de hecho, por su riqueza polifónica no logra entenderse. La voz se ha confundido con la música, son una misma. El abismo del mundo ahora es estereofónico, caótico, absoluto, múltiple y dinámico. Para reafirmarlo, Bach nos vuelve a atacar y concluye esta intervención coral a manera de *ritornello* con la misma fuerza y el mismo tema con la que da inicio.

No obstante, quienes en su tiempo escucharon las obras de este compositor no supieron comprender la música que emergía de este genio, pues Bach, quien para 1729 era nombrado director del *collegium musicum*, se convertiría en el blanco de los críticos que afirmaban que su música era simple, difícil y de muy mal gusto. Como respuesta, el compositor de los conciertos de Brandemburgo será directo al escribir una cantata a manera de protesta. Para ejemplificar, este contexto pensemos y escuchemos, la cantata BVW 201 *Geshwinde, geshwinde, ihr wirbeldnden Winde. La lucha entre Febo y Pan* (Track 4), obra a la que John Eliot Gardiner se refiere como: *"Una pieza satírica sobre los críticos*

[61] Es en este periodo artístico, donde el ser humano concebirá al mundo como una obra de teatro y él se asumirá como un personaje que dará rienda suelta a sus pasiones, centrándose en su *Affect (afecto)*; concepto que debía dominar todo compositor de la época que se preciará de serlo, pues éste, obedeciendo a las leyes de la retórica y oratoria retomadas de las tradiciones griegas y alemanas, expresaba los estados emocionales del ser humano en la música vocal e instrumental. Es de esta manera que la música debía expresar un sólo afecto de una manera directa al cuerpo, ayudado de ciertas dinámicas de tempo, armonía, danza o estilo. Un afecto determinado *"Debía suscitar una experiencia emocional acorde con el ethos, —o el carácter— de la emoción armónica"*. Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 95.

pedantes y mal informados cuyas afirmaciones aparecen ridiculizadas por medio del rebuzno descendente de un burro a una octava y media".[62]

Este recurso idiomático del que habla Gardiner, Bach lo ocupará en el Aria titulada *Pan ist Maister, lasst ihn gehn. Pan es un maestro, dejadle,* donde el rey Midas, falla a favor de Pan en el duelo musical que mantendrá con el dios Apolo.[63] Si nos damos cuenta en esta obra el tenor que interpreta a Midas, ocupará recursos muy operísticos como el vibrato, además de intervenir sobre una música festiva, alegre, en tonalidad mayor en donde el texto sí es comprensible, sin polifonías que distraigan al escucha, es decir, tenemos una música del gusto con una melodía suave que guía el aria dejando de lado su riqueza armónica y rítmica. Es con este gran recurso ejecutado por las cuerdas que simulan el rebuzno de un burro, que Bach refuerza la frase: *"Pues de acuerdo a mis oídos",* es decir, a mis oídos de burro, o con la cera que tengo en mis oídos determino que Pan o la música del gusto, es superior a la música ejecutada por Apolo, la cual expresa los sonidos del mundo y que sin duda alguna nos invitan a escuchar de otra manera, no sólo racional y sin instinto, sino de una manera que afecta a nuestros cuerpos y aviva nuestros sentidos, para así reconectarnos con la escucha matricial de la música de las esferas.

Con esta cantata podemos ver que Bach hace gala del gran conocimiento que tenía sobre la producción operística y los recursos musicales de la época[64] pues, con los ejemplos anteriores, estamos ante un músico sumamente versátil, quien supo llevar lo profano hacia lo sagrado y moverse con maestría en esta tensión. Si con la ópera la música había salido a las calles, con Bach, a manera de una ópera mutante, esa nueva forma de componer entra en la iglesia, para expresarse sonoramente de una manera distinta, abrazando los nuevos recursos que demandaba un público moderno no sólo encerrado en la corte, sino expuesto a

[62] John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo*, [Trad. de Luis Gago], Ed. Acantilado, Barcelona, 2015, p. 382.
[63] En esta contienda Apolo será declarado vencedor tras el veredicto del monte Tmolo, quien daba la victoria tras afirmar que en el momento en el cual Pan ejecutaba su Syringa, sus rasgos faciales quedaban deformados y caricaturescos, a diferencia de la ejecución perfecta de la lira ejecutada por el dios Apolo. Después del fallo a su favor, Apolo pondrá orejas de burro al rey Midas —quien declara ganador a Pan— en castigo por su mala escucha.
[64] Es necesario señalar que mucha de la producción de Bach con respecto a su trabajo vocal se valía de los recursos teatrales de la ópera. Pasión, drama y afecto, serían recursos dominados a la perfección, dejándonos ver que Bach en algún momento fue un gran estudioso de la ópera italiana.

la música de los teatros de ópera, de las calles, pero también a una música producida específicamente para las iglesias.[65]

Es así que Bach nos invita a quitarnos la cera de los oídos o mejor dicho a no escuchar como burros, sino a escuchar de otra manera posible. Para muestra, escuchemos del libro primero del *clave bien temperado* (Track 5), la composición en Do menor; obra en la que otra vez aparece esta voz cantante proto-kantiana conducida por el entendimiento y el libre juego de la imaginación, reflexión que afectará años más adelante al pensamiento nietzscheano con la tensión apolíneo-dionisiaca. A pesar de ser un método *El clave bien temperado,* contiene esa afección en que cada nota del clavecín se encaja en nuestro estómago, dando paso a una música encarnada, que una vez más logra quitarse las ataduras de la afinación y del tempo. Bach lo ha hecho de nuevo: logra transgredir el método desde su centro. El temperamento (lo anti-natural y académico de la música) ya no importa, lo realmente importante es el mundo musical bachiano, basado en una: *"... melodía apuntalada por el ritmo, enriquecida por el contrapunto y fusionándose para crear armonía, a su vez una combinación de consonancia y disonancia que se registra en el oído del oyente".*[66]

Es de esta manera que el "método" se resiste a ser "método", generando melodías explosivas que surgen de las inversiones armónicas y la astucia del bajo continuo. La armonía, el contrapunto y el ritmo —esa multiplicidad sonora—, genera melodías capaces de despertar el instinto originario del ser humano, para liberar a la música de sus funciones representativas y fórmulas establecidas por los compositores modernos, quienes concebían la composición según un sólo esquema que consistía en *"simplemente colocar las voces del acompañamiento debajo de una melodía".*[67]Con el *Clave,* Bach da cátedra de un dominio técnico, científico e incluso matemático que siempre ha acompañado al oficio musical, sin

[65] Es precisamente en este contexto en el que Bach remará a contra-corriente, en un entorno urbano en donde la música se ejecutaba principalmente en la iglesia, el café y los jardines de recreo, es decir, un entorno en donde la música es mero entretenimiento, pues cabe señalar como ejemplo que la iglesia, era considerada un centro social para ponerse al día. Al respecto ¿podríamos imaginar cuántas, de las cantatas y pasiones religiosas de Bach fueron interpretadas entre el bullicio y los chismes de la gente de la ciudad?

[66] John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo,* [Trad. de Luis Gago] Ed. Acantilado, Barcelona, 2015, p. 334-335.

[67] *Ibidem.,* p. 335.

olvidar el misterio vibrátil y sonoro que guardan los secretos más ocultos de la armonía del mundo.

Vidente, genio y mago Johann Sebastian Bach viene a gritarnos en un mundo moderno trazado por la supremacía de la razón: *"¡Afuera, Afuera!"*,[68] ¿De qué? ¡Afuera de Werkmeinster, del tempo, de la teoría, de la verdad, de esa octava nota que resuelve hacia un "yo" tonal y nos conduce hacia una escucha pasiva! A través de una música encarnada, ligera, que nos hace ponernos cabeza abajo, en donde los personajes dramáticos y el propio sonido dejan de ser estables para entrar en crisis y liberar a la música de su primera camisa de fuerza, afianzada en la temperación ordenada y resolutiva de melodías al servicio del texto.

Con respecto a lo anterior Gardiner sentencia: "*Sin haber unido jamás su nombre a una ópera, Bach será el único que encontrará la manera de desvelar y liberar una potencia dramática en la música que estaba fuera del alcance de cualquiera de sus contemporáneos, los compositores de ópera más destacados de su tiempo, y como acabaría por demostrarse, fuera del alcance de ningún otro compositor hasta llegar a Mozart. Lo cierto es, que allá por 1703, entre los diversos miembros de la quinta del 85, nadie supo reconocer al ganador final"*.[69]

A pesar de ser una generación anterior al pensamiento ilustrado kantiano, Bach encarna esa idea del genio quien rema a contra-corriente por medio de sus resonancias originarias anti-operísticas; energías espirituales y de la naturaleza expresadas a través de un discurso sonoro en variación y resonancia constante. Genio que será continuado, como lo menciona Gardiner, por otro ser disparatado como lo será Mozart, artista que también encarna esa manera de pensar diferente a la que nos arroja Kant, es decir, a no sólo pensar a través de conceptos (notas y teoría musical), sino también a permitir que ese entendimiento se vea afectado por esas potencialidades espirituales de la imaginación, de esa fuerza de la naturaleza que hace del método un juego libre y azaroso.

---

[68] Gilles Deleuze, ¿Qué es el acto de creación?, [Trad. Bettina Prezioso] http://www.proyectotrama.org/00/trama/Sala de Lectura/BIBLIOTECA/elacto.htm. 1987, p.6.

[69] John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo*, Ed. Acantilado, Barcelona, 2015, p. 204.

Resulta curioso que Immanuel Kant escribiera su obra en medio del intervalo Bach-Mozart, es decir, en esa transición que sufrirá la música barroca a las exigencias y tendencias del periodo clásico, pues estos tres genios, no se conocen, no se escuchan, ni se leen entre ellos; sin embargo, lo que los unirá será la necesidad de origen y de percibir el mundo desde las fuerzas vibrátiles y vitales de la naturaleza.

Es claro que ni Kant, ni sus compañeros ilustrados, y mucho menos los críticos pudieron escuchar, conocer, ni considerar el triunfo sonoro de Bach, pues si ya era considerado "mal músico" por incomprensible y difícil, podríamos añadir el factor en que una de las posibilidades de darte a conocer en el mercado musical era componer una ópera; tal vez, eso contribuyó aún más al ocultamiento que sufrió la música bachiana y que propició que muchas de sus partituras fueran utilizadas para envolver carne, hasta que Félix Mendelsohn se topara con ellas.

A pesar de eso sólo nos queda decir a manera de canto Zaratustriano: *"Quien tenga oídos que oiga".*[70]

[70] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, [Trad. José Rafael Hernández Arias], Ed. Gredos, Barcelona, 2010, p. 248.

1.2 MOZART, DON GIOVANI Y EL ARTE DE DECIR: ¡OTRA VEZ!

"— Por favor sean sinceros.
Ustedes prefieren escuchar a su barbero
y no a Hércules, Horacio y Orfeo.
Gente tan elevada que defeca mármol.
— Modere su lengua Mozart, ¿Cómo se atreve?
— Discúlpeme majestad. Soy un hombre vulgar…
pero le aseguro que mi música no lo es".
Amadeus
"Mozart, la flor del Barroco alemán".
Friedrich Nietzsche

Deslizándonos en medio de este ethos sonoro cabría preguntarnos: ¿de qué manera va a escuchar el hombre moderno a partir de ésta primera modernidad sonora que venimos rastreando? ¿Desde qué perspectiva se va a pensar la música después de los cantos bachianos y la estética Kantiana? Y, sobre todo: ¿a qué reglas y ante qué contexto tendrá que responder la música de finales del siglo XVIII y principios del XIX?

Para tratar de despejar estas preguntas, tomemos en cuenta lo que Leopold Mozart escribía a su hijo Wolfgang Amadeus Mozart respecto de su ópera Idomeneo: *"Te recomiendo en tu trabajo que no sólo pienses en el público musical, sino también en el no musical […], no olvides pues lo que llaman popular, que también haga cosquillas en las orejas largas [de burro]".*[71]

Leopold era contundente con el Genio de Salzburgo: si quieres ser un compositor famoso y tener trabajo, es mejor que compongas música que no moleste, incomode, o haga pensar al espectador. Situación que nos hace prestar atención a la manera en que la música será concebida, no sólo por los músicos de la época, sino también por los filósofos y la forma de pensar su entorno. Si bien Kant se había referido en su sistema de pensamiento

[71] Nikolaus Harnoncourt, *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música,* [Trad. de Juan Luis Milán], Ed Acantilado, Barcelona, 2016, p. 230.

estético a la música de manera despectiva, la música poco a poco irá ganando terreno en los sistemas de las artes que lo continuarán, pues ésta determinará una nueva manera de relacionarnos con el mundo, en donde el arte del sonido no sólo es entretenimiento, sino una forma de pensamiento.

Con lo anterior podríamos señalar que, si el periodo barroco obedecía a una manera de hacer música en donde las pasiones y la razón, se entrelazan para expresar la fuerza de la naturaleza del mundo; con el periodo clásico se acentuará la idea de la perfección y el progreso histórico estable, con tendencia lineal e irreversible en las ciencias y las artes. Formas del pensamiento que se verán expresadas en la manera de componer música y sobre todo en la manera de interpretarla y pensarla. Es de esta manera que atendiendo a la genealogía que venimos rastreando con base en el pensamiento musical, revisaremos las líneas dedicadas al arte de los sonidos, desarrolladas por George Wilhelm Friedrich Hegel en sus *"Lecciones de Estética"*.

Dentro del sistema estético hegeliano, asistimos a dos acontecimientos musicales que merecen nuestra atención: por una parte, la música es reconocida dentro de su sistema estético (no de manera despectiva), y la segunda, no menos importante, Hegel mencionará como referencia musical a Wolfgang Amadeus Mozart. Sin embargo, valdría la pena preguntarnos bajo qué parámetros escucha y piensa la música de su tiempo y sobre todo la de Mozart, la estética hegeliana. ¿Esta escucha trazó la concepción musical de los siglos por venir?

Para tratar de despejar estas preguntas, es necesario señalar que la música en Hegel es pensada dentro de su sistema estético trazado bajo las directrices del idealismo alemán, por lo tanto el arte[72], para nuestro filósofo de Stuttgart será definido como la "apariencia de lo sensible" y la "vitalidad de la idea", es decir, el ideal[73] que contiene el absoluto de la

[72] Cabe destacar que el arte, la religión y la filosofía, aparecen dentro del Espíritu Absoluto que conforma la triada del sistema de pensamiento hegeliano que jerárquicamente está conformado por el Espíritu subjetivo, Espíritu Objetivo y Espíritu absoluto.
[73] "El ideal comprende para Hegel la unidad de lo sensible y lo espiritual, a unidad de un contenido espiritual o racional y su forma sensiblemente perceptible." Hegel George Wilhelm Friedrich, Filosofía del Arte o Estética, [Trad. de Domingo Hernández Sánchez], Ed. Abada Editores, Madrid, 2006, p. 29.

naturaleza y el origen del hombre, por lo tanto, dicha idea será expresada en la obra de arte, donde *"el fin último del arte es exponer el fin último del absoluto"*.[74]

Con base en lo anterior, Hegel plantea que la expresión artística tendrá como objetivo fundamental encontrar la verdad, en donde las oposiciones se reconcilian, o mejor dicho, la *physis* —ese caos que se encuentra en la realidad— va a ser configurado a través del arte mediante un progreso histórico (civilizatorio) de las formas artísticas, una historia del arte, encargada de clasificar estas fuerzas del caos en tres vertientes: forma simbólica, clásica y romántica.

Por un lado, en las dos primeras formas Hegel señala los orígenes del arte. Primero en su minoría de edad como lo expresa en la Forma Simbólica, periodo en donde en el arte pre-griego y oriental (egipcios e hindúes) están entregados a sus dioses de una manera misteriosa y simbólica, trazada por la religión, el mito y a las fuerzas de la naturaleza. Es justo en medio de este contexto en que: *"La idea que no es todavía clara, que no posee aún la figura verdadera, que no puede darse su configuración de un modo verdadero, tenemos un pensamiento, pero su configuración es natural: la idea en su desmesura se apropia de la figura, pero maltratando y distorsionando"*.[75]

En segundo lugar, y dejando de lado ese contacto con el dios representado en figuras amorfas humano-animales entregadas a la naturaleza, poco claras y sin verosimilitud; aparece en este acontecer histórico-artístico, siempre en ascenso, la Forma Clásica; considerada en dicho sistema como el inicio del arte occidental, el cual, traza sus pilares en la "perfección" griega a través de su forma y contenido. Ahora el concepto, la idea, está relacionada con la figura humana, pues los dioses a través de la escultura griega se han convertido en humanos y es a partir de este momento que la idea y la figura realizan una perfecta adecuación, en donde la manifestación de lo absoluto es clara y verdadera a través de la figura del concepto: *"Se trata sin duda de que la verdadera figura para la idea es la figura humana, y hay que declarar, pues, que la figura humana viva en general existe como la manifestación del concepto, que en ella el concepto se hace exterior y puede*

[74] George Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofía del Arte o Estética*, [Trad. de Domingo Hernández Sánchez], Ed. Abada Editores, Madrid, 2006. p. 79.
[75] *Ibidem.*, p. 103.

exteriorizarse en ella, de modo que, en tanto lo espiritual debe aparecer, únicamente puede aparecer en figura humana".[76]

Por otra parte, surge lo que para Hegel es la consolidación del arte occidental en su manera más alta: la Forma Romántica. En esta clasificación, el contenido (el espíritu como libre en sí mismo) desborda la forma, es justo en este proceso artístico acontecido en la segunda mitad de la edad media, que el sujeto, el artista, el genio, queda anulado para que la idea, esa fuerza del espíritu absoluto, se manifieste a través de lo sensible, sin embargo, la Forma Romántica, a lo contrario de la clásica, romperá con la serenidad y el equilibrio de lo sensible de la figura, para que esa idea, espíritu o dios, sea el detonador central de lo que se manifiesta: *"Puede decirse también que en el tercer nivel emerge lo espiritual como espiritual, el ideal es libre e independiente en él mismo. En la medida en que el espíritu llega a ser para sí, se libera de la forma sensible: lo sensible le es algo indiferente y efímero, y el ánimo, lo espiritual como espiritual, pasa a ser el significado de lo sensible, la figura se hace de nuevo simbólica. Lo dominante en el arte romántico es lo subjetivo de la voluntad, lo espiritual en general, el espíritu como libre en sí mismo."*[77]

Es justo en esta Forma Romántica que aparecen la pintura, la música y la poesía como expresiones que pueden dar cuenta del absoluto. A diferencia de las dos anteriores, la Forma Simbólica, la cual se expresa por medio de la arquitectura y la Forma Clásica, manifestada a través de la escultura, la Romántica busca objetivarse en las formas más sensibles o, mejor dicho, *"trabajar con materiales culturalizados o humanizados que llevan entre sí la huella del espíritu, permite que la expresión de lo íntimo y espiritual no encuentre la resistencia insuperable de los materiales en bruto que se encuentran en la arquitectura y la escultura".*[78]

Es en esta triada que Hegel vuelve a trazar una nueva jerarquía progresiva, en donde Dios o lo divino traza su primer aparecer a través de la luz, el color y la línea, es decir, en la pintura. En segundo lugar, aparece la música en su forma más pura como vibración del sonido, en donde esta sonoridad se libera de la espacio-temporalidad y permite la

[76] *Ibidem.*, p.104.
[77] *Ibidem.*, p.105.
[78] Jorge Juanes. *¿Muerte del arte o muerte de la filosofía?* http://www.iztacala.unam.mx/errancia. p.9

"temporalización del espíritu"[79], el cual genera una *"Vibración del material en sí mismo"*,[80] y el tercero, que apunta a la manifestación más perfecta; es cuando ese sonido se racionaliza a través del lenguaje expresado en el signo de la representación configurado en la palabra. Es en ese momento que asistimos a la expresión de la poesía como la forma más alta que se acerca a la expresión del ideal absoluto,[81] sin olvidar que el arte por su mediación de la forma no logrará expresar ese absoluto, a diferencia de la filosofía.

Ya instalado en esta tercera forma del arte, Hegel sitúa a la música como la antesala de la manifestación del absoluto, definiéndola de la siguiente manera: *"... la manifestación de la interioridad, que no se siente sostenida por la subjetividad, sino que desaparece, se desvanece, al aflorar. [Es] ser para otro, sin subsistencia para sí, donde la exterioridad es inestable. Para este arte, el elemento es [el] sonido como tal. El habla, [el] sonido, es manifestación externa de la interioridad, la vibración que se revela y que, al aparecer, desaparece. Escuchando el sonido, se convierte al punto en otro interior. El sonido puede articularse, determinarse de tal modo que pasa a ser habla".*[82]Con este preludio, sonido y vibración, quedan al servicio de la palabra y la representación. Al respecto, Hegel desarrolla sus líneas melódicas de la siguiente manera: *"No debe uno imaginarse que Orfeo hiciera mera música, que tocase el violín, sino que [unió su música] con el canto, fomentando las representaciones".*[83] De modo que, asistimos a un contexto sonoro conducido por los cánones fiorentinos,[84] los cuales seguirán siendo influencia en la manera de escuchar y pensar la música, desarrollada por la ópera. Pero ¿a qué debemos esta concepción que como ejecutantes, intérpretes y público se tiene de la música? ¿En qué momento pasamos de lo conmovedor y el asombro sonoro, a la simplicidad de lo agradable cada que asistimos a una expresión musical? Friedrich Nietzsche nos advertía en sus

[79] Jorge Juanes. *¿Muerte del arte o muerte de la filosofía?* http://www.iztacala.unam.mx/errancia. p.9
[80] George Wilhelm Friedrich Hegel, op. cit., p. 447.
[81] Es necesario señalar lo que Jorge Juanes comenta a cerca de éste Forma Romántica: "Por lo tanto, el hombre dista de gozar de plena libertad cuando sus proyectos se encuentran mediatizados por lo sensible, lo cual es el caso del arte. La filosofía en cambio colmará con creces su deseo de ser autónomo y libre".
[82] George Wilhelm Friedrich Hegel, op. cit., P 447
[83] *Ibidem.*, p. 447.
[84] Con estos parámetros fiorentinos asistimos a la *"primer liquidación musical"* como lo explica en el texto antes citado Nikolaus Harnoncourt, pues como ya hemos mencionado la Camerata Fiorentina buscaba dar mayor relevancia a las palabras a través del texto, para liquidar por completo el contrapunto como expresión musical y hacer más fácil la música que se escuchaba.

consideraciones intempestivas lo siguiente: *"El hombre racional, moderno ha perdido y destruido su instinto; ya no puede confiar en el <<animal divino>>".*[85]

En otras palabras, queremos escuchar —como nos lo dice Mozart— a un Orfeo o fuerzas sonoras de una manera domesticada y contenida a manera de Hegel. Ahora, escuchemos del compositor Johann Christian Bach, el *allegro* de su obra para piano forte y orquesta en Si mayor Op.13/N.4. (Track 6) en donde nos da cuenta de esa transición que sufrirá la música barroca a las tendencias y modas del periodo clásico, en donde la melodía tiene que ser el centro de atención musical para los nuevos públicos que han salido de la corte y la iglesia, para instalarse en las calles, los cafés y los teatros. Al respecto Nikolaus Harnoncourt nos explica: *"Las melodías tienen que ser ligeras y accesibles, su acompañamiento tan sencillo como sea posible; el oyente tiene que ser tocado en el sentimiento, por lo que los conocimientos técnicos no son aquí, como en la música barroca indispensables. La música se dirige, pues, por primera vez a un oyente que no necesita <<entender>> nada. De esta época y de esta disposición procede también la actitud general actual: la música no necesita ser entendida; si me gusta, si se dirige a mis sentimientos, si percibo alguna emoción, entonces es buena".*[86]

Si prestamos atención a la obra del hijo menor de la dinastía Bach, la orquesta a través de las cuerdas nos recibe con una melodía al más puro estilo galante,[87] cargada de facilidad, elegancia melódica, razón y equilibrio. Dicha obra, desarrollada en una tonalidad mayor y afianzada en un ritmo binario y estable nos pone a "salvo" del contrapunto y nos lleva por el camino seguro de la melodía, al replantear el tema de los primeros compases y asegurar su escucha —por si acaso el oyente no fue capaz escucharlo a la primera—, a través de la re-exposición del tema ejecutado nuevamente por el piano. Además, en la dinámica pregunta-respuesta, desarrollada entre el *piano forte* y la orquesta de cuerdas, las variaciones siempre remiten al tema melódico con el cual da inicio la obra, cuidando que por ningún motivo se olvide la voz cantante de la melodía que constituye el centro tonal de la obra. Y, como es de esperar, el *allegro* concluye con el mismo tema planteado al

[85] Friedrich Nietzsche, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Segunda consideración intempestiva, [Trad. de Germán Cano]. Ed. Biblioteca Nueva. p. 77.
[86] Nikolaus Harnoncourt, op. cit., p. 208.
[87] La música o estilo galante es la expresión que se desarrolla en el devenir de la música barroca y la clásica, apelando por una música más estable y tranquila que respondía a la violencia sonora y afectiva del barroco. Con el estilo galante los instrumentos deben ser concebidos únicamente para la ejecución de melodías cantables y expresadas por la voz.

principio, con alguna variación, pero sin olvidar la estabilidad tonal que necesitan nuestros oídos para concluir esta primera idea.

Según la premisa de lo estable y bellamente cantable, asistimos a esta obra en sus tres movimientos[88], y a toda la energía sonora que seguramente le correspondió escuchar a Hegel, es decir, una música cobijada por la medida, el número, el orden y a su vez trazada por las exigencias del mercado musical ya existente. Con estos principios ilustrados, los compositores de la época, al igual que el sistema estético hegeliano, pujarán por un ascenso ahora de índole sonoro, en donde, como es de imaginar, la máxima expresión dentro de los elementos musicales será la melodía.

Es, en este proceso de estabilidad sonora que la música dentro del sistema hegeliano a —manera de Forma Simbólica— encuentra en el **compás** y la **tonalidad** su primera manifestación. El primero es fundamental para darle forma al sonido, es decir, esas primeras vibraciones que afectan nuestro cuerpo, esa multiplicidad sonora todavía amorfa, relacionada con nuestro pulso e instalada en la naturaleza del resonar con los dioses; tiene que convertirse en arte, a través de la forma y medida que nos proporciona el ritmo por medio del compás. Pues es justo con la triada, pulso-ritmo-compás, que las multiplicidades sonoras del movimiento se vuelven homogéneas, pues al existir un compás aparece la medida, la estabilidad, la duración y la constancia correcta.

El sistema es claro: pueden existir las multiplicidades siempre y cuando estén regidas y objetivadas por el número del **compás**, sin embargo, la estabilidad que tanto anhelan los oídos modernos no ha llegado, pues para Hegel simplemente seguir el ritmo como lo hacen los rusos con sus tambores,[89] no es hacer música. Para ello necesitamos la presencia de la **tonalidad**. Si el compás en Hegel representa el orden y la medida del ritmo y del movimiento, la tonalidad representa la estabilidad y el centro de los sonidos. Para Hegel, los modos griegos o maneras de hacer música de otras culturas son antiguos y representan una inestabilidad en cuanto a afinación se refiere, la escucha hegeliana nos habla de una armonía no del mundo (pitagórico), sino de una armonía limitada a lo grave y agudo instalada dentro de un sistema temperado; es decir, una actividad sonora basada en la

[88] Allegro, Andante y Andante moto.
[89] *"Los rusos [tocan] los tambores con una baqueta [surgiendo así] un compás, pero no música."* George Wilhelm Friedrich Hegel, op. cit. p. 449

uniformidad de las escalas y la obligación que debe cumplir cada una de las notas convertidas en acordes, cuyo objetivo es la resolución tonal implementada desde el barroco hasta nuestros días.

Si en estos procesos del compás y la tonalidad la música ya adquirió una primer forma a manera simbólica, el paso por el cual el sonido deviene en una Forma Clásica por así decirlo, se trata del proceso en el que este vibrar-sonoro es cantado por la voz humana, es decir, la música toma forma y se expresa a través de lo humano y la palabra, y qué mejor elemento para expresarlo que la melodía, *"...la melodía se dirige al sentimiento y la pasión, no alude a lo racional, a lo objetivo, sino que toca al corazón, al movimiento del ánimo"*.[90] Y para dejar en claro la supremacía de cual gozaba y gozaría este elemento dentro de la historia de la expresión musical, Hegel aclara: *"Es pura resonancia de la interioridad, es el alma de la música"*.[91]

Con esta definición, Hegel pone en el centro de su sistema musical a la melodía y por lo tanto a la voz como el instrumento más perfecto capaz de construir diálogos lógico-sonoros que, acompañados del texto, lograrán ascender hacia esa Forma Romántica. Es en este grado en que la música adquiere su forma casi perfecta establecida en la fórmula: sonido-habla-palabra, es decir, la música, ese sonido-vibración, ya domesticado a través del ritmo y la armonía serán la clave perfecta para dar sencillez y compresibilidad a la melodía. Esta última enfocada a convertirse en poesía a partir de tres premisas fundamentales para el sistema hegeliano:

1) Textos sí, música instrumental no.

- La ópera es la principal producción musical.
- El contrapunto nos hace caer en ensoñaciones.
- El texto como fuente de vida para la música.
- El bajo continuo resulta muy pobre al momento de acompañar una melodía.

[90] *Idem.*
[91] George Wilhelm Friedrich Hegel, op. cit. p. 455.

2) Producir música instrumental que pueda hacerse libre a través de la voz.

- Lo principal es que la música debe ser cantable, es decir, que los instrumentos deben ejecutar melodías fáciles y digeribles, capaces de ser ejecutadas por la voz humana.
- Las obras sin texto son teóricas y aburridas.

3) El canto como expresión fundamental para un libre explayarse musical.

- El canto es lo más natural para Hegel, pues: *"En el instrumento hay algo premeditado, el maestro al improvisar no deja de recaer en sus hábitos. En cambio, en el canto, el alma que lo ejecuta puede explayarse libremente"*.[92]

Es justo bajo estos parámetros, que entra en escena en las *Lecciones de estética* Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart,[93] mejor conocido como Wolfgang Amadeus Mozart de la siguiente manera: *"Este es el carácter de toda música grandiosa. [En] Gluck, en Mozart [se halla] que el curso viene expresado en sentimientos determinados, y esta libertad [este] ser, cabe, si se refleja en lo más desgarrado. Añádase a ello que [en esas óperas] haya la base una representación determinada, un texto"*.[94]

Sin lugar a duda, Hegel concibe a Mozart como un gran compositor operístico maestro en el oficio de utilizar muy bien los recursos instrumentales, para que puedan representar imágenes y encontrar utilidad a través de la voz, sin embargo, vale la pena preguntarnos: ¿La música de Mozart se ciñe a lo desarrollando hegelianamente? Ahora, escuchemos de Mozart el primer movimiento del concierto número 24 para piano forte y orquesta en Do menor del geniecillo de Salzburgo (Track 7).

Si ponemos atención, la obra es de una concepción muy diferente a como lo escuchamos en el ejemplo anterior con Johann Christian Bach que, por lo general, se inicia con un tema feliz y cantable. En esta obra, uno de sus pocos conciertos en tonalidad menor,

[92] *Ibidem.*, p. 461.
[93] Es sabido que entre sus amigos y allegados era llamado con el hipocorístico Wolfy.
[94] *Ibidem.*, p. 457.

Mozart, desde los primeros compases, nos ataca con un tema simple pero concreto, no hay preámbulos, las frecuencias graves de chelos y contrabajos vibran para después ellos mismos ser violentados con el estilo *concitato* o agitado, en donde todas las fibras del cuerpo se ven afectadas por un grupo de notas que se repiten constantemente sobre un tema. A continuación, surgen los alientos de una manera sensual, parece todo en calma: el tema retoma su cauce para ser cantable en forma ternaria, pero las cuerdas no cesan, el vigor y la agitación vuelven a ganar, el contrapunto se hace presente y estas mismas cuerdas que violentaron nuestros cuerpos, dan paso al solista. Si en el ejemplo anterior, el piano forte repetía el mismo tema con el que se iniciaba el concierto a cargo de la orquesta, Mozart nos da un revés al des-automatizar lo que el público esperaba, la re-exposición del tema, sin embargo, éste no llega, no tiene caso. Mozart ha lanzado un reto: hay que improvisar.

De esta manera el piano-forte inicia con sólo dos notas, lo cual era muy frecuente en Mozart, pues se dice que dejaba líneas desnudas para improvisar libremente; de hecho, se comenta que para éste y otros conciertos no escribía la parte del piano, pues era muy frecuente que el compositor de la Flauta Mágica gustara del arte de la improvisación. Y es precisamente en estos diálogos con la orquesta, en donde el pianista puede desarrollar e improvisar la mayoría del tiempo, hasta que la fuerza de las cuerdas vuelve a intervenir con el tema, sin embargo, el piano le responde con otra improvisación. La tensión no cesa, las cuerdas vuelven a interponerse, pero el piano responde con más variantes. Sin embargo, este diálogo no es sólo pregunta-respuesta entre cuerdas y pianista, ya que en medio de ese ir y venir, los alientos hacen presencia fáunica y erótica a manera de un cuadro de Fragonard, en donde esa potencia de la belleza nos invita a la muerte, expresada por las últimas notas del piano, aventándonos a los límites de las profundidades contenidas en los graves ejecutados por la mano izquierda, para luego restituirnos hacia los agudos dando paso a la orquesta que concluirá con el movimiento. De esta manera, instrumentos de aliento, piano y cuerdas quedan disueltos en un final liminar, de un primer movimiento erotizado que nos hace debatir entre la vida y la muerte.

¿Y qué se podía esperar de un hombre que siempre vivió al límite, desbordado por el genio con el cual nació, pero que también obtuvo la mejor formación a cargo del gran pedagogo que era Leopold Mozart? Por si no nos bastara, con estos arrebatos sonoros que

acabamos de escuchar, prestemos atención al primer movimiento de la sinfonía número 40 (Track 8), en donde, junto con el concierto para piano, Mozart prefigura toda la descarga beethoveniana y romántica que estará por venir en los años siguientes. Si escuchamos con cuidado, de nuevo, la sinfonía no inicia llamando nuestra atención e introduciéndonos a nada, y mucho menos anunciando la entrada de un dios o un rey de azúcar: *"No inicia con la usual fanfarria sinfónica. La mayoría de las sinfonías inician con un "bang" o con algo que llame la atención del público o que una a la orquesta. Esta sinfonía comienza con un murmullo de las violas y luego comienza una melodía misteriosa. Intensidad de arriba abajo, como una obsesión".*[95]

Es claro que con esta obra estamos ante una anti-introducción, pues nos da la sensación de comenzar por la mitad, como si una fuerza lo hubiera desbordado y no le diera una razón lógica de iniciar, es decir, sólo hay una necesidad de manifestarse libremente a través de la vibración de las cuerdas, tal como en el inicio de la Novena sinfonía de Beethoven. En lo que respecta al tema, se convierte en una obsesión, no quiere nada, sólo gira en sí mismo, como una voluntad constante. Puede haber pausas, descansos, pero ese ataque rítmico-melódico, o mejor dicho ese ritornelo misterioso, no nos deja en paz, siempre regresa, como una voz constante del destino a manera de la quinta sinfonía de Beethoven. Una vez más Wolfgang Amadeus nos lleva por una des-automatización de la escucha, trazando nuevas revelaciones sonoras.

Con estos ejemplos, Mozart pone en crisis no sólo al sistema musical hegeliano, el cual a toda costa busca cerrar y concluir el arte de la música, sino el de su época. La inventiva, la espontaneidad y el caos expresados a través de la improvisación, el contrapunto y los personajes rítmico-armónicos que acontecen en cada una de sus obras, serán la contra danza de una moral musical administrada, avergonzada de sus instintos sonoros, negando en cada frase y cada compás el acontecer sonoro de la vida.

¿Pero, cómo pudo sobrevivir a este contexto un genio que como ya hemos escuchado se sale de los parámetros exigidos musicalmente? Y no sólo nos referimos a esta actividad de inspiración y desarrollo creativo de un artista, sino, ¿cómo sobrevivir

[95] Grandes compositores, BBC de Londres, http://www.infocobuild.com/books-and-films/art/TheGreatComposers/wolfgang-amadeus-mozart.html.

económicamente ante un mercado que demandaba entretenimiento y diversión?[96] Mozart lo supo desde muy temprana edad: había que entrar al negocio de la ópera, género que aprendió muy bien y desarrolló con maestría a lo largo de su vida. A diferencia de Bach, Mozart plasmará gran parte de su instinto sonoro no sólo en los conciertos para piano, sus sinfonías y su vasta obra sonora. Su genio musical también será plasmado en óperas fundamentales para la historia de la música, como Las bodas de Fígaro, La flauta mágica o Don Giovanni. Obras que no sólo conciben a la voz como un simple instrumento generador de melodías agradables, sino todo lo contrario, la voz es la vía por donde se manifiesta un cuerpo afectado, es un aparato de emergencia rítmico-melódica ávida de expresar caos, deseo y alucinación; es por estos aspectos que, en el mundo mozartiano, primero es la música y después la palabra. Con esta premisa enfrentémonos a una de sus óperas más enigmáticas y revolucionarías: *Il dissoluto punito ossia Il don Giovanni*, mejor conocida como Don Giovanni.

Es necesario señalar que en esta obra el centro no recae en alguna tonalidad del sistema temperado, la música al igual que las voces caóticas y emergentes son presas de un nuevo centro que empuja hacia afuera: el del deseo. Principio violento, de acción caótico encarnado en el antihéroe que será Don Giovanni, ese disoluto dispuesto a engañar, matar, y burlarse de cualquier persona con tal de obtener a la mujer deseada. Jonathan Miller expresa lo siguiente: *"Don Giovanni es el lado obscuro de la iluminación y creo que Don Juan es en sí mismo una figura equívoca. Él representa, en algún sentido la no aceptación de las prácticas tradicionales, de la moral tradicional que puede estar asociada con la noción de la iluminación, pero también representa la obscuridad irracional".*[97]

Y es precisamente que esta obscuridad irracional del deseo se nos grita en los mundos vocales de cada uno de los personajes de esta ópera. La moral de doña Ana, doña Elvira, don Octavio, e incluso la nuestra se ve desafiada a través de los actos "incorrectos" de Don Giovanni, como lo señala Eugenio Trías: *"Pero de entre todos esos mundos de acusada personalidad destaca Don Giovanni de manera dominante. Una prueba de esta*

[96] Al respecto es preciso señalar que Mozart se consolidará como uno de los primeros músicos modernos, pues no sólo operaba como compositor, sino como intérprete, improvisador, hombre de negocios y emprendedor, pues recordemos que él era quien ofrecía sus obras a diferentes empresarios, pues como primer músico freelance, no dependía únicamente de la corte.

[97] Grandes compositores, BBC de Londres, http://www.infocobuild.com/booksandfilms/art/TheGreatComposers/wolfgang-amadeus-mozart.html.

supremacía radica en la capacidad que esta ópera tiene de producir un efecto perturbador en nuestras convicciones, o en nuestras seguridades morales".[98]

Como ejemplo, escuchemos la última parte de esta ópera (Track 9), en donde el comendador, padre de doña Ana (quien fuera asesinado en manos de don Giovanni), viene desde el más allá para ajustar cuentas con Don Juan. Si prestamos oído, será la primera vez en donde la historia de la música y, por qué no decirlo, del espectáculo audio-visual, se enfrentan al terror, como lo explica Robbins Landon: *"ahora si escuchas a Bach hay muchas emociones, pero no hay terror. Si oyes a Händel puedes oír el granizo, el trueno y el rayo, pero no hay terror. Este era un elemento nuevo y por su puesto la gente se quedaba con la boca abierta".*[99]

La hora ha llegado y los alientos en sus frecuencias más bajas nos lo hacen saber, los acordes tan densos con los que inicia esta ópera se vuelven a manifestar como al inicio de la obra. Comendador y disoluto están cara a cara: el segundo, entre risas y burlas, lo único que indica a su criado Leporello es que ponga un plato más a la cena. En medio de un duelo contrapuntístico histérico de las voces, el comendador le exige a nuestro inmoral Don Juan que se arrepienta; la respuesta con toda seguridad será: "¡No!" reafirmando una vez más la vida. Don Giovanni ese generador de acontecimientos sonoros, que afecta cada escena el mundo de la moral y el recato en cual se ciñen los demás personajes, ha muerto. *"De pronto todo nuestro mundo, afincado en un sutil tejido de hábitos y de formas de conducta, parece quedar seriamente dañado, lesionado y cuestionado. Como si esa obra, por su propio poder, generase una auténtica transmutación de valores de radical calado".*[100]

Con su Giovanni, Amadeus logra ver ese claro-obscuro de las más bajas pasiones humanas, prefigurando a personajes azarosos, excedidos, fuera de la legalidad que estarán por venir en la historia del arte: Tristán e Isolda, de Richard Wagner, el Jaibo, de Luis Buñuel y Alex, de La Naranja Mecánica. Arquetipos o fuerzas de la naturaleza que nos hacen pensar en nuestra humanidad violenta, llena de instintos y sobre todo ávidos de

[98] Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 172.
[99] Grandes compositores, BBC de Londres, http://www.infocobuild.com/booksandfilms/art/TheGreatComposers/wolfgang-amadeus-mozart.html
[100] *Idem.*

deseo. Pulsiones sonoras disonantes, que danzan al compás de tensiones que no admiten la reconciliación y la estabilidad trazadas por el sistema artístico hegeliano, el cual busca la regulación a través del Estado: *"…Este hombre verdadero, puro está representado por el Estado, que es la forma objetiva, canónica, donde la multiplicidad de sujetos tiende a unificarse, lo esencial en general, el espíritu de un pueblo…"*[101]

Por el contrario, en medio de esa sonoridad pesada de la modernidad, Amadeus a contra danza, sabe reír y aligerar la música como lo señala la filósofa Carmen Pardo: *"La risa de Amadeus no es la risa de Mozart. Y sin embargo hay algo en esa risa que podría ejemplificar lo que aquí se denomina la risa del músico. Se trata de la relación que el compositor es capaz de establecer con su material de trabajo, con el sonido o con la música"*.[102] En este sentido, podríamos decir que Amadeus sabe reír, nos reta, nos hace bailar en el afuera como también entona Carmen Pardo: *"Son un mismo movimiento en el que se denota que tanto la música como la escucha se encuentran en la intemperie, en el afuera y, en consecuencia, pudiendo aceptar cualquier código o ninguno"*.[103] De esta manera la música-risa de Amadeus buscará emitir la fuerza del canto de las sirenas, o de un Orfeo —*"que no defeque mármol"*— sino que nos haga delirar y salirnos aunque sea por un instante de la realidad; sin embargo, la escucha trazada en la estética hegeliana, en donde Orfeo y esas sirenas son endulcoradas y domesticadas por el Estado, es la que se va a consolidar en los años por venir, y vamos a considerar —al igual que Hegel— al mundo mozartiano como un mundo "estable" y "agradable" que, por el simple hecho de escucharlo, nos hace mejores y superiores como personas.[104] Sin embargo, el problema según Friedrich Nietzsche es que la música en general, —no sólo la de Mozart— fue influenciada por la escucha pesada hegeliana, no sólo en la composición ceñida al gusto de las mayorías, sino en la ejecución de los músicos que interpretaban a estos compositores de la vida, pues al interpretarlos de manera agradable y perfectamente académica, asistimos a la castración de la misma obra como lo señala nuestro aedo del martillo*: "Hablando con toda propiedad, ¿no es esto, por ejemplo aplicado a Mozart, un pecado contra el espíritu,*

[101] George Wilhelm Friedrich Hegel, op. cit. p. 87.
[102] Carmen Pardo Salgado. *La risa del músico*. https://ficciondelarazon.org/wp-content/uploads/2016/08/pardo4.pdf. p. 179.
[103] *Ibidem.*, p. 193.
[104] Al respecto es claro que Hegel, no supo apreciar el arte de su época como lo afirma Jorge Juanes, y a manera de variación podríamos afirmar que tampoco supo escuchar la potencialidad sonora de la música mozartiana.

el sereno, soleado, delicado, ligero espíritu de Mozart, cuya seriedad es una seriedad bondadosa y no terrible, cuyas imágenes no quieren saltar en la pared para espantar y poner en fuga a quienes las contemplan?... ¿Y no sólo la mozartiana, sino toda la música?"[105]

Es en este punto donde sería prudente recordar lo que escribía Hegel en su juventud a lado de sus compañeros Friedrich Hölderlin y Friedrich Schelling, en el proyecto del idealismo alemán: *"De la naturaleza llegó a la obra del hombre. La idea de la humanidad primero —quiero mostrar que no hay idea del Estado, porque el Estado es algo mecánico, como tampoco hay idea de una máquina. Sólo lo que es objeto de la libertad se llama idea. —¡Tenemos, pues, que ir también más allá del Estado!—"*.[106] Aunque Hegel decidió escuchar mecánicamente con las orejas de burro y del Estado, a la larga Mozart y Don Giovanni, maestros del fracaso, sabrán decir barrocamente que ¡No!, pues nuestro compositor del *Cosi Fan tutte* a quien Nietzsche se referirá como: *"Mozart, La flor del barroco alemán"*,[107] será ese genio que a manera kantiana, continuará a otro de igual calado como lo fue Johann Sebastian Bach, a quien estudiará con entusiasmo y de igual manera expresará esa fuerzas de los dioses, que resuenan en cantos originarios, dando paso a las variaciones, contrapuntos, risas e inestabilidades sonoras, las cuales se juegan la vida entre esa bisagra de sonoridad barroca y el periodo clásico e ilustrado que devendrá en las descargas sonoras de otra potencialidad sonora contenida en otro genio de la música, como lo será Ludwig Van Beethoven.

De esta manera, Don Giovani, en medio de una sociedad moral y esta pesadez musical de la que venimos hablando se atreve a gritar: *"¡Libertad! ¡Libertad!"*. Por otra parte, Amadeus, en medio de la ilustración sonora, riendo e improvisando la sonoridad del mundo, decide ser libre y ligero, aferrándose a esa inventiva de niño-genio que le permitió no perder: *"La seriedad que se tenía de niño al jugar"*.[108] Es claro que estas actitudes, frente a los mencionados sistemas ilustrados les deparó la muerte, sin saber que a través de este fracaso reafirmaban la vida y su libertad por medio de un canto primigenio, en donde

[105] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial,* [Trad. del alemán Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014, p. 230.
[106] Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, [Trad. del alemán Felipe Martínez Marzoa], Ed. Hiperión, Madrid, 1990. pp. 29-30
[107] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, Abada Editores, Madrid, 2004. p. 149.
[108] *Ibidem.*, p. 95.

la disonancia Amadeus-Giovanni cantará al unísono: *"¿Esto ha sido la vida? ¡Muy bien! ¡Otra vez!"*.[109]

[109] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, [Trad. José Rafael Hernández Arias], Ed. Gredos, Barcelona, 2010, p. 193.

1.3. RESONANCIAS DE LO ABSOLUTO: "¡OH AMIGOS, NO MÁS ESOS TONOS!"

"Había sido una noche fabulosa que debía tener su final perfecto;
ahora con el viejo Ludwig Van.
¡Qué paz! ¡Qué paz celestial!
Era la suntuosidad y la untuosidad hechas carne,
como un pájaro de un raro metal celeste
o como un vino de plata fluyendo en una nave espacial.
La ley de la gravedad no cuenta para nada.
Mientras escuchaba vi imágenes maravillosas..."
La Naranja Mecánica

Cuenta la anécdota que en 1806, al concluir el estreno de la tercera sinfonía en Mi bemol, titulada Eróica de Ludwig Van Beethoven, Joseph Haydn quien estaba presente, fue cuestionado sobre lo que acababa de escuchar:

— *"¿Qué opina Her Haydn?*
— *Muy larga muy agotadora. Beethoven ha hecho algo que ningún otro compositor ha intentado. Se ha colocado en el centro mismo de su obra. Nos permite entre ver su alma, supongo que por eso es tan estruendosa. Pero es algo muy nuevo, el artista como héroe.*
Muy nueva.
Todo es diferente desde hoy."[110]

Haydn no estaba equivocado, ya que a partir de esta obra, la historia de la música no volvería a ser la misma, pues Beethoven, compositor bisagra entre el periodo clásico y romántico, enfundado en la armadura de ese músico-héroe-trágico, se opondrá a lo establecido por la modernidad, y apostará toda su potencialidad sonora para ir en contra de su destino y emprender un viaje en la búsqueda de su libertad, a sabiendas de su propio

[110] Simon Cellan. *Eroica.* Reino Unido. 2003. http://www.youtube.com/watch?v=M3PzPKD5ACA

fracaso. Ahora, este héroe se disolverá en el propio centro de su obra, para conducirnos por caminos sonoros desconocidos que se encuentran a la intemperie, en el afuera de la academia y el Estado, en donde el absoluto como fuerza vibrátil, será el principal detonador de una música diferente, inacabada, inmersa en el constante movimiento de sus fuerzas, que nos invita al fracaso, al origen, al abismo, al absoluto y a la construcción heroica de nuestro propio ser.

De esta manera, para acercarnos a este mundo sonoro, conformado en su mayoría de abismos disonantes, trataremos de generar un vínculo con la filosofía de Friedrich Wilhelm von Schelling, filósofo del idealismo alemán, quien pensará el arte y sobre todo la música de una manera diferente a lo trazado por la época. Si Hegel propone un sistema musical limitado que controle las multiplicidades sonoras, Schelling, a través de su *Filosofía del arte*, apela por un desborde de las fuerzas rítmicas-sonoras que tienen como función expresar el absoluto, como a continuación lo expondremos.

Pero: ¿qué es el absoluto y de qué manera podemos intuir su desplazamiento en el pensamiento beethoveniano? Para Schelling resulta necesario establecer un esquema que sin duda critica a la filosofía y la música de su tiempo bajo la siguiente sentencia: *"El mundo moderno comienza cuando el hombre se desprende de la naturaleza"*.[111]

Lo que pretende Schelling con su sistema filosófico es que la filosofía y el arte sean un medio para que se exprese el absoluto considerado como el origen, el primer motor o mejor dicho, la indiferencia que en todo momento está aconteciendo; es decir, vibración del mundo que se divide en dos vertientes que, aunque diferentes, no se separan de esta matriz absoluta: la filosofía de la naturaleza (lo real), proceso en el que lo indiferenciado, esa actividad ciega e infinita, toma forma en lo finito; y la filosofía del espíritu (lo ideal), en donde esa forma que va de lo finito, es decir, esa fuerza ya formada, no estática, continúa modulando para desplazarse hacia lo infinito o mejor dicho lo absoluto. Ambas potencias, espíritu y naturaleza, estarán contenidas en una tercera, la cual corresponde a la filosofía del arte, en donde cada una, a pesar de ser independientes, se afirman en la expresión de la

[111] Friedrich Schelling. *Filosofía del art*e. [Trad. Virginia López Domínguez], Ed. Tecnos, Madrid, 2012. p. 96.

idea, como un todo indiferenciado. Schelling nos dice: *"Lo que son las ideas para la filosofía, son los dioses para el arte y viceversa"*.[112]

Justo en esta modulación, poetas[113] y filósofos tensan el lenguaje para tratar de expresar lo que no se puede decir a través de palabras y los conceptos, pero que a pesar de ello, lo comunican. Este sistema traza un horizonte, en donde el absoluto a través de la naturaleza (lo real), la historia (lo ideal) y el arte (expresión de la idea que contiene esta tensión originaria), se manifiestan en un sujeto no apartado de su origen, sino en un ser, o una fuerza ciega, que siempre está aconteciendo, como lo afirma Crescenciano Grave: *"El sujeto es en términos de Schelling, el ser como nada queriendo ser todo"*.[114]

A través de esta concepción del absoluto y la manera en que estas fuerzas se intuyen en el arte, el autor del *Sistema del idealismo trascendental*, constituirá su sistema en dos vías: las artes figurativas, insertadas en la naturaleza y lo real (música, pintura y plástica) y las artes discursivas desarrolladas dentro de la historia y lo ideal (poesía); desplazamientos artísticos encaminados a un arte que exprese el conflicto de su fuerza absoluta y no su reconciliación armónica. Es precisamente, a partir de este esquema que trataremos de acercarnos a la sonoridad con que Schelling, no sólo piensa en particular la música como arte figurativa, sino que también, nos conduce a pensar la sonoridad del mundo.

Pero: ¿cómo se manifiestan estas fuerzas ciegas del origen a través de la música? El primer momento de esta concepción, tiene que ver necesariamente con hacer audibles o visibles las fuerzas de la naturaleza a través del tiempo o una vuelta eterna contenida en el absoluto, el cual se expresa a través del arte y la filosofía. La primera del lado ideal, en donde la forma y la idea expresan la infinitud del absoluto y la segunda contenida en lo real, la filosofía, es decir, la manifestación de lo divino a través de la naturaleza que da forma a lo infinito. En este primer movimiento eterno, no-consciente, indiferenciado, la naturaleza toma forma a través de una actividad ciega, para pasar al nivel de lo ideal, donde esa forma es consciente a través del arte, en donde la actividad de ambas es suprimida, no de una manera armónica, sino en una constante lucha de las fuerzas. Schelling afirma : *"Lo*

[112] *Ibídem.*, p. 49.
[113] Es preciso señalar que la palara poesía en Schelling es considerada como poiesis, concepto griego se refiere al acto de creación artística.
[114] Crescenciano Grave, *Schelling: el nacimiento de la filosofía trágica moderna*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2011, p. 62.

absoluto es totalmente eterno. En la intuición de toda idea, por ejemplo, la idea de círculo, se intuye también la eternidad. Ésta es la intuición positiva de la eternidad. El concepto negativo de la eternidad es: no sólo ser independiente del tiempo sino de carecer de toda relación con él. Por tanto, si lo absoluto no fuera absolutamente eterno, tendría una relación con el tiempo."[115]

Centrándonos en lo anterior, podríamos señalar que la música, como eco del absoluto, no depende de una duración, sino que se desarrolla como una potencia ciega que siempre está aconteciendo, sin progreso; fuerza que se encuentra antes de la physis. Al respecto pensemos en esa idea del círculo planteada por Schelling con base en la eternidad y escuchemos el segundo movimiento de la séptima sinfonía de Ludwing Van Beethoven (Track 10). Este movimiento da inicio con un llamado, un primer vibrar, inaudible, obscuro, ese absoluto, el cual se despliega a partir de una sola nota (La). Partiendo de ese sonido, las cuerdas en su frecuencia grave —ese absoluto obscuro de la naturaleza— plantean el ritmo y el tema que permanecerá durante todo el movimiento como una fuerza en libre juego que simplemente es acontecer, pues no cuenta una historia, ni describe un estado de ánimo, sino por el contrario, olvidándose de sí misma, desata las multiplicidades originarias del mundo. El ciclo rítmico-armónico-melódico se manifiesta una vez, dos veces, tres veces, cuatro, etc…, girando ciega y potencialmente, no importando que ésta module de tonalidad mayor a menor, el ritmo presenta una constancia circular; incluso el movimiento concluye con el tema que nunca dejó de girar en nuestros oídos y en nuestros cuerpos. Con esta obra, Beethoven no sólo será digno heredero de la danza del ground que gira sobre su propio eje, al desatar las fuerzas de la repetición y la variación, sino que con este ritornello estará prefigurando *El Bolero* de Maurice Ravel e incluso el *Fragmento en Si* de Friedrich Nietzsche, obras que al igual que esta *"Apoteosis de la danza"*[116], desatarán sus fuerzas sonoras desde un centro que es todos los centros a través de la repetición, el olvido, la lentitud, la intensidad, la tímbrica y la dinámica, cualidades de la música, que no buscan un progreso o un avance como lo menciona Carl Dalhaus citando a Eduard Hanslick*: "La música no actúa pura y simplemente por su belleza más propia, sino al mismo tiempo por su reproducción sonora de los grandes movimientos del universo.*

[115] Friedrich Schelling, Op. cit., p. 28.
[116] Referida así por el músico Richard Wagner.

Gracias a profundas y misteriosas relaciones de la naturaleza, la significación de los sonidos se acrecienta más allá de los sonidos mismos y nos hacen sentir en la obra del talento humano también lo infinito".[117] De esta manera, la estructura formal de la música deviene a manera de una pintura de Joseph Mallord William Turner, en una vibración que se encuentra antes de la clasificación sonora temperada para que el ser humano reencuentre esa "*vibración originaria",*[118] sonoridad perdida en donde *"el ser humano reencuentra en la música el universo entero";*[119] es decir el absoluto. Ahora, lo que menos importa, es cuánto dura o hacia donde se dirige la séptima sinfonía, sino la manera en que la música se libera, se olvida de su contención sonora y se deshace del tiempo medido, para acontecer de forma circular, hipnótica, sin utilidad, siempre eterna que permanece en la totalidad del universo desatando el libre juego de sus fuerzas, como lo menciona Dalhaus: *"…una obra de arte, en tanto no cumpla un objetivo ajeno a ella misma —práctico, moral o sentimental—, sino que exista por sí misma, es "un todo completo en sí", como decía Schelling, y permanece en la "sublime indiferencia de lo bello". Pero propiamente lo único "completo en sí" es la naturaleza en su conjunto: el universo*".[120]

Si la música es esa *"vibración originaría"*[121] anterior a que esa fuerza tome forma en el mundo, es necesario que veamos cómo danzan el ritmo, la armonía y la melodía, en ese constante ritornello de la expresión del absoluto.

En su Filosofía del arte, Schelling concibe a la música según otra dinámica, pues en este caso, la música no sólo es un arte del entretenimiento (como lo plantea Kant), ni tampoco un arte agradable que sólo se encargue de adornar y acompañar a la voz (como lo expresó Hegel). Schelling modula de una forma diferente, pues la música, será la expresión del absoluto, de esa fuerza anterior a lo que se objetiva en la Physis, es decir, ésta actúa de una manera ontológica que nos hace pensar en nuestro ser, en nuestro origen, y nos invita a habitar de una forma vibrátil y rítmica dentro de esta multiplicidad sonora que es el mundo, como lo menciona Sonia Rangel: *"El elemento común a la música y el mundo es el caos*

[117] Carl Dahlhaus. *La idea de la música absoluta*. Trad. [Ramón Barce Benito], Ed. Idea Books, Barcelona, p. 30.
[118] Sonia Rangel, *El mundo como voluntad y vibración*. https://reflexionesmarginales.com/blog/2019/05/31/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/
[119] *Ibidem.*, p. 30.
[120] *Ibidem.*, p. 31.
[121] Sonia Rangel, *El mundo como voluntad y vibración*. https://reflexionesmarginales.com/blog/2019/05/31/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/

inaudible de la vibración originaria".[122] De esta manera, para el autor de *Las edades del mundo*, la música surge desde el absoluto, a través de la vibración, de lo indiferenciado. Ese caos, o mejor dicho esa multiplicidad, se manifiesta de forma finita a través del sonido que aún no está conceptualizado, es decir, una potencia sonora que se desplaza a través del tiempo, en donde lo infinito se intuye en lo finito, el cual que se manifiesta en el ritmo convertido en compás. Sin embargo, esta finitud, traza una dirección hacia la multiplicidad de la naturaleza, es decir, el tiempo abraza la fuerza del compás y a partir de ahí lo desplaza, para regresar a su naturaleza contenida en el absoluto: *"El ritmo pertenece a los secretos más admirables de la naturaleza y del arte, y no hay invención que parezca haber sido inspirada a los hombres más directamente por la naturaleza".*[123]De aquí que Schelling considere al ritmo de la siguiente manera: *"El ritmo es la música en la música, pues la particularidad de la música se basa en el hecho de ser la configuración de la unidad en la multiplicidad".*[124]

A partir de esta definición, el ritmo no sólo es concebido como un elemento en particular, sino como un todo que a su vez contiene a la armonía y la melodía como expresiones sonoras del mundo de la naturaleza. Con base en lo anterior, el sistema configura al ritmo dentro de lo real, es decir, lo infinito que adquiere forma en la naturaleza será denominado por Schelling como música antigua; una música dictada por las potencias del azar rítmico de los dioses en donde resuenan las palabras homéricas: *"La cólera canta, oh diosa del Pelida Aquiles".*[125]

Por otro lado, fruto también del absoluto, surge la armonía o modulación instalada en los límites de lo ideal y del lado de la historia, pues en esta contra-danza Schelling encuentra en la armonía, la expresión de la música moderna: *"Esa manera artificial de sostener mediante los llamados calderones y cadencias el canto y la armonía a través de varios tonos, para volver nuevamente al tono principal, pertenece exclusivamente al arte moderno".*[126] Es en esta pretensión sonora del mundo, tonal-temperada-moderna, en la que el hombre se ha desprendido de su propia naturaleza y en donde aún guardaba una estrecha

[122] Sonia Rangel, *El mundo como voluntad y vibración*. https://reflexionesmarginales.com/blog/2019/05/31/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/
[123] *Ibidem.*, p. 148.
[124] *Ibidem.*, p. 187.
[125] Homero, *Iliada*, [traducción del griego de Emilio Crespo Güemes], 1ra ed; 5ta reimp., Gredos, España, 2008. p.107
[126] Friedrich Schelling, Op. cit., p. 188.

relación con lo sagrado como lo entona Schelling: *"Los dioses antiguos pierden su fuerza, los oráculos callaron, las fiestas enmudecieron".*[127] Pero es en medio de este mundo musical moderno (ideal), que compositores como Bach, Mozart o Beethoven, a través de los límites sonoros impuestos por el sistema tonal, contenido en notas, escalas, intervalos, contrapuntos, etc…, se darán a la tarea de una resistencia sonora, generando nuevos mundos, nuevas mitologías, las cuales apuntan de nuevo a la multiplicidad y origen de lo absoluto.

El tercer nivel que no reconcilia, pero abraza la fuerza rítmica del compás y la potencia sonora del carácter tonal, será la melodía. Elemento sonoro en donde se expresa el absoluto, a través de la tensión contenida entre ritmo y armonía. La melodía en este contexto ya no es la parte agradable y estelar de la música; y mucho menos está destinada a imitar el sonido dulce y domesticado de un pájaro, pues queda claro que la música al igual que el arte y la filosofía, expresarán las fuerzas del absoluto. Ahora la triada ritmo-armonía-melodía, constituyen esa fuerza sonora absoluta, disuelta, dando como resultado a lo que Oliver Messiaen llamará *"personajes rítmicos"*[128] intuidos en el azar sonoro de la música rítmica. Como lo expone Schelling: *"El ritmo es, en general, la potencia predominante de la música. En la medida en que el todo de la música, o sea, ritmo, modulación y melodía, están conjuntamente subordinadas al ritmo, existe música rítmica".*[129]

Cabe destacar, que la música regida por las leyes morales del catolicismo poco a poco fue perdiendo este desatar de las fuerzas que el ritmo le imprime a la armonía y a la melodía, generando una escucha de la moral en donde, como lo señala Schelling, la nueva música religiosa sólo estaría encaminada a mantenerse en un ámbito que module de una manera estable, en donde las tensiones se reconcilien y no afecten en nada nuestro ser. Una melodía y una armonía totalmente apartadas del ritmo y las disonancias de la naturaleza.

Como ya hemos mencionado, afortunadamente existirá la resistencia no modulada en la historia sonora del mundo. Pues si Schelling, para 1803, piensa esta manera de resistencia sonora al salirse de los parámetros dictados por el gusto de su época; al mismo tiempo en la ciudad de Viena, con tan sólo 33 años, Ludwing Van Beethoven estará

[127] *Ibídem.*, p. 99.
[128] Concepto que Gilles Deleuze y Félix Guattari utilizan en su obra *Mil mesetas* para pensar la música.
[129] Friedrich Schelling, Op. Citp. p. 189-190.

produciendo una música del absoluto, que contiene en cada uno de sus elementos sonoros la potencialidad del ritmo y las fuerzas de la naturaleza. Pero hay algo más: Beethoven a través de su música, se va a relacionar con el mundo de otra manera, pues se ha dado cuenta que es un ser libre, un héroe, un genio que ya no es concebido como un simple sirviente, sino como un artista que no lleva peluca y come en la misma mesa que sus mecenas. El artista en el centro de su obra.

Con apoyo en lo antes dicho, escuchemos el segundo movimiento del concierto número cuatro para piano forte y orquesta en G mayor del genio de Bonn (Track 11). En este andante con moto, Beethoven trata de expresar el momento en que Orfeo desciende a los infiernos para reencontrarse con Eurídice.

Con un inicio demoledor, las cuerdas son agresivas e intensas, frecuencias graves que expresarán la fuerza y el enigma de la naturaleza (lo real)[130], la música antigua, rítmica, lo sublime que nos desborda por medio del abismo y esa necesidad que se va desplazando en la naturaleza que nos reta y que por momentos nos tiene contra las cuerdas. Por otra parte, y a manera de respuesta, está el piano-forte (Orfeo, el dios moderno que ya no canta, el hombre que se ha alejado de los dioses), quien sólo responde tímidamente con un volumen muy bajo, a través de una música moral, moderna, que sólo apela a la modulación correcta, es decir, un "yo" cerrado y estable, apelando a un centro tonal que instala al sujeto como eje y directriz del universo. A lo largo del movimiento, es evidente la dominación por parte de la naturaleza, las cuerdas no nos dejan descansar, hasta que de pronto surge a manera de Butes, de héroe, la improvisación. Ahora resuenan sólo dos notas que se mueven a través del primer motor de una fuerza ciega, la cual elimina el discurso articulado y correcto, contenido en esos arpegios y escalas ejecutadas tímidamente en los compases anteriores. Esta sonoridad formal y taponada por el logos moderno, decide devenir en vibración desde su centro a través del movimiento, haciendo que el volumen del piano-forte se incremente, detonando una potencialidad rítmica y activa, como un ser en constante desplazamiento no consciente. A su alrededor surge una escala que por momentos parece alejarse de la tonalidad, pero no lo hace, pues ésta poco a poco modula tonalmente; las cuerdas ya no son agresivas, no nos gritan y sutilmente acompañan al piano forte a un

[130] Las cuerdas en el mundo beethoveniano, expresan esa contradicción de la fuerza de la naturaleza. Recurso que vendrá desarrollando desde su tercera sinfonía y alcanzará su punto más álgido en la novena sinfonía.

destino final-absoluto. Con este gesto, el piano forte o música tonal moderna, instalada en (lo ideal), configurada bajo escalas e intervalos, es capaz de abrirse a la infinitud rítmica y darle camino a lo inaudito, puede hacerse libre y dejar que esa necesidad de la naturaleza la atraviese y juntos: las cuerdas; fuerzas centrípetas (lo sublime que desborda la naturaleza) y el piano-forte fuerza centrífuga (la belleza que a través de la finitud de sus conceptos se desplaza hacia lo universal) se funden para expresar lo no consciente de la sonoridad del absoluto. El piano-forte (Orfeo) no ha vencido en la verdad de la consonancia, sino que ha logrado abrir-se o abrir-ser hacia lo infinito, abraza lo sublime que por momentos lo rebaza físicamente, pues a pesar de alejarse de la naturaleza y configurarse en un mundo moderno de la particularidad, nunca ha dejado de ser parte de ese polvo de estrellas de lo absoluto. Ahora, Schelling canta: *"La virtud sólo se prueba en la desgracia, la valentía sólo en el peligro; cuando en la lucha el valiente no vence físicamente, pero tampoco se doblega moralmente ante su rival, sólo es símbolo de lo infinito, de aquello que está por encima de todo sufrimiento. Sólo en el máximo del sufrimiento se revela el principio de que el sufrimiento no existe".*[131]

Con Beethoven asistimos a la configuración del héroe-trágico, que nos recuerda en cierta manera a la obra de Durero *El caballero, la muerte y el diablo,* a ese héroe-artista, el guerrero, decidido a enfrentar a la muerte y al tiempo por medio del acto creativo que es el arte, ese aspecto del sistema que venimos desarrollando capaz de regresarnos a la inocencia del absoluto. Sin duda alguna, Beethoven no estaba equivocado cuando, al borde del suicidio, escribía:*"Pero que humillación, cuando alguien se paraba a mi lado y escuchaba una flauta a la distancia, y yo no escuchaba nada, o alguien escuchaba cantar a un pastor, y yo otra vez no escuchaba nada, estos incidentes me llevaron al borde de la desesperación, un poco más y hubiera puesto fin a mi vida —sólo el arte me sostuvo, ah, parecía imposible dejar el mundo hasta haber producido todo lo que yo sentía que estaba llamado a producir, y entonces soporté esta existencia miserable— verdaderamente miserable, una naturaleza corporal hipersensible a la que un cambio inesperado puede lanzar del mejor al peor estado".*[132]

[131] *Ibidem.*, p. 149.
[132] Ludwig Van Beethoven, *Testamento de Heiligenstadt*, http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Testamento-Heiligenstadt.html

Beethoven, como lo señala Sonia Rangel, *"Quien a pesar de su sordera siente la necesidad de seguir componiendo"* acude a ese "llamado" y logra expresar a través de su música, ese impulso de la necesidad por el que es atravesado (lo real) para continuar expresando ese caos in-audito del mundo, hecho que lo conduce a ser libre (lo ideal) en su obra, a través de ese flujo constante de ideas que apuntan a lo eterno de una música absoluta que no es pintoresca, ni mucho menos pretende describir la realidad, sino una música capaz de captar esas fuerzas que ya estaban resonando antes de la existencia del mundo. Descargas que desbordan la propia técnica musical plasmada en una partitura y logran detonar un acontecimiento musical en donde la constante variación de los temas devienen en un ethos sonoro-matricial, que nos restituye a ese origen sonoro universal, en donde el hombre quiebra su limitada existencia y se olvida de sí mismo, para en la indiferencia, reconciliarse con lo sagrado, con su mundo, como lo explica Dalhaus a través de Karl Phillipp Moritz*: "...justamente ese perderse, ese olvidarse de uno mismo, es el más alto grado del placer puro y desinteresado que puede ofrecernos lo bello. Sacrificamos en ese instante nuestra limitada existencia individual en aras de una especie de existencia superior".*[133] Ahora en medio de ese olvido de sí y ese quiebre del "yo" tonal, el hombre, el héroe, a sabiendas de su fracaso decide ser libre, para afirmar la vida con toda la fuerza e inocencia de un niño, como lo explica Friedrich Nietzsche*: "El niño es inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un sagrado decir sí".*[134] Es en este juego y espontaneidad del *"sagrado decir sí"* que las fuerzas de la improvisación y la variación van a reafirmar la libertad de este héroe-genio-artista dentro de una multiplicidad que no le es ajena ontológicamente; pues ahora su ser resuena con el origen vibrátil del mundo y que está aconteciendo constantemente, como lo señala Eugenio Trías: *"Como si el último Beethoven se reencontrara en la prestidigitación circense que le encumbró en la fama mundana, la del genial improvisador, pero ahora en plena solvencia y dominio del arte de la organización de los sonidos, o en la máxima madurez de sus conquistas musicales, preparándose así para el rasgo de máxima originalidad y personalidad de su estilo tardío: la sensación de espontaneidad radical que*

[133] Carl Dahlhaus, Op cit. p. 9.
[134] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, [Trad. José Rafael Hernández Arias], Ed. Gredos, Barcelona, 2010, p. 37.

produce la circulación de las ideas musicales. A modo de estrellas fugaces refulgen en el firmamento, y al acto dejan paso a una idea nueva, igualmente portentosa".[135]

Como ya hemos escuchado, los inicios del segundo movimiento de la séptima sinfonía y el andante del concierto para piano-forte y orquesta, nos reciben con ese llamado del absoluto y lo indiferenciado, para desplazar una energía rítmico-armónica-melódica, que nos invita al fracaso como lo describe, Arturo Leyte: *"La música ahora no describirá ni expresará un objeto. Su tema es lo absoluto y la dificultad reside en que lo absoluto no puede ser nunca un tema, porque es de suyo a-temático. En este esfuerzo por presentar como tema lo a-temático la música coincide con la filosofía en su intento de formular mediante una tesis lo a-tético. Y coinciden en el fracaso".*[136]

Esa lucha entre disonancias y consonancias, entre lo tonal y a-tonal que conducen al abismo, a lo obscuro y al fracaso in-audito, resonará en la *novena sinfonía en Re menor "Coral"* del genio de Bonn. Obra cumbre que nos asalta con un inicio nunca antes escuchado dentro de la historia de la música. Si las obras anteriores nos reciben con ese llamado del absoluto, aún contenido en la forma de una nota o un acorde; la Novena, continuando con esa anti-afirmación de un tema, lleva al máximo el potencial rítmico, al intuir la vibración del absoluto ya no por medio de la forma, pues en este caso, Beethoven, se ha dado cuenta del resonar musical del mundo, en donde las cuerdas y trompas generan vibración (lo absoluto). A partir de ese primer movimiento (Track 12) (sin principio, ni final), el cual se desliza a través de la indiferencia, surgen dos sonidos intuidos en lo natural, en donde ese vibrar adquiere forma, para ser nombrado en lo ideal. Este continuo sonoro deviene en las notas La-Mi que generan un intervalo encaminado a desatar las fuerzas sonoras del absoluto. Con estos primeros compases Beethoven ha logrado consolidar una música diferente, que nos hace voltear la mirada a lo expresado por Schelling: *"La música consigue hacer intuible el ritmo y en la armonía como tal la forma de los movimientos de los cuerpos físicos, la forma pura, liberada del objeto de la materia. Así la música es el arte que más se despeja de lo corpóreo, por cuanto representa el*

[135] Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 233.
[136] Arturo Leyte, *Schelling y la música*, https://es.scribd.com/document/364417384/Schelling-y-la-Mu-sica-Arturo-Leyte

movimiento puro como tal desprendido del objeto y llevado por alas invisibles, casi espirituales".[137]

Es justo que en esa continuidad en la que opera el mundo sonoro beethoveniano se logran captar las fuerzas sonoras del universo, de esa música de las esferas que apuesta por la vibración rítmica y armónica del mundo, la cual gira en torno a un centro que es todos los centros, para restituirnos con el canto matricial del universo, es por ello que Schelling señala: *"Pitágoras no dice que estos movimientos provoquen música, sino que ellos mismos lo son. Este movimiento inherente no necesitaba de ningún medio externo para hacerse música, lo era en sí mismo"*.[138]

Con esta anti-introducción, Beethoven nos recuerda que todo es ritmo y vibración en el mundo, y que un sólo cuerpo vibrátil ya es la misma música. Ahora bien, como escuchas y ejecutantes: ¿nos damos la oportunidad de percibir estas vibraciones y darnos cuenta de que somos parte de esa resonancia universal? o ¿constantemente luchamos contra estas fuerzas de la naturaleza cargadas de símbolos y enigmas? Schelling nos da la respuesta: *"Probablemente hay que comprenderlo al revés, es decir, que los hombres viven en un molino y por ese ruido de los sentidos no pueden percibir los acordes de esa música celestial"*.[139]

Y es que con ese ruido y automatización del gusto musical, que padecía el hombre ilustrado de mediados del siglo XVIII y aún permanece hasta nuestros días, resulta casi imposible escuchar esas multiplicidades sonoras con las que nos ataca esta obra en su segundo movimiento (Track 13); en donde los violines y violas no descansan, la forma ternaria se hace presente y todo comienza a girar hacia lo eterno, a través de fuerzas centrípetas y centrifugas lanzadas sin piedad hacia nuestros afectos. Este movimiento al igual que el anterior expresa lo sublime, esa potencia sonora que ha alcanzado madurez y soltura en las cuerdas beethovenianas, las cuales, a partir de esa fuerza rítmica ternaria del compás, se debaten en la contradicción sonora de lo apolíneo y dionisiaco, la forma (compás) y el delirio (idea circular), conjugados en la forma ternaria, la cual nunca cesa,

[137] Friedrich Schelling, Op. Cit., p. 196.
[138] *Ibidem.*, p. 197.
[139] *Ibidem.*, p. 197.

expresan las intensidades sonoras de cada uno de los movimientos en donde el centro es uno y el uno lo es todo.

Para el tercer movimiento (Track 14), se nos presenta un tema cantábile, en donde las intensidades rítmicas cesan y los alientos nos introducen en un mundo sonoro de reconciliación. Parece ser que esa música rítmica ha cesado y nos permite descansar. En este movimiento, Beethoven pone en primer plano a la música modulada en donde todo tiene que ser tranquilo, ordenado y estable. Sin embargo, en medio de esta estabilidad desarrollada en tonalidad mayor, surge de manera radical e inesperada, una fuerza obscura expresada por una tonalidad menor, que por momentos suele ser disuelta y de hecho es totalmente suprimida por la dinámica estable y tranquila de este Adagio. Por el momento, la música del buen modular ha ganado.

Si con el tercer movimiento la tensión sonora cesa, el cuarto movimiento (Track 15) nos asalta como un rayo: la batalla ha comenzado. Las cuerdas graves a manera de personaje-rítmico cantan la melodía y pareciera que intentan dar cuenta de lo acontecido en los movimientos anteriores, pues pequeños fragmentos de esos temas intentan manifestarse, pero son interrumpidos por la fuerza de las cuerdas; inicio del primer movimiento, segundo y tercero, son fulminados por el abismo de contrabajos, violines, violonchelos y violas. Hasta que de la nada, de las entrañas de la orquesta surge de los contrabajos el canto que entona la *Oda a la Libertad*, basada en el poema de Friedrich Schiller. En este momento, ya no hay interrupciones, los contrabajos ahora son la voz cantante a la que se unen violines, violas, violonchelos y toda la orquesta. Parece que lo real y lo espiritual se han fundido de nuevo, pero en esa lucha constante surge otra vez la disonancia con la que nos recibió este movimiento, para dar paso a la voz de un iniciado, el cual canta: *"¡Oh amigos, no más esos tonos!"* (Track 16).

Con base en este resonar beethoveneano: ¿a qué tonos se refiere Schiller? Podríamos pensar que, expresándonos en términos musicales, no queremos tonos menores, sino mayores, es decir alegres y siempre felices. Sin embargo, ceñirnos a esa aventurada afirmación sería recaer en una escucha moral y asistir a esa castración del sonido de la que venimos escapando con el sistema trazado por Schelling y la música de Beethoven. Antes de tratar de dar respuesta a esta pregunta acerquémonos una vez más a nuestro filósofo de

Leonberg: *"Qué poco fundado en conocimiento y ciencia está fundado nuestro sistema tonal actual, lo pone en evidencia el hecho de que muchos intervalos y clases de progresiones empleados en la música antigua son irrealizables en nuestra escala y hasta incomprensibles para nosotros".*[140]

Partiendo de esta crítica, con respecto al sistema tonal que nos ha formado como escuchas modernos durante años, Beethoven, Schelling y Schiller, apelan porque ese sistema tonal, moral e ilustrado explote para que así la música se liberé de sus cadenas tonales y de esta manera se funda con el absoluto, el cual no es regido por un "Yo tonal" que pretenda triunfar sobre la naturaleza. Y es que no es gratuito que Beethoven haya decidido que la voz humana emitiera este lamento, pues ya no se quieren esos tonos y formulas racionales que nos llevan por el progreso y el camino de la seguridad, ahora se tiene que fracasar, hay que liberar a la música de la monodia y la estabilidad del "Yo pienso" sistematizado en lo tonal, para en lo a-tonal y contrapuntístico cantar: ¡Si, yo bailo!, que reivindica al hombre en el centro que a su vez es todos los centros, con el oído abierto al mundo atravesado por las fuerzas del absoluto. A partir de este canto, ahora surge la histeria de las voces heredadas por Palestrina, Bach y Mozart, pues Beethoven, al igual que sus antecesores, concebirá a la voz como un instrumento de la naturaleza capaz de expresar lo in-audito, esas fuerzas vibrátiles del universo, las cuales toman forma a través de los impulsos sonoros caóticos que gritan: ¡no más tonalidades! en donde la musicalidad originaria del hombre no se encuentre encadenada a las líneas del texto. Ahora, estas fuerzas son redirigidas al caos, al igual que en el friso dedicado al compositor de la *patética* realizado por Gustav Klimt, en donde observamos que los rostros del coro se disuelven en un grito, para que dos seres se fundan en un abrazo matricial entregados al origen del absoluto de donde provienen.

Es así que Friedrich Nietzsche no estaba alejado de este resonar absoluto al comentar en su Nacimiento de la tragedia lo siguiente: *"Si transformáramos el "Himno a la alegría" de Beethoven en una pintura y, dando rienda suelta a su imaginación, contempláramos a millones de seres aterrados mordiendo el polvo, podríamos acercarnos al sentido de lo dionisiaco: aquí el esclavo es libre, se derriban todas las rígidas y hostiles*

[140] *Ibidem.,* p 198.

limitaciones, que la miseria, la arbitrariedad o la <<frívola moda>> han impuesto a los hombres. Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente, no sólo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino Uno, como si el velo de Maya hubiera sido desgarrado y sus girones revoloteasen de un lado a otro ante la misteriosa unidad originaria".[141]

Sin lugar a duda, el acontecer de una música nos invita al mismo acontecer del mundo, pues éste no vuelve a ser el mismo a partir de ciertos afectos y acontecimientos sonoros; y en el caso de Beethoven junto con su mundo del fracaso, prefigurará a Richard Wagner, Richard Strauss, Friedrich Nietzsche e incluso al cine de Stanley Kubrick, quien con su personaje-rítmico Alex (amante del gran Ludwig), nos recuerda que esta música no resulta agradable, sino que expresa una fuerza a-moral en los límites de lo tonal, exigiendo en cada una de sus notas e intervalos rítmicos la potencia sonora del mundo que grita:

"*¡Oh amigos, no más esos tonos!"*

141 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 26.

1.4. EROTISMO CÓSMICO: TRISTAN E ISOLDA DESPUÉS DEL VELO DE MAYA

"La violencia en el cine de Luis Buñuel es una catarsis.
En ella no hay asomo de depravación.
Sus imprecaciones son más puras que todos
los himnos de la iglesia cristiana.
Si recurre a la música de Wagner es sólo porque sus
oídos captan su potente blasfemia.
No le engaña nada, no le engañan los falsos encantos del arte".

Henry Miller

La iluminación llega el día de tu boda y no precisamente porque todo marcha bien; bueno, debería: te casas con el hombre que "amas", te ascienden de puesto, te dicen que eres la mejor publicista, tienes una gran fiesta y al mejor organizador de bodas del mundo, pero hay algo que no cuadra dentro de este mundo "perfecto", eso que hace resistirte a esa "realidad", a ese mundo del progreso, esa fuerza que no sabes ¿qué es? pero que te rodea, ese amor cósmico del cual no te puedes librar, y hace que te debatas entre la libertad y la necesidad, entre la vida y la muerte. Esto es lo que ocurre al inicio de la película Melancolía (Dinamarca 2011) del director danés Lars von Trier, quien a través de la imagen y del sonido nos reconcilia con la noche y el silencio para ponernos en conflicto con el anhelo de querer "algo" y el dolor de nunca tenerlo, y si es posible conseguirlo, paradójicamente será través de la muerte, del silencio o de la nada.

Pero más allá de la historia que cuenta von Trier, en donde la tierra está a punto de chocar con un planeta llamado Melancolía, valdría la pena preguntarnos: ¿qué hace la música del compositor alemán Richard Wagner en esta película? Y sobre todo ¿por qué a lo largo de este filme nos ataca el preludio del drama musical Tristán e Isolda? Para tratar de acercarnos a este enigma, es necesario ver el papel fundamental que juegan música y filosofía en la obra de Wagner, es decir, ponernos la armadura del filósofo y del músico, para tratar de ingresar a los terrenos fértiles del drama musical Tristán e Isolda, pues cabe señalar que, a partir de este acontecer musical, la historia de la música y del arte no fue la

misma, ya que esta obra repercutirá sin duda alguna en las demás artes que marcaron vanguardia y protagonizaron el mundo artístico del siglo XX.

Tristán e Isolda: *"La concepción más simple pero también la más vigorosa".*[142]

Estas fueron las palabras que Richard Wagner escribiría al compositor astro-húngaro Franz Liszt, comunicándole que dicha obra sería un monumento al *amor*, afirmando que esta temática era la más grande de todos sus sueños a plasmar en una obra. Pero: ¿en qué basa su concepción sonora Wagner? Y siguiendo los pasos de este trabajo: ¿a qué genealogía sonora y filosófica obedece la música wagneriana, para que ésta se vuelva más una forma de pensamiento y no un mero fondo de acompañamiento para cantantes o una simple ópera? Lo que también nos lleva a preguntarnos: ¿por qué la música del Tristán no es un simple fondo en la película antes mencionada?

Si bien mucho del movimiento artístico del periodo *romántico* buscaba el regreso del hombre a la naturaleza, así como el de reconocerse en el mundo como un ser deseante[143]que generaba una reacción contra el logos cartesiano, la modernidad y la revolución industrial del siglo XIX, la música de Wagner y en específico su Tristán e Isolda, serán una contradanza asentada en el pensamiento del filósofo alemán Arthur Schopenhauer, pues el compositor de Leipzig al leer *El mundo como voluntad y representación* en 1854, comenzará a concebir éste drama musical y lo concluirá hasta 1860, totalmente influenciado por las ideas sonoras y filosóficas schopenhauerianas.

De esta manera, es necesario atender a la sentencia con la que inicia *El mundo como voluntad y representación*, pues resultará decisiva para poder sumergirnos en este drama musical wagneriano: *"<<El mundo es mi representación>>: esta es la verdad válida para cada ser que vive y conoce, aunque sólo el hombre pueda llegar a ella en la consciencia reflexiva y abstracta, tal como lo hace realmente al asumir la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce sol o tierra algunos, sino que sólo es un ojo lo que ve un sol, siempre es una mano la que siente una tierra; que el mundo que le circunda sólo*

[142] Brian Magee, *Wagner y la filosofía*, [Trad. Consol Vilá], Ed. Fondo de cultura económica, México, 2011. p. 212.
[143] En esta concepción, la idea de amor; como fuerza de la naturaleza violenta y enigmática que rige al mundo.

existe como representación, o sea siempre en relación a un otro que se lo representa y que es él mismo".[144] De esta manera es importante ver que la representación se puede manifestar de las siguientes maneras:

- Totalidad del conocimiento: Dispositivos cognoscitivos para hacer la imagen del mundo (Tiempo - Causalidad - Espacio).
- Manifestación de la voluntad.
- Velo de Maya (El mundo como imagen del mundo).

Dichos aspectos, desde la visión del filósofo alemán, nos llevarán a consolidar un "Yo", el cual es el centro y depende totalmente del "logos" trazado por la vida moderna, es decir, que nos conduce por caminos en donde el hombre se considera el centro del universo, el cual, puede controlar y modificar a su gusto por medio de los principios de la ciencia, para así consolidar su dominio sobre la naturaleza. La contra a este mundo moderno, según Schopenhauer y que venimos desglosando en este trabajo, es el pensamiento estético que, por medio del arte, puede hacerle frente a una realidad basada en el progreso, la costumbre y el tedio. ¿A qué artes se refiere?, a la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música, pero de entre estas, el arte de los sonidos será el más importante para el sistema schopenhaueriano, pues la música, será la manifestación de ese vibrar originario, anterior a la imagen expresada por el mundo fenoménico, arte que incluso no nos necesita para existir, a diferencia de las otras que expresan la imagen y la representación de las ideas. Por el contrario la música contiene la descarga originaria y vibrátil de la naturaleza, ese absoluto del que habla Schelling y que para Schopenhauer opera como la expresión de la voluntad, la cual, a través de la música no necesitará de intermediarios para expresar esa resonancia originaria del universo, fuerzas ciegas que se encuentran incluso antes de esa voluntad, como lo expone el autor de *Parerga y Paralipomena*: *"Entonces la música, al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independiente del mundo fenoménico al que ignora sin más y, en cierta medida, también podría subsistir aun cuando el mundo no exista en absoluto, siendo algo que no cabe decir de las demás artes".*[145] *"Por*

[144] Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Tomo 1 [Roberto R. Armayo], Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2010, p. 113.
[145] *Ibid.*, pp. 475-476.

lo tanto, la música no es en modo alguno, como las otras artes, el trasunto de las ideas, sino el trasunto de la voluntad misma, cuya objetivación son también las ideas; por eso el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo hablan de sombras, mientras que aquella habla de la esencia".[146]

Con esta concepción, Wagner optará por una vía distinta, la vía de una música que nada tiene que ver con el concepto, con el tiempo medido, el logos de una escala musical, la razón o el mero entretenimiento, sino con una música que expresa la voluntad misma, y nos ataca con descargas sonoras de caos, azar y multiplicidad. Todo lo contrario a la representación de la idea expresada a través de las demás artes. Fuerza sonora que expresa lo sublime, el deseo, la potencia y la vibración de la naturaleza, un im-pulso ciego a-temporal-vibrátil que nos destruye y restituye con la naturaleza misma, con nuestro origen. Una música que se libere de una escucha operística automatizada, de esa *"cultura sobresaturada"*[147] presa de las garras de la melodía, de ese estilo representativo contenido en la ópera en donde la música ceñida al texto se encapsula en imágenes que entierran la sonoridad del mundo.

Es de esta manera que podremos ubicar una genealogía de la filosofía de la música asentada en ese *"curso solar"*[148] desarrollado por Friedrich Nietzsche en su opera prima refiriéndose a la música, en donde traza una ligadura sonora de *"Bach a Beethoven y de Beethoven a Wagner"*[149] y que podríamos afirmar que ese curso (solar-sonoro) encontraría su variación filosófica de Kant a Schelling y de Schelling a Schopenhauer, en donde músicos y filósofos, literalmente reaccionan y resisten ante las demandas comerciales del mercado operístico y al mero entretenimiento musical moderno, para así apostar por la vibración, la vida, el fracaso y la energía sonora del mundo. Ahí, el genio, como lo menciona Immanuel Kant, será el encargado de expresar esas ideas originarias, vibrátiles y sonoras del universo, las cuales operarán en Schelling como resonancias indiferenciadas contenidas en el absoluto, y que, para Schopenhauer, será esa expresión de la voluntad contenida en la música. Ahora el músico, el cual era considerado un simple entretenedor en la época kantiana, para Schelling, Schopenhauer y posteriormente en el pensamiento de

[146] *Ibid.*, p. 476.
[147] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 124.
[148] *Ibidem.*, p.126.
[149] *Ibidem.*, p.126.

Nietzsche, será ese nuevo poseído, ese genio disparatado capaz de expresar a través de su quehacer sonoro esos impulsos acústicos del universo que nos restituyen a la indiferencia de nuestro origen, al punto de partida en donde como lo menciona Sonia Rangel: *"El arte musical expresa lo sublime, la Voluntad y la Naturaleza como fuerzas. Potencia, inmensidad e intensidad".*[150] Fuerzas encarnadas en Isolda y Tristán, personajes rítmicos, que nos invitan a aventurarnos hacia nuevas intuiciones originarias y sonoras de la existencia del mundo.[151]

Schopenhauer y el rabioso deseo de escuchar: "¡Desear! ¡Desear! ¡Desear hasta la muerte sin morir de deseo!"[152]

Friedrich Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia o el espíritu de la música* se pregunta si al estar privados de la ayuda de la palabra y la imagen, seríamos capaces de: "*percibir el tercer acto de Tristán e Isolda puramente como una imponente composición sinfónica, sin que su alma, sofocada bajo tal tensión, no despliegue convulsamente sus alas. ¿Cómo no podría derrumbarse de golpe un hombre que, por así decirlo, hubiera acercado su oído al ventrículo cardíaco de la voluntad universal y sentido fluir el rabioso deseo de vivir que parte de aquí derramándose como corriente atronadora o como delicadísimo arroyo rociado por todas las arterias del mundo?"*[153]

La pregunta del compositor de Röcken es contundente: ¿cómo evitar derrumbarnos ante una sonoridad que expresa la voluntad del universo o mejor aún, ante lo que está antes de la voluntad, es decir, ante ese absoluto vibrátil de las fuerzas del mundo? Para tratar de acercarnos a estas energías sonoras, es necesario reparar en el preludio del Tristán, drama musical, el cual apela al silencio, a la obscuridad vibrátil beethoveniana o mejor dicho en términos schellineanos, al absoluto que se encuentra antes de todo sonido. En un principio

[150] Cfr. *El mundo como voluntad y vibración*. https://reflexionesmarginales.com/blog/2019/05/31/el-mundo-como-voluntad-y-vibracion-notas-para-una-ontologia-de-la-musica/

[151] Al respecto Friedrich Nietzsche destacaba la importancia de pensar la música y la filosofía como una vía de regreso al origen del hombre: *"¿Qué significa esta misteriosa unión entre la música alemana y la filosofía alemana, sino una nueva forma de existencia, cuyo contenido sólo somos capaces de adivinar recurriendo a comparaciones helénicas?".* Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 128.

[152] Friedrich Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 136.

[153] *Ibid.*, p. 135.

antes de establecer una "historia", surge una vibración, amorfa, des-contenida por la escala temperada y de repente, de ese caos, surge la primera nota del acorde *Tristán*, sin saberlo, Wagner cambiaba el rumbo de la historia de la música iniciando esta obra con un acorde dominante, es decir, con una inestabilidad tonal o mejor dicho, una obra que desde sus primeros compases nos empuja hacia el fracaso. Sin embargo, no todo el crédito es wagneriano, pues será necesario tratar de acercarnos a la concepción musical schopenhaueriana que fue como un faro para el compositor del *Anillo del nibelungo*.

Para Schopenhauer será muy importante trazar su sistema o, mejor dicho, un antisistema musical de la siguiente manera:

1. Tonos bajos, graves[154], que corresponden a la **Armonía** y al ritmo del universo expresado en el bajo continuo, en este nivel confluyen los siguientes aspectos:
   - ✓ Niveles inferiores de la objetivación de la voluntad.
   - ✓ Naturaleza inorgánica.
   - ✓ Acordes generados por la masa de los planetas.
   - ✓ Armonía de la naturaleza inorgánica del mundo, esa masa tosca sobre la que todo descansa y a partir de la que todo se desarrolla.

2. Intervalos fijos de la escala expresados a través de la **Melodía[155]**, inscrita dentro del Temperamento musical.
   - ✓ Diferentes niveles de la objetivación de la voluntad.
   - ✓ Plantas y animales.
   - ✓ Clasificación de la naturaleza y sus sonidos.
   - ✓ Escala musical (Tonalidad fija).
   - ✓ Tiempo pulsado.

[154] Arthur Schopenhauer, Op cit., p. 476-477.
[155] *Ibidem.*, p. 477.

3. Las disonancias **rítmicas**, que detonan una imperfección sonora[156]:

- ✓ Engendros en las especies en hombres y animales.
- ✓ Música imperfecta.
- ✓ Intuición sonora.
- ✓ Melodías rítmico-disonantes que no se ciñen a la palabra.

Con base en lo anterior, podríamos señalar que, dentro de esa sonoridad moderna encapsulada en los tres elementos, melodía, armonía y ritmo, la parte rítmico-armónica, al igual que en Schelling, resultará fundamental para el sistema de Schopenhauer, pues a través de estos elementos podremos acercarnos a la música y a la sonoridad del mundo que, ya por naturaleza son imperfectas, ante un discurso cartesiano y temperado. Esas tensiones contrapuntísticas detonadas por el proceso rítmico-armónico de los acordes, generarán esa tensión entre disonancias y consonancias, expresadas en la voluntad como insatisfacción y satisfacción, innatas al ser humano o como años más adelante lo expresará Friedrich Nietzsche en una tensión apolínea y dionisiaca.

Ya con estos afectos rítmico-armónicos, es necesario acercarnos al preludio del Tristán e Isolda (Track 17) de una manera totalmente diferente, pues si escuchamos con atención, Wagner apuesta por la masa vibrátil de los planetas, es decir, al silencio y a la vibración originaria del mundo, para desatar las fuerzas deseantes de cada personaje, pues como vemos, para Schopenhauer, la armonía fundida con el ritmo devienen en una fuerza ciega, caótica, indiferenciada e instalada en la vibración del silencio, en esas frecuencias bajas que vibran dentro de esa música amorfa, o esos: *"Acordes generados por la masa de los planetas o la masa tosca donde todo descansa."* Es de esta manera que la voluntad-vibrátil aún informe, da paso al segundo nivel, es decir, a la representación, a los primeros sonidos generados por las cuerdas que soportarán a la melodía *"esos intervalos fijos en la escala,"* esa voluntad objetivada, la cual ya es clasificada dentro de un sistema tonal y que se desarrolla dentro de los límites y las reglas del sistema. Sin embargo, dentro de esa manifestación de la voluntad modernamente clasificada en tempo pulsado[157] y escalas temperadas, la música nos juega una mala pasada, pues ésta al no negar sus im-pulsos

[156] *Ibidem.*, p. 477.
[157] Ya para esta época hablamos de un tempo medido y determinado por el látigo del metrónomo.

sonoros nos asalta con la imperfección de la disonancia, es decir, un intervalo que expresa *"el rabioso deseo de vivir"*,[158] violento, anti-moderno, cargado de inestabilidad rítmica y atemporalidad sonora que no logra desarrollar un discurso agradable y del cual brota una acorde disminuido[159], dominante[160], un acorde "engendro" de tensión, en donde la melodía no canta, sino grita y lamenta la pérdida del origen del mundo. En palabras de Brian Magee, este acorde mejor conocido en la historia del arte y la música como el acorde Tristán expresará lo siguiente: "*El acorde en el que deriva resuelve una de estas disonancias, pero no la otra, por lo que nos proporciona una resolución parcial. Y la música procede así: en cada cambio de acorde se procede algo, pero no todo; cada disonancia se resulta de tal manera que siempre hay otra cosa que se guarda o una nueva que se crea; así el oído musical logra estar en cada momento, parcialmente satisfecho y al mismo tiempo frustrado".*[161]

Pero si en esa época la música estaba acostumbrada a situarnos y resguardarnos bajo una tonalidad, y un discurso lógico con introducción, desarrollo y conclusión, con Richard Wagner asistimos a una anti-introducción, pues su preludio nos asalta con el último acorde de la escala, el acorde disminuido que gira por terceras menores y no nos deja descansar por cerca de tres horas; impulso ciego, desarticulación imperfecta del ritmo y de las notas que giran en torno a dos héroes trágicos dispuestos a morir por un anti-objetivo: el deseo. En palabras schopenhauerianas, podríamos ver a este acorde y este deseo carnal-sonoro de la siguiente manera: *"como la esencia del hombre consiste en que su voluntad anhela, se satisface y anhela de nuevo, y así continuamente, su dicha y bienestar se reducen a que este tránsito del deseo hacia la satisfacción y de ésta hacia un nuevo deseo avance rápidamente, dado que un retraso en la satisfacción supone sufrimiento y un lánguido anhelo del nuevo deseo supone aburrimiento".*[162]

Con ese constante desear y anhelar, el amor de esta historia está condenado al fracaso, es decir, Wagner nos muestra un desencanto del mundo, pues de entrada no puede

[158] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 135.
[159] Acorde denominado por la historia de la música como el acorde Tristán o un acorde que está conformado en su traída armónica con el intervalo del Diablo, denominado así por el concilio de Trento.
[160] Es preciso señalar que dentro del sistema tonal, un acorde dominante cumple la función de llevar la tensión musical al máximo, para que nuestro oído descanse en la tónica, es decir el centro o inicio de una escala.
[161] Brian Magee, Op cit., p. 216.
[162] Arthur Schopenhauer, Op cit., p. 479.

realizarse, ya que Isolda y Tristán por medio de un amor prohibido van contra una moral, un mundo homogéneo y una institución social que los culpa y rechaza, para apostar y dejarse morir por los deseos carnales de su cuerpo. Como lo expone Eugenio Trías: *"Provocación perpetua de la sensualidad. O de ese lado obscuro de nuestros sentidos (vista, olfato, oído, gusto y tacto) que comunica con las honduras más inquietantes y estupefacientes de nuestro eros"*.[163]

Con este acto de girar sin resolver tonalmente, tanto del acorde, como de la voluntad misma, el Tristán de Wagner ameriza en un tempo y ritmo deslizados sobre el mar, que nos obligan a renunciar al pulso medido del metrónomo y se instalan en una temporalidad no pulsada, es decir, eterna. Tempo hipnótico que, a pesar de estar indicado en la partitura, se resiste a ser medido y controlado, para instalarse por un instante en el trance del olvido azaroso y sensual, como lo señala Trías: *"Al mar se asemeja la "melodía infinita" wagneriana, con sus latidos irregulares, con sus acomodos constantes a las diferentes situaciones dramáticas, en pura alternancia de los más arrebatados espasmos de pasión, ira o violencia, con las más leves transiciones en la modulación de sensaciones casi táctiles de la naturaleza y sus matices"*.[164]

Es entonces, que la cuarta disonante *"irregularidad-ira-pasión-violencia"* planteada por Trías y que transpira la obra wagneriana, irá a la contradanza de un amor optimista, es decir, ese amor moderno que dura para siempre, idea utilizada por la voluntad de vivir para que el ser humano se reproduzca y se preserve como especie, como lo señala el propio Schopenhauer: *"La especie es lo que vive siempre y los individuos se regocijan en la consciencia del carácter imperecedero de dicha especie y su identidad con ella. La voluntad de vivir se manifiesta en un presente inacabable, porque éste es la forma vital de la especie, la cual no envejece, sino que siempre sigue siendo joven"*.[165]

Tristán e Isolda apuestan por salir de esta voluntad de vivir, que desata esta representación que tenemos de un mundo en constante progreso e impecable orden intelectual y moral. Ahora, la gestación sonora en Wagner ha cambiado, la introducción de su *"Anillo del Nibelungo"* lo demuestra (Track 18), al asaltarnos de nuevo con un inicio-

[163] Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012, p. 317.
[164] *Ibidem.*, p. 317.
[165] Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Tomo 2, Alianza Editorial, Madrid, p. 629.

planeta-masa, es decir, vibrátil, el cual da paso al desarrollo de un tema caótico a cargo de las cuerdas que se va repitiendo a manera de loop o ritornello y de repente, irrumpe una voz, un tema a manera de shock o de escena cinematográfica en donde Luis Buñuel corta un ojo. Quiebre de la representación sonora y visual, que nada se corresponde con el tema que veníamos construyendo. Una vez más, Wagner disloca el discurso para retar al espectador y empujarlo a sentir de una manera trágica y excedida pero, sobre todo, para invitarlo a pensar en un mundo caótico y originario a través de estos primeros motores vibrátiles anteriores, incluso a la *"masa de los planetas"*, amorfa y en constante desborde inconsciente de la voluntad. Es así que con el desarrollo de estos elementos sonoros y filosóficos nuestro músico prefigurará, sin lugar a duda, el inicio de la obra Así *habló Zaratustra* del compositor Richard Strauss.[166]

Podemos darnos cuenta de que Wagner logrará una gran solidez musical a partir de su lectura e interpretación de *El mundo como voluntad y representación*, expresados sonoramente en su Tristán e Isolda. Como lo afirma Brian Magee: *"Ahora ya estaba seguro de que sus intuiciones habían, producido, una obra pesimista en la cual un orden terrenal sin amor era reemplazado por otro, mostrando así que la violencia y la traición eran algo perenne en este mundo, y que cualquier regla duradera de amor era inalcanzable; o sea, una obra en la que todos los órdenes posibles de este mundo se dirigen a su ruina definitiva".*[167]

Y si esta voluntad de vivir se mantiene íntegra por medio de esta preservación de la especie, generando una ilusión del mundo, sin lugar a dudas, el proceso artístico nos invitará a disolver las formas, pues Schopenhauer dudará de la felicidad y más aún de lo que la afirma: el reconocimiento, la riqueza, el poder y la fama, para dar paso a otros aspectos que viven en nosotros, como: el dolor, la violencia, la angustia y el deseo, aspectos fundamentales que nos invitan a ver otra cara de la moneda: el desapego, la libertad del ser y la reconciliación matricial con el mundo, es decir, con nuestro origen.

Con el acorde Tristán y esta escucha rítmico-armónica-melódica, dirigida al cuerpo y no al intelecto, la música una vez más disloca el discurso del logos y le asesta una

[166] Cabe señalar que este tema de Strauss, será llevado al cine muchos años después por el cineasta Stanley Kubrick en su obra "Odisea del espacio 2001".
[167] Brian Magee, Op cit., p. 264.

descarga sonora a la simple y llana representación. Sin embargo, no es algo nuevo que inventará Wagner, pues él es parte de una genealogía, de ese "*curso solar"* trazado sonoramente por Nietzsche; de una tradición anti-operística en contra de esas *"bufonadas ridículas y desenfrenadas de la ópera cómica"*[168] —como lo fue la música de Ludwig Van Beethoven— a la que Schopenhauer se refería de la siguiente manera: *"Una sinfonía de Beethoven, nos muestra la mayor confusión, que pese a todo tiene como fundamento el orden más perfecto, el combate más intenso, que un instante después se convierte en la más hermosa armonía: es la concordia discordante de las cosas, una imagen fiel y completa del mundo, que gira en una inabarcable maraña de innumerables formas y se conserva en una continua destrucción de sí mismo"*.[169]

Así pues, *"confusión", "concordia discordante" y "destrucción de sí mismo"* serán herencias sonoras que Beethoven no sólo deja a Wagner, sino a Franz Liszt y las energías históricas y sonoras del periodo romántico, las cuales sostendrán la resistencia artística y sonora del hombre, ante una modernidad atroz y aplastante que estaría por venir. Es esa "*destrucción de sí mismo"* lo que la música nos proporciona y nos hace salir de todo centro, para atrevernos a ex-sistir y disolver nuestro "yo", como también afirmará Schopenhauer: *"Pues para la música sólo existen las pasiones, los movimientos de la voluntad y, al igual que Dios, sólo ve corazones"*.[170]

Salir del centro tonal y aventurarnos a destruirnos a nosotros mismos, es como podremos dar la vuelta al "hastío"[171] moderno, a la monotonía, a lo homogéneo, es decir, como artista o vidente no es el individuo quien ejecuta o compone la obra, sino que sólo se es un medio rítmico para que ésta se manifieste a través de él, como una extensión de su cuerpo, sin que quiera representar o describir algo; no se ejecuta la nota, se es la nota, pues ahora el músico al expresar esta voluntad, se instala en la excentricidad y en la necesidad de la experiencia, como lo expone Schopenhauer*: "Allí donde, por el contrario, es nuestra voluntad misma la que se ve excitada y atormentada, en el plano de la realidad con sus*

[168] Arthur Schopenhauer, Tomo 2, Alianza Editorial, Madrid, p. 590.
[169] *Ibidem.*, p. 591.
[170] *Ibidem.*, p. 590.
[171] Entiéndase este concepto de "hastío" trazado por Charles Baudelaire en *Las flores del mal*. El *Ennui*, que expresa la nada en sentido creativo y por lo tanto anula al individuo frente a la modernidad.

horrores, no nos las habemos con sonidos y sus relaciones numéricas, sino que ahora somos más bien nosotros mismos la cuerda que vibra al tensarla y pellizcarla".[172]

Isolda y Justine se disuelven en el silencio

Es justo en la ex-centricidad donde devienen Wagner, Shopenhauer, von Trier y Nietzsche, pues lo que buscarán estos autores será la disolución, el regreso al origen, el no centro, el desorden, o mejor dicho ser la cuerda tensada y no quien la controla. ¿Y cómo se le responde a ese desorden? ¿Cómo nos ponemos en contacto con el medio que nos rodea, sobre todo sin querer controlarlo y aniquilarlo a nuestra conveniencia?

Lars von Trier, en su película *Melancolía* nos presenta en su personaje principal, Justine, ese rasgo del ser melancólico,[173] de los llamados hijos de Saturno, hijos de la noche, poseídos por fuerzas que no son visibles a las personas comunes. Ese desencantado del mundo, de la representación y la apariencia, a quien primero se le consideró un enfermo y quien podría padecer según Ramón Andrés de una *"afección moral, semejante a una tristeza profunda y demorada",*[174] Sin embargo, Immanuel Kant lo definirá de la siguiente manera: *"No se llama melancólico a un hombre porque sustrayéndose de los goces de la vida, se consuma en su sombría tristeza…" "Este temperamento tiene principalmente sensibilidad para lo sublime. Aun la belleza, a la cual es igualmente sensible, no le encanta tan sólo, sino que llenándole de asombro le conmueve".*[175] El melancólico, el genio, el artista, sustraído de la sociedad, tendrá esa capacidad de percibir esas fuerzas caóticas del universo inaudibles y así conectarse con ellas para experimentar el desgarro del velo de Maya, pues es justo el día de su boda que el mundo se le revela a Justine, ya no el de la representación, sino el de la fuerza vibrátil de la vida al descubrir que lo único que le queda al ser humano es escuchar, abrirse hacia el cosmos y esperar a que la naturaleza haga su

[172] *Ibidem.,* p. 593.
[173] "En un sujeto ideal, los cuatro humores están en equilibrio, pero en el hombre concreto se encuentran en desequilibrio, quien posee demasiada sangre roja, sanguis, es un sanguíneo. Quien tiene demasiada mucosidad, phlegma, es un flemático. Quien posee demasiada bilis amarilla cholé, es un colérico, y quien tiene demasiada bilis negra o atrabilis, melaina cholé, es un melancólico." Rose Marie & Rainer Hagen. *Los secretos de las obras de arte*, Trad. del alemán [Carmen Sánchez Rodríguez], Ed. Taschen, España 2005. p. 196.
[174] Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona, Acantilado, p. 1054.
[175] Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [Trad. del alemán de Julián Besteiro, A. Sánchez Rivero], Losada, Buenos Aires, 2005, p. 224.

mejor parte. *"La espera del que no espera nada"* afirma Sonia Rangel, es lo que asume Justine, variación sonora y cinematográfica de Isolda, al no comer, al no acumular riqueza, y rechazar el matrimonio, para a su vez reconciliarse con la noche al tomar y contemplar esos baños de luna, emulando esos encuentros nocturnos de Isolda con su amado Tristán como lo señala Magee: *"Sólo pueden amarse escondiéndose del resto mundo, en la obscuridad. Esto provoca muchos intercambios sobre el aborrecimiento que sienten hacia la claridad del día y hacia el mundo exterior (con todos sus falsos valores) del cual se están apartando; y al mismo tiempo sobre su devoción a la obscuridad y a la noche. Ambos rechazan el mundo con una conciencia plenamente shopenhaueriana; lo repudian, le dan la espalda, en un estado que a veces parece una iluminación cuasibudista".*[176] Es preciso destacar que el momento del día que se le atribuye a la melancolía es el anochecer, de tal manera, no es gratuito que en el grabado de Alberto Durero titulado *Melancolía I* aparezca en segundo plano, el inicio de un crepúsculo.

Es así que, iniciada e iluminada, Justine se funde con la naturaleza al igual que Tristán e Isolda, sin miedo al origen, al primer vibrar o mejor dicho al choque del planeta Melancolía con la tierra y a la destrucción violenta de nuestra "estabilidad" y "discontinuidad" modernas, pues Justine se encuentra en plena "continuidad", sin miedo a la muerte, conectada con el cosmos, que en términos del filósofo francés George Bataille consistirá en lo siguiente: *"Si nos remitimos a la significación que tienen para nosotros esos estados, comprenderemos que el arrancamiento del ser respecto de la discontinuidad es siempre de lo más violento. Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos el ver durar el ser discontinuo que somos. Desfallece nuestro corazón frente a la idea de que la individualidad discontinua que está en nosotros será aniquilada súbitamente".*[177] El ser humano tendrá que enfrentarse a lo que le espanta y lo ha llevado modernamente a habitar el mundo como un ser discontinuo, apartado de la continuidad de la fuerza del dios e incluso asesinándolo como nos diría Friedrich Nietzsche.

[176] Bryan Magee, Op. Cit., p. 224.
[177] Georges Bataille, *El erotismo,* [Trad. del francés Antoni Vicens, Marie Paule Sarazin], Ed. Tusques Editores, México 2011. p. 21.

Para tratar de revertir el daño sagrado de sí mismo, el ser humano tendrá que escuchar de frente el susurro de la naturaleza expresado en este caso por el acorde Tristán, ¿cómo? a través del erotismo, del cuerpo, de esa experiencia que sin duda alguna nos llevará a la muerte, en donde dejaremos de ser seres discontinuos para estar en la continuidad, la experiencia de lo sagrado o mejor dicho el amor, entendido alquímicamente como esa fuerza cósmica regida por el mundo que nos obliga a desaparecer y a disolver el yo, el cual nos tiene aferrados a una ilusión de aquello que nos brinda "seguridad". Es en este punto donde el planeta llamado Melancolía y sus personajes se encuentran cara a cara con uno mismo, para así explotar violentamente, al igual que la música a través de sus disonancias y consonancias, si revisamos una de las definiciones que tiene actualmente la forma musical será la del rastro que deja el tiempo, sólo rastros, esos pequeños instantes de las horizontales sonoras que atraviesan nuestro cuerpo en donde no hay progreso, ni finalidad, pues hemos saltado del conocimiento moderno para abrir nuestro oído al canto del origen y el grito des-contenido de la vida, como lo señala Arthur Schopenhauer: *"Por eso una música perfectamente precisa no se deja pensar ni un instante, mucho menos se deja ejecutar; y por eso toda música posible se aparta de la pureza"*.[178]

De esta manera, la música de Wagner refuerza la idea de renunciar al habitar discontinuo no sólo con el parlamento, sino con la ejecución y manifestación de la armonía cromática, de lo violento y del anonimato de los personajes, es decir, en la historia de la música desaparecía un centro y una moral tonal beneficiaria del texto melódico, de la representación para dar paso a la manifestación de esa fuerza inconsciente de la voluntad conducida por la música, como lo afirma el compositor del *Parsifal*: *"No porque lo configurara según mi sistema, había olvidado por completo toda teoría, sino porque aquí me moví, por fin, con una libertad extrema y con una absoluta negligencia hacía cualquier escrúpulo teórico, hasta tal punto que mientras escribía tuve conciencia de sobrepasar, con mucho mi propio sistema. Créanme no hay mayor satisfacción para un artista que este sentimiento de una falta total de reflexión que experimenté escribiendo mi Tristán"*.[179] Influencia sonora o *"Curso solar"* el cual, años más tarde devendrá en músicos como: Nietzsche, Claude Debussy, Arnold Schönberg, Maurice Ravel, John Cage y géneros como

[178] Arthur Schopenhauer, Tomo 1, Alianza Editorial, Madrid, p. 488.
[179] Brian Magee. Op cit., p. 235.

el Blues, el Jazz e incluso el Rock, hasta repercutir en la historia del cine con autores como Werner Herzog y Luis Buñuel.[180]

Isolda y Justine se disuelven cuando han muerto, dejando atrás todo deseo y anhelo, pues el "yo" ha quedado uno sólo o mejor dicho nada, son eternas y anónimas, ya no hay más Justine, ni más Isolda. Ambas son demolidas por ese *"rabioso deseo de vivir"*,[181] sonoro y vibrátil, apartado del mundo, el cual nos conduce al silencio, al simple estar, sonoridad del cosmos que cubre a Isolda y nos pregunta, en su *lamento,* si somos capaces de escuchar a su recién fallecido Tristán como ella lo hace; la respuesta es no, pues ellos ya están permeados por la resonancia cósmica de la naturaleza y han renunciado a la apariencia de la imagen y del concepto. Después de tres horas de tensión constante para nuestros cuerpos, Isolda, su amado y la propia forma musical caen rendidos ante la vibración sonora del mundo (Track 19), ante el silencio, como lo señala Friedrich Nietzsche*: "Provisto de la ingente fuerza de la imagen, del concepto de la doctrina ética y del impulso compasivo, lo apolíneo tira con fuerza del hombre hacia arriba para que no caiga en su autodestrucción orgiástica, disimulando la universalidad del proceso dionisiaco e induciéndolo al delirio de ver una imagen aislada del mundo (por ejemplo Tristán e Isolda), y de que sólo la verá mejor y más íntimamente bajo la mediación de la música".*[182]

Ramón Andrés señala que una de las particularidades del melancólico será la siguiente: *"Un silbido en el oído izquierdo. Esta manifestación explica buena parte de la iconografía melancólica, en la que vemos al protagonista apoyar la cabeza sobre la mano izquierda, como buscando atemperar el molesto sonido. Esta postura no es, como acostumbradamente se ha afirmado, un gesto de indolencia, somnolencia o cansancio".*[183] Al mirar ciertas imágenes que la historia del arte nos ha brindado de la Melancolía, así como las de Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer con el mismo gesto, podríamos

[180] Podemos señalar que el lamento de Isolda fue utilizado por el cineasta Luis Buñuel en *"Un perro andaluz" (*1929). El director Werner Herzog, utilizó el lamento en su obra: *"Grito de Piedra" (*1991) y el preludio del "*Anillo del nibelungo"* en "Lo and Behold" (2016). Coincidencias nada gratuitas en la historia del cine, pues si otra cosa se le debe al mundo wagneriano es asistir a escuchar música en la obscuridad para que el foco de atención sea la expresión audio-visual.
[181] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 135.
[182] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*, [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. p. 137.
[183] Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona, Acantilado, p. 1057.

pensar que tal vez en su oído interno, escuchen ese lamento de Isolda, de esa voluntad vibrátil y sonora que les susurra:

"En la marejada creciente
de ese mar voluptuoso,
en el vibrante sonido
de olas perfumadas,
en el universo suspirante
de la respiración del mundo…
anegarse…
abismarse…
¡inconsciente…
Supremo deleite!"[184]

[184] Palabras del célebre lamento de Isolda disuelta en el cosmos junto a su amado Tristán. Escena final, Tercer acto.

2. NOSOTROS LOS REBELDES, NOSOTROS LOS SIN MIEDO, NOSOTROS LOS ESCUCHAS.

2.1. APOLO Y DIONISIOS: INTIMIDAD, SUEÑO Y EMBRIAGUEZ COMO REVELACIONES SONORAS DEL MUNDO

"Es como en un árbol: cuanta más altura y claridad desea éste,

más se esfuerzan sus raíces por avanzar en la dirección opuesta;

adentro, abajo, en lo obscuro,

profundo, ancho, en el <<mal>> como se dice".

Friedrich Nietzsche

"Fui a la encrucijada y me arrodillé…"

Robert Johnson

En su ópera prima *El Nacimiento de la tragedia. A partir del espíritu de la música*, Friedrich Wilhelm Nietzsche se pregunta a manera de iniciado sonoro: "*¿qué forma tendría que tener una música cuyo principio original no fuera ya el romanticismo, como es el caso de la música alemana, sino el espíritu dionisiaco?"*[185] Y es que con esta cuestión, nuestro músico de Röken, no sólo pone en conflicto una música romántica alemana dominada por el mundo sonoro de Richard Wagner, sino que va más allá de los simples conceptos musicales, al desarrollar en su hacer filosófico las intuiciones que como músico y compositor, desarrolló durante toda su vida y plasmó en su concepción estética y filosófica. Con esta pregunta, Nietzsche no sólo nos hace pensar exclusivamente en la música como un accesorio, sino como un detonador que impulse a cuestionarnos la manera en la que el ser humano habita, escucha, padece y piensa el mundo, preguntándose por su origen y su actuar creativo dentro de él.

[185] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial* [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014, p. 15.

Con su pensamiento, Nietzsche nos martilla los oídos no sólo desde su tradición filosófica, sino desde su formación musical,[186] en donde logró desarrollar un nivel muy considerable como compositor y ejecutante. Cualidad que nos lleva a pensar la música, el arte y la filosofía de una manera diferente y des-automatizada. Intuiciones musicales expresadas en una filosofía que apuesta por la vida y el origen, la cual trazará nuevos caminos fuera de las tradiciones morales-musicales, encargadas de cercar el resonar y el pensamiento del mundo sonoro.

Es de esta manera que si en algún momento las músicas de compositores como Bach, Mozart, Palestrina, Beethoven, Wagner y Franz Liszt[187] apostaron por buscar una vía que nos restituye por instantes al origen y fuerza del universo, es necesario preguntarnos: ¿en qué consiste ese espíritu o mejor dicho esa música dionisiaca a la cual se refiere Nietzsche? Y algo fundamental: ¿cómo podemos pensar la música y a estos compositores, a partir de este nuevo concepto, el cual integra una nueva forma de concebir la filosofía, el arte y la estética?

Para tratar de adentrarnos en esta nueva manera de pensamiento sonoro, será necesario pensar con los dioses Apolo y Dionisos, deidades fundamentales para el pensamiento griego y que el joven Nietzsche pondrá en escena para comprender y gestar una forma de arte y de pensamiento que estará por venir en el ya muy cercano siglo XX[188]. Es, con la búsqueda de esa resonancia de espíritu dionisíaco, que Nietzsche no sólo se refiere a la forma musical, sino a una vía en la que el sonido será el terreno fértil donde transmitirá parte de éste proyecto ontológico-estético de la música, en donde el arte de los sonidos se relaciona directamente con el ser y con el origen del hombre, quien ha olvidado guardar un poco de silencio para dejar de escuchar los sonidos enigmáticos del mundo, y así prestar más atención a la estabilidad de un sistema moral que niega el azar sonoro y

[186] A diferencia de los filósofos que venimos mencionando, podemos decir que Nietzsche será de los primeros filósofos-artistas que hable de la música desde la música, es decir, desde su formación como músico, compositor e improvisador, ya no con intuiciones lejanas, sino con conocimiento de causa al ejecutar al piano a compositores como Bach, Mozart o Beethoven. Al respecto podríamos hacer un símil con el poeta francés Charles Baudelaire, quien desarrollará un pensamiento crítico a cerca de la modernidad desde su formación también como poeta y artista.

[187] Sólo por mencionar a algunos compositores que van a contradanza de una música complaciente insertada en el gusto comercial y que en algún momento afectaron el oído y el pensamiento del joven Nietzsche.

[188] Cabe señalar que este pensamiento recaerá en pensadores del siglo XX como: Walter Benjamin, Sigmund Freud, Martin Heidegger entre otros.

vital del cual proviene la música. De aquí que, Nietzsche sentenciará lo siguiente: *"Todo momento de la vida quiere decirnos algo, pero no queremos oír; nos tememos cuando estamos solos y callados, que algo se nos susurre al oído, y así odiamos el silencio y nos aturdimos con compañías"*.[189] Nietzsche en la mayoría de sus escritos desde *El Nacimiento de la tragedia*, hasta sus *Fragmentos póstumos*, nos invita a escucharnos y a escuchar el universo que nos rodea, o a manera baudelerina, a darnos cuenta que: *"La creación es un templo de pilares vivientes que a veces dejan salir sus palabras confusas; el hombre las a traviesa entre bosques de símbolos que le contemplan con miradas familiares"*.[190]

Y es que en esos bosques de símbolos, el creador de *Más allá del bien y del mal*, logra escuchar en la cultura helénica un pensar trágico, en donde se buscará redescubrir a través de la música no sólo al hombre griego, sino al ser humano desde lo dionisiaco y apolíneo, y partir de ello replantear el arte y el ser desde su origen. Lo que será, un duro golpe de martillo que Nietzsche asesta a sus colegas filósofos, filólogos y músicos, quienes pensaban a la cultura griega y a su filosofía como el desarrollo y progreso de la razón humana, enfocada a encontrar la verdad y la estabilidad del conocimiento.

Es en este acontecer musical, donde el hombre se encontrará en un constante impulso artístico de la naturaleza por medio de la tragedia. Ritual donde se conjugan todas las artes —música, canto, danza y texto dramático—, pero permeadas por el velo de los espíritus apolíneo y dionisíaco, en donde el hombre afirma la vida en cada acto y así logra despojarse del peso de la realidad, como lo señala Giorgio Colli: *"Cuando alguien ha vivido por algún tiempo en esta esfera se siente cercano a la muerte, advierte como insostenible el peso del propio cuerpo y lo desprecia, considera supremamente inútil su individualidad fenoménica"*.[191]

Con Nietzsche y su sistema filosófico asistimos a pensar la vitalidad contenida en la música, es decir, a partir de una experiencia sonora, en donde se nos invita a pujar por los sonidos de un mundo que en cada giro re-afirma la vida, así como por un resonar

---

[189] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, [Trad. Joaquín Chamorro Mielke], Abada Editores, Madrid, 2004, p. 47.
[190] Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, [Trad. Luis Martínez de Merlo], Ed. Cátedra. Madrid, 2012, p. 95.
[191] Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisiaco*, [Trad. del italiano de Miguel Morey], 1ra ed., Sexto piso, Madrid, 2020, p. 97.

ontológico que nos impulse a estar en la búsqueda constante de nuestro sonido en medio del contrapunto apolíneo y dionisíaco. Disonancias rítmicas que no proponen una teoría, sino una experiencia en acto de la no-verdad generada por una música imposible, fuera de *tempo,* la cual se rehúsa a ser tocada con una perfección lógica-cartesiana, y que vibra entre lo apolíneo y lo dionisíaco, como lo afirma el creador de *El anticristo* al plantear que el arte nace de *"lo apolíneo y lo dionisiaco, que siempre se incitan mutuamente a la existencia".*[192]

Pero, ¿en qué consiste lo apolíneo y lo dionisiaco planteado por nuestro aedo alemán? Según Nietzsche, el abrazo de estos dioses será fundamental para que el acontecimiento del arte se manifieste ante el resonar y el sentir humano. Es de esta manera que el compositor de *Aurora,* en su ópera prima,[193] nos conduce en principio, por laberintos apolíneos y se refiere al dios Apolo de la siguiente manera: *"La espléndida imagen divina del principium individuationis, en cuyos gestos y miradas se expresa todo el intenso placer, sabiduría y belleza de la <<apariencia>>".*[194]

Lo apolíneo se manifiesta en una visión del mundo a través de la imagen, que es la propia naturaleza limitada, es decir, es la expresión universal del mundo en el que vivimos cercado en la apariencia, principio de individuación (schopenhaueriano) en donde las potencialidades de la *physis* se cierran en una figura que da cierta "claridad" de todo lo que es. Sin embargo, cabe destacar y recordar que Apolo, no sólo nos invita a abrazar la mesura, pues en palabras de Giorgio Colli tenemos que tomar en cuenta lo siguiente: *"Al trazar el concepto de apolíneo, Nietzsche tuvo presente al señor de las artes, al dios luminoso, del esplendor solar, aspectos auténticos de Apolo, pero parciales, unilaterales. Otros aspectos del dios amplían y lo ponen en conexión con la esfera de la sabiduría. Ante todo, un ingrediente de terribilidad, de ferocidad. La propia etimología de Apolo, según los griegos, sugiere el significado de <<aquel que destruye totalmente>>".*[195]

Apolo se nos muestra como un vidente, un chamán que preside el oráculo de Delfos y dicta el destino a través de las pitonisas —figuras totalmente dionisiacas— quienes a

[192] Friedrich Nietzsche, Fragmentos *póstumos*…, p. 33.
[193] *El nacimiento de la tragedia, a partir del espíritu de la música.*
[194] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia…,* p. 25.
[195] Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía,* [Trad. Carlos Manzano], Ed. Tusquets, México, 2010, p. 18.

través de la embriaguez destruyen su "yo" para sólo balbucear las fuerzas vibrátiles del destino. Cabe señalar que, en el oráculo nada es claro y se obliga al ser humano a adentrarse en su intimidad, a escuchar, y en medio de ese delirio de la voz chamánica de la pitonisa, a poner en juego su propio ser, para optar por la necesidad de abrir su oído a las potencialidades del enigma sonoro del mundo, no importando las consecuencias que resulten del acto de arrojarse hacia esas resonancias dictadas por el destino. Nietzsche se refiere a ese arrojo de la siguiente manera: *"Mi fórmula para expresar la grandeza del hombre es amor fati [amor al destino]: el no querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y aún menos disimularlo —todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario—, sino amarlo".*[196] Ahora, este héroe trágico afectado por las resonancias del oráculo, quiere la vida, afirma el azar y tiene necesidad por estas fuerzas sonoras del instante que contienen presente, pasado y futuro, aunque sepa, al igual que *Fitzcarraldo,* de Werner Herzog, que va a conquistar lo inútil y fracasará frente a su destino. Sonoridades que también se emiten través de la lira apolínea regalada por Hermes, encargada de trazar en cada cuerda el sonido místico de las esferas, el cual no se puede ver y mucho menos tocar, sino sólo sentir. Sin embargo, no sólo la lira es símbolo de musicalidad en el aspecto apolíneo; el arco y la flecha, instrumentos con que Apolo da muerte a Python también jugarán un papel fundamental, Ramón Andrés explica lo siguiente: *"La cuerda del arco resuena profunda (arco musical), es un sonido que anuncia el acontecimiento que pronto se cumplirá, el silbido salvador de la saeta. En algunas culturas, por ejemplo, la hindú, la flecha (isu, isaku) se asimila a la voz, y así <<disparar>> significa también "hablar claro", de suerte que el arquero es denominado <<señor de la voz>>. Que la cuerda represente la voz (uác) y el proyectil, <<el concepto audible>>, y como analogía podría emplearse para expresar que Apolo envía su voz a través del arco para comunicar o imponer su voluntad divina".*[197]

En este actuar apolíneo, el acto creativo resiste a la muerte representada por Python, es decir, se vence a ese peso de la realidad a través un acto poiético-sonoro-adivinatorio, y es por medio de esta violencia que también Apolo, con su lira, se dispone a dirigir con claridad el coro que conforman las musas, quienes conducirán a ese genio creativo a través

[196] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que es,* [Trad. del alemán de Andrés Sánchez Pascual], Ed. Alianza Editorial, España, 2005, p. 61
[197] Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Acantilado, Barcelona, 2014 pp. 147-148.

de un mundo posible, el del arte de la imagen, del sueño, el cual, se resiste a la muerte y a la realidad designada por el mundo material o a lo que el creador de *Ecce Homo* describirá de la siguiente manera: *"La verdad suprema, la perfección de estos estados oníricos en contraste con la realidad parcialmente inteligible del mundo diurno, junto con la honda conciencia de la naturaleza reparadora y terapéutica propias del dormir y soñar, son igualmente símbolos análogos de la capacidad de adivinación y en general de todas las artes merced a las cuales la vida resulta posible y digna de ser vivida".*[198]

Con el acontecer musical trazado por Apolo, se apunta a ordenar el caos por medio de la apariencia y partir de su postura dórica individual —ese *"concepto audible"*— que limita y comunica la sonoridad del mundo, encausa los gritos caóticos de las pitonisas y las musas, como lo explica Ramón Andrés: *"Implicaba la claridad, no la embriaguez, exigía el <<Conócete a ti mismo>> (Gnothi seautón) y el <<Nada en demasía>> (Medén ágan) inscritos en las paredes de Delfos, pedía <<mesura de los suyos>>".*[199] Claridad instalada en un Phthónos[200] de la conciencia que expresa, según Giorgio Colli: *"El interés de hacer triunfar la propia personalidad fenoménica".*[201] En donde el ser humano limitado, mesurado por naturaleza —que aún no conoce la embriaguez dionisíaca—, no pierde su individualidad al habitar bajo principios apolíneos[202] que son *"vividos con perfecta coherencia y en un modo autónomo".*[203]

Apolo Musageta, Apolo Pitio, Febo Apolo o el vidente sonoro será en palabras del amante del martillo: *"Una mesurada delimitación, libertad ante las excitaciones más violentas, el solaz repleto de sabiduría del dios figurativo".*[204] Quien nos invita a través del oráculo, a aprender a escuchar los cantos emitidos por las pitonisas, o mejor dicho, los sonidos del mundo en un giro rítmico ontológico, en donde el oráculo nos invita a conocernos, a emprender la búsqueda de nuestro sonido ligado con la resonancia del

---

[198] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia…,* p. 24
[199] Ramón Andrés, *op.cit,* p. 168.
[200] Celos, envidia, malicia.
[201] Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisíaco…,* p. 73
[202] Al respecto Giorgio Colli, considera a la escultura griega antigua como una expresión apolínea, la cual expresa claridad, pero no embriaguez. *"No hay que buscar el alma de los efebos, de los discóbolos y de las Afroditas, porque no la tienen. El secreto de su belleza y su perfección es estar totalmente privados de interioridad. La escultura moderna es más grande cuanto más dionisíaca, cuanto más se esfuerza por expresar una interioridad sobre humana: los prisioneros de Miguel Ángel son una lucha contra la representación como tal…"* (Giorgio Colli*, Apolíneo y dionisíaco…,* pp. 74-75)
[203] *Op. cit*. p. 75
[204] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia…,* p. *24*

mundo, no para poseerlo, sino para dejarnos afectar por un constante acontecimiento acústico que expresa las fuerzas inauditas y múltiples del mundo en constante repetición y olvido de sí mismas. Misión del argonauta Orfeo que baja a las profundidades acompañado por la lira apolínea, del valiente, el artista dispuesto a soñar, a hacer audibles y visibles las fuerzas de la naturaleza, no planteando una verdad absoluta e inmutable, sino intuyendo la vida, el misterio del silencio y la imagen artística, en donde el contemplativo Apolo, nos hace gritar: *"¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñando!"*[205]

Pero no podemos seguir adelante sin citar las líneas con las que inicia Nietzsche su primer libro: *"Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no sólo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, del mismo modo que la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua sólo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación".*[206]

Nietzsche es claro: Apolo y Dionisos se abrazan, se necesitan en el acto creativo. Es ahí que nos invitan a no buscar certezas de una verdad fija e inmóvil, sino a aventurarnos al azar que nos da el intuir, que nos lleva por caminos distintos a manera de inversión de un acorde, es decir, liberarnos de la moral de un sólo tema melódico para improvisar rítmica, armónica y contrapuntísticamente el mundo. Es justo en esta resonancia *mundi* que entra en escena Dionisos, el nacido dos veces, *"Dios del vino y de la inspiración, pero también del rapto y delirio místicos".*[207] El arte no escultórico, la potencialidad sonora de la embriaguez que grita desbordada por las fuerzas de la naturaleza y rompe todos los límites, como lo señala Ramón Andrés: *"A menudo se refería a Dioniso como Lysios o Lyaios, es decir, "el que desata", "el que libera" de la opresión del mundo, el que consuela y hace menos los pesares. Tuvo muy diversos epítetos, casi todos ellos relacionados con el sonido estridente; entre los cuales están Bromios (el ruidoso, el que retumba), Eribromos (el que ruge) y Eúios (Evio) (del grito báquico euoí [evohé]. No en vano diversas apariciones de Dioniso tienen lugar como león y como toro".*[208]

[205] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia*…, p. 23
[206] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia…,* p. 20
[207] Ramón Andrés, *op.cit*, p. 600.
[208] *Ibídem.,* p. 602.

Sátiros, leopardos, burros, panteras y bacantes, son los eternos acompañantes de este director del delirio y embriaguez musical. Deidad que con tirso en mano (siempre cubierto de uvas y flores) será capaz de transformar la realidad al golpearlo contra el suelo.[209] Metáfora que expresa la capacidad que tendrá el arte para transformar, aunque sea por un instante el pesar del mundo, para así liberarnos de la forma, del "yo", de cierta claridad y representación del mundo para asistir al misterio y a lo desconocido de la música dionisiaca.

Dionisos es quien nos hace cantar y bailar hacia la locura partiendo de la realidad, nos hace ex-istir, es el dios, extático, del afuera, que paradójicamente desde dentro desarticula los sonidos en un grito disonante cargado de deseo y excedente de la naturaleza, una ebriedad que "*…nace de una potencialidad interior"*.[210] Un dios vidente y místico que nos extrae de nuestro centro tonal y nos arroja a la pista de baile de un centro vital, para así poder gritar y cantar en lugar de hablar, como lo señala Nietzsche: *"…el nombre de Dioniso; aquí hablaba —así se dijo con cierto recelo— algo así como un alma mística, casi un alma <<menádica>>, que, fatigada y arbitrariamente, como dudando entre comunicarse u ocultarse, balbuceaba una extraña lengua. Sí, esta nueva alma habría debido cantar… y ¡no hablar!"*[211]

No resulta gratuito que Nietzsche eche mano de este ser mitológico, en constante movimiento, con distintos nombres, siempre emprendiendo el viaje, pues recordemos que Dionisos, la mayoría de las veces, estará atravesando el mar mediterráneo conectando a oriente con occidente y nunca acaba por establecerse en tierras occidentales como lo señala Crescenciano Grave: *"Lo dionisiaco, es este dios que llega desde fuera, desde el exterior a Grecia y que pareciera que nunca se acaba de instalar del todo, porque si llegara, si se instaurara en tanto tal, sería como la imposición de todo exceso, de todo rompimiento de los límites, de las formas…"*.[212] Y es que precisamente se necesita de ese abrazo entre lo bello (la imagen) y lo sublime (la embriaguez), entre la palabra hablada y la violencia sonora del coro trágico, que junto con el grito del aulós operan como fuerzas sonoras

[209] Cabe destacar el caso de los piratas que intentan secuestrar a Dionisos y al ser descubiertos por este dios, al golpe de báculo en la embarcación fueron convertidos al instante en delfines.
[210] Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisíaco…,* p. 84.
[211] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia…,* p. 8.
[212] Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo*, https://www.podomatic.com/podcasts/territorios.

encargadas de desarticular y retorcer el orden sonoro, para balbucearlo y desbordarlo. Al respecto Ramón Andrés en palabras de E.R. Dodd señala lo siguiente: *"Dioniso fue en la Grecia arcaica una necesidad social, y que, como corresponde a la complejidad de una <<cultura de culpabilidad>>, tenía una función liberadora, mientras que Apolo <<prometía seguridad>>. Dodd le llama <<maestro de las ilusiones mágicas>>, alguien que alentaba a danzar y dejar de ser uno mismo, que permitía que se adentrara en un mundo sin ataduras, desde el humilde campesino hasta el iniciado comprometido".*[213] Es justo en esta tensión apolíneo-dionisíaca donde el iniciado aniquila su principio de individuación, su "yo", para de esa manera entrar, según G. Ruget en un: *"Trance de posesión, una ebriedad divina, que inspira a todo ser que es capaz de sentir el mundo como trascendencia; con su danza y su música lo induce a la locura para, tras conocerla, abandonarla, sanar y aprender de ella".*[214]

De modo que una deidad tan violenta se manifestará y se volverá necesaria para una Grecia que atravesará diferentes energías históricas como lo señala Giorgio Colli, pues *"desde oriente se va difundiendo el lujo, las luchas políticas se hacen atroces, y, el dolor de la humanidad es más cruelmente sentido".*[215] La contradanza de este ser limitado que vive en la polis, se generará por medio de la experiencia de una intimidad dionisiaca que impulsará al ser helénico a lo infinito, a lo no mesurado de la ebriedad como expone Colli: *"Pero quizás sea necesario descender a una mayor profundidad para encontrar los orígenes más lejanos de lo dionisiaco, hasta la baja pasionalidad humana que es siempre algo interior".*[216] Sin embargo, no todo habitante heleno está dispuesto a descender hasta esa intimidad dionisíaca cargada de obscuridad y enigmas sonoros. Colli traza una diferencia dentro de esta embriaguez mística, pues, por una parte se encuentra el **hombre superior dionisiaco**, cuyo delirio radica en considerar que dicho estado es fruto de su propia voluntad como algo inherente a él, en donde en medio de la orgía[217] —la cual

[213] Ramón Andrés, *op.cit,* p. 613.
[214] *Ibídem.,* p. 613.
[215] Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisíaco*…, p. 88.
[216] *Ibídem.* p. 80.
[217] Al respecto Giorgio Colli se refiere a la orgía de la siguiente manera: *"…no quería superar la vida negándola, como es la tendencia general de la religiosidad y del ascetismo cristiano y budista; era por el contrario un pesimismo positivo, por así decir, porque la experiencia sobrehumana del éxtasis, en el caso de la orgía no impulsaba al griego a abandonar la vida dolorosa, sino más bien a amar más esta existencia que podía dar en cualquier momento alegrías tan divinas; y en el caso del coro trágico, y advirtiendo como verdadera la tesis nietzscheana, la positividad del pesimismo se*

reafirma la vida— elimina su "yo" y apuesta por el olvido, sin renunciar a su deseo e individualidad dionisíaca, para no dejarse aturdir e impresionar por una moral culpable que rechaza lo nuevo y diferente, un ser que: *"... es el más adecuado para apreciar en su esencia la ebriedad, habituado como está a vivir en su propia alma, la ebriedad se le desvelará más verdadera en su origen y naturaleza, en cuanto variación de la intimidad".*[218] En contraste, instalado en una despersonalización que se ensimisma en un círculo vicioso de intimidad, está el **hombre medio**, considerado también un hombre dionisíaco, pero *"pasivo e inconsciente",*[219] es decir, un ser absorbido por la embriaguez que anula su individualidad dionisiaca y la vuelve colectiva, en donde todo empuja hacia dentro, saturando y taponeando el flujo de su naturaleza, de modo que no le permita expresarse a través de la imagen apolínea, este hombre, se sobresatura de intimidad y por lo tanto no puede escuchar los sonidos de la naturaleza, para después, emitir un grito o un canto que genere comunidad. Al respecto Colli señala: *"…en el hombre medio la ebriedad hace que se compriman las cosas del exterior, en virtud de aquella particular interioridad, que hemos visto, un anegarse en lo indefinido y una despersonalización <porque originariamente no posee una interioridad propia>".*[220]

Pero llevemos a terreno musical estos dos tipos de hombre dentro del contexto dionisiaco. Por ejemplo, ¿cómo podríamos ejecutar la obra *Vexations* del compositor Erick Satie, la cual indica en su partitura (rasgo apolíneo) que un fragmento tiene que ser repetido 840 veces? Es decir, hay un impulso de intimidad dionisiaca que genera la composición de la obra y esta expresada apolíneamente en la partitura con la indicación antes señalada, sin embargo, el mismo espíritu dionisiaco, el cual no sólo invita a perdernos dentro de la obra y dejar que todo se nuble, nos obliga a estar pendientes (conscientes en esa tensión con lo apolíneo), de las veces en las que estamos ejecutando la obra, en donde hay que estar alertas de la secuencia rítmica, armónica y melódica que gira en torno a esta composición. Por el contrario, si nos dejamos llevar por la embriaguez entendida como anulación de la individualidad y obstinada en su intimidad, a manera del **hombre medio,** no podríamos, de entrada, ejecutar los acordes que conforman la obra, ya que no tendríamos esa "claridad"

---

manifestaba en el aprovechamiento estético del rapto dionisíaco, en la creación de una obra de arte superior que aplacase la insatisfacción por el arte humano". Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisíaco…*, pp. 89-90.

[218] Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisíaco*…, p. 86.

[219] *Ibídem.*, p. 85.

[220] *Ibídem.*, p. 87.

apolínea y técnica para ejecutarla, y mucho menos podríamos generar las repeticiones y el número de veces indicadas para su ejecución, sin embargo hay otro peligro, el cual consiste en embriagarnos de técnica y conceptos, los cuales hacen que la música, pierda su sentido del exterior y deje de ser atravesada por esa resonancia inocente del mundo. Con esta embriaguez-media de sentido culpable es que la sonoridad del mundo se nubla y pierde la capacidad de expresar esos instintos rítmicos y radicales entonados en la tragedia, como lo afirma Sonia Rangel: *"Lo trágico como una forma ascendente de la vida, como afirmación de los instintos. Por eso es la alegría, es el sí a la vida. Para Nietzsche la muerte de la tragedia es la separación entre la música y la poesía, a partir de la cual la visión científica impone el concepto sobre la palabra poética".*[221] No está de más prestar atención a las indicaciones que da el propio Satie para interpretar su obra, en donde, cabe mencionar, que la partitura a manera dionisiaca, no nos muestra barras de compás, ni indicaciones sobre la medida del ritmo: *"Este motivo debe tocarse 849 veces seguidas, y no estaría de más prepararse, en absoluto silencio, para las más graves inmovilidades"*. Recomendación que no estaría de más aplicarla a la manera de escuchar moderna y estable, donde la forma, la perfección y el progreso se han vuelto meta para músicos y filósofos al momento de escuchar el mundo.

Por lo tanto, intimidad, ebriedad, olvido de sí y deseo constituirán a este hombre superior, de espíritu dionisíaco, embriagado por los impulsos apolíneos y dionisiacos,[222] ser que no busca alegría, sino una redención con su origen y el mundo, en donde a través de lo dionisiaco ha entrado en conflicto, para darse cuenta de que es un ser discontinuo y limitado, dentro de una multiplicidad infinita y sonora del universo. Ahora, las turbas apolíneas y dionisiacas lo guían sonoramente a través del carruaje del espíritu dionisiaco —siempre móvil y en constante tensión—, como lo señala Colli: *"Los hombres superiores se sienten llamados por una voz de amor y volviéndose un instante, su corazón queda encogido de angustia al ver el odio en sus ojos".*[223] El oído, órgano misterioso taponeado

[221] Sonia Rangel, https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/05/31/eterno-retorno-la-musica-de-la-inocencia-y-el-olvido/.
[222] Recordemos el mito de tensiones apolíneas y dionisíacas, en el que Dionisos desposa a Ariadna (olvidada por Teseo). Acto en donde el impulso, la potencia del universo (Dionisos) atraviesa y se manifiesta a través de la corporalidad humana (Ariadna), dando como resultado de este acto, el nacimiento del dios Keramos (Ceramos), es decir, esa cerámica con la que están realizadas las vasijas griegas y se expresan por medio de la imagen y la forma, la energía y vitalidad del mundo griego.
[223] Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisíaco…,* p. 93.

por músicos, filósofos y hombres de ciencia, será un instrumento vital de intimidad dionisiaca, que nos saca de esa estabilidad-visual-moderna y nos impulsa a buscar en el enigma del afuera y lo desconocido, nuestro sonido, como lo señala Nietzsche: "*El oído, ese órgano del miedo, que sólo ha podido desarrollarse con la riqueza con la que se ha desarrollado en la noche y en la penumbra de obscuros bosques y cuevas… "*[224]

Ese nuevo pensador-artista-dionisiaco-apolíneo, afectado en su oído y su cuerpo será un artista vital, continuo, inocente en su olvido, un vidente capaz de ejecutar el dialecto maldito, llamado *argot,* que sólo expresa un pequeño reflejo del mundo, ejecutado por: *"una minoría de individuos que viven fuera de las leyes dictadas",*[225] un ser dionisíaco, dispuesto a romper, des-contener y olvidar las tablas tonales, para volver a comenzar, y escuchar dentro del carácter a-tonal de la noche y la penumbra. Pero ¿qué está dispuesto a escuchar este cantor? Sin lugar a duda, los sonidos de la tierra, de esa energía azarosa y vibrátil del mundo, en donde se despoja de su "Yo", para convertirse en un *medium* capaz de transmitir esas fuerzas sonoras de la naturaleza,[226] las cuales se encuentran en medio del intervalo sonoro Apolo-Dioniso, una fuerza del entre que no busca victorias, progreso, ni metas, como lo señala Roberto Calasso*: "Ninguna victoria es completa, ninguna basta para cubrir todo el año. Ni apolo ni Dioniso pueden reinar perennemente, ninguno de los dos puede prescindir uno del otro, ninguno de los dos puede evitar su medida de la ausencia. Cuando Apolo reaparece y estrecha el brazo de Dioniso, se oyen las últimas notas de los ditirambos. Y he aquí que entra el pean. La única continuidad está dada por el sonido".*[227]

[224] Friedrich Nietzsche, *Aurora (Reflexiones sobre los prejuicios morales),* [Trad. del alemán de Genoveva Dietrich] 1ra ed., Barcelona, Alba editorial, 1999, p. 221.
[225] Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, [Trad. del francés de J. Ferrer Aleu], Barcelona, 1970, p. 55.
[226] Al respecto podríamos atender a la concepción que tiene Atahualpa Yupanqui sobre el músico y su disolución a través de la expresión sonora: *"El cantor no elabora, sino que traduce lo que la tierra le dicta a través de la propia vivencia. El hombre cuando inventa un verso, o una oración, o un pensamiento, recién entonces se vuelve multitud. Mientras tanto, es un solitario, él se hace muchedumbre cuando expone algo, algo denso y profundo, algo que tiene tercera dimensión, ya no es él; ya es él, más muchos otros que coinciden en la pena, el dolor, en la gracia, en la rebeldía. Coinciden con ese pensamiento lanzado por alguien, alguna vez."*[226] Ariel Hassan, *Los caminos de Atahualpa:* El filósofo, https://www.youtube.com/watch?v=HdUe0PMb4E0.
[227] Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía,* [Trad. del italiano de Joaquín Jordá], Ed. Anagrama, Barcelona, 2019, p. 140.

Es en ese acto de escucha y continuidad, en donde el hombre se arrodilla ante lo sagrado, fija su oído a esa caja de resonancia terrestre. Re-liga y está dispuesto a disolverse para pactar con el azar y el juego del absoluto, con el "diablo",[228] con lo obscuro, con la tierra, con ese amor entendido por los alquimistas como una energía suprema, profunda, inaudible y desconocida del mundo. Acto de des-contención y descoordinación sonora en donde, por un instante, se deshacen las cadenas del peso del mundo y se decide habitar con ritmo y baile desde el centro de la tierra, para reencontrarnos con las fuerzas de los dioses y de la naturaleza, como lo señala Pascal Quignard: *"El arrodillamiento por sí solo (el simple movimiento de flexión de ambas rodillas), es absoluto, no tiene imágenes, no necesita palabras para significar, hace presente a dios sin que sea necesario nombrarlo. Basta apoyar el cuerpo sobre las rodillas"*.[229]

[228] A lo largo de la historia de la música, se ha mantenido una estrecha relación entre músicos y la figura del diablo, pues se dice que éstos pactan con ciertas fuerzas del "mal", de la obscuridad, para adquirir poderes sobrenaturales al ejecutar y componer música. Los casos más sonados serán Paganini (Violinista y compositor) y Robert Johnson (guitarrista y compositor).

[229] Pascal Quignard, *El origen de la danza,* [Trad. del francés de Silvio Mattoni] 1ra ed., Interzona Editora, Buenos Aires, 2017, p. 74.

2.2 MÚSICA CULPABLE Y MÚSICA INOCENTE: DE CÓMO LA SONORIDAD DEL MUNDO SE CONVIRTIÓ EN MELODÍA, LA MELODÍA EN ARMONÍA Y POR ÚLTIMO LA ARMONÍA EN RITMO

"Si el silencio interior es donde vibra

la música eterna,

¿qué necesito ir a aprender ahí afuera?"

"Este no es el momento de colgarle

un nombre a cada cosa,

excepto para divertirnos".

Pedro Aznar

Adentrarnos en las diferentes vertientes por las cuales el espíritu dionisíaco se manifiesta a través de la música, nos obliga a experimentarla de una manera diferente. Nietzsche toma cartas en el asunto y será creador de un pensamiento crítico sonoro, el cual Gilles Deleuze define como *"la expresión activa de un modo de existencia activo: el ataque y no la venganza, la agresividad natural de una manera de ser, la maldad divina sin la que no se podría imaginar la perfección",*[230] pensamiento que se vuelve aún más resonante y violento al enlazarse con la potencialidad y vitalidad sonora del mundo. Sin embargo, ¿con qué malos oyentes se enfrenta este pensador-artista-dionisiaco que clama por la expresión de una música diferente? Al respecto Nietzsche martilla: *"¡Oh, si nuestros pensadores tuvieran oídos para auscultar, a través de la música, las almas de los músicos!"*[231], reclamo activo de un arte que ha sido sometido por la razón y gusto operístico, castrado y mutilado por un hombre moderno que exige y gusta de vivir a toda costa en su centro cartesiano y cristiano, a través de las leyes, que lo fijan a la tierra de una manera moral, lógica y siempre estable.

[230] Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, [Trad. del francés de Carmen Artal], 10ma reimp., Anagrama, Barcelona, 2013, pp. 9-10.
[231] Friedrich Nietzsche, *Aurora*…, p. 216.

La re-acción a estas anti-sonoridades, será el surgimiento de iniciados-artistas, dispuestos a ponerse la armadura a manera del caballero de Alberto Durero y aventurarse a ingresar en las entrañas de los enigmas de una música trágica que nos envuelve en la experiencia de lo sublime; es decir, aquello que nos rebaza y desborda por medio de la profundidad, grandeza y la sencillez, que enuncian los sonidos conectados con el resonar del universo. Sonidos que escapan del lenguaje, pues su propia grandeza nos deja sin habla, y nos hacen estremecer de dolor en medio de un placer que nos hace resonar con el otro, es decir, darnos cuenta que venimos del mismo origen del universo, vibrátil y silencioso. Al respecto, escuchemos las palabras de Kant sobre la tragedia: *"El amor es en ella melancólico, delicado y lleno de respeto: la desdicha de los demás despierta en el espectador sentimientos compasivos y hace latir su corazón con desdichas extrañas. Nos sentimos dulcemente conmovidos y vemos íntimamente la dignidad de nuestra propia naturaleza".*[232] En medio de este escuchar, sentir y vivir trágico, además, de enfrentamos a lo inconmesurable, a lo bello y lo sublime, encontramos la capacidad —como lo menciona Kant— de sentir con el otro, en donde nuestro "yo" es desbordado ante la naturaleza del sonido, como lo establece el propio Nietzsche: *"Si lo bello se basa en un sueño del ser, lo sublime se basa en una embriaguez del ser. La tempestad del mar, el desierto, la pirámide. ¿Es lo sublime propio de la naturaleza? ¿De qué modo surge un bello acorde?".*[233] Con esta última pregunta Nietzsche reflexiona sobre esa potencialidad de la música que nos deja sin habla, pues sin duda alguna, éste se manifiesta desde el vibrar y el enigma de la naturaleza, es ese im-pulso sonoro que le da el carácter y la fuerza a la música a través de la armonía. El acorde es lo que se desdobla de la voluntad, de esa fuerza de la naturaleza, ordenada en tres o más notas, que a su vez necesita ser cifrada y expresada apolíneamente en una partitura (imágenes, palabras, sueños, consonancias, disonancias, notas musicales); sin embargo, al resonar, su fuerza Dionisio-rítmico-armónica, desata impulsos disonantes caóticos, que nos conducen hacia lo sublime, a la embriaguez, a querer ir más allá de lo que nos presenta la realidad, como nos susurra al oído nuestro aedo del martillo: *"Ahora comprendemos qué significado tiene para la tragedia el hecho de querer contemplar y, a la vez, desear sobrepasar este contemplar; en el uso musical de la disonancia tendríamos que*

[232] Immanuel Kant, *Prolegómenos a toda metafísica del futuro, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Trad. [Julián Besteiro, A Sánchez Rivero], Ed. Losada, Buenos Aires, 2005. p. 216.
[233] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*…, p. 32.

definir este fenómeno como una situación en la que queremos oír a la vez que deseamos ir más allá de lo audible".[234]

A pesar de ello, el acorde dentro de la modernidad temperada será concebido como un fin domesticado (negando sus disonancias naturales)[235]y no como un medio que exprese las fuerzas de la naturaleza, convirtiéndolo en un concepto cartesiano, generador de una **música culpable**, así definida por Nietzsche, en donde una moral sonora asentada en la tradición cristiana y académica se olvidará de expresar las resonancias originarias del mundo, dando paso a que esa potencialidad ciega de la voluntad expresada en sonidos, fuera domesticada, castrada y apostara por el entretenimiento y el éxito comercial de la ópera; por una música que se instale en el gusto del público, y no violente las normas de lo establecido por el sistema temperado-académico, encargado de administrar las fuerzas sonoras del olvido y el cosmos. Con esta culpabilidad sonora sobre los oídos, el músico apuesta por el logos fijo, verdadero e inmutable. La receta es clara: está prohibido improvisar y variar los temas, pues no está escrito en las viejas tablas, se apacigua la multiplicidad de las voces contrapuntísticas, se copian fórmulas y estilos (Wagner, Escuela de Viena) para finalmente poder obtener fama, dinero y reconocimiento. Modernidad sonora que antepone el virtuosismo del "yo", para rechazar esa música de *"maldad divina",*[236] que ha sido nublada y taponada por la embriaguez del velo de maya, la cual modernamente según Nietzsche, se encamina a un estilo de composición de: *"…excitación de las masas, <<más eficaz>>, <<poderoso>>, <<convincente>>, <<cautivador>>".*[237]

Dicha música, culpable o de la tradición que ordena y somete, genera una escucha también culpable, que gusta de taponar los oídos con cera y busca la escucha racional, socrática, en donde el cuerpo sólo tiene permitido escuchar científicamente a través de conceptos que desatan la automatización de la escucha,[238] es así, que a partir de estos

[234] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia…,* p. 152.
[235] Resulta muy conocido el caso del "Tritono de diablo", llamado así por el Concilio de Trento, al intervalo de cuarta aumentada generado una disonancia y una constante tensión que —según las autoridades eclesiásticas— afectaban los cuerpos de los oyentes de la misa. Por lo tanto, cualquier compositor que utilizara este intervalo o algo que resultara raro para la estabilidad sonora, era condenado y despreciado por las altas esferas de la sociedad.
[236] Gilles Deleuze, *Nietzsche…,* pp. 9-10.
[237] Friedrich Nietzsche, Fragmentos *póstumos*…, pp. 141-142.
[238] Con esto nos referimos a las fórmulas establecidas a lo largo de la historia de la música, pues se han desarrollado conceptos en donde ciertas tonalidades mayores denotan alegría o las tonalidades menores desatan tristeza o nostalgia, lo mismo ocurre con ciertos patrones rítmicos estereotipados para lograr ciertas reacciones en el público, haciendo que mucha música siga esas fórmulas y por lo tanto esperar un efecto automatizado de la escucha.

cánones para componer y escuchar Nietzsche denuncia: *"Nuestros músicos no tienen ni la más leve intuición de que están poniendo en su música su propia historia, la historia de la desfiguración del alma".*[239] Como resultado de lo anterior asistimos a la castración del pensamiento sonoro, pues los autores han preferido reflejar su "yo" en una partitura, un "yo" regido por los datos históricos, nacionalistas y patrioteros, en lugar de aventurarse a tratar de expresar las energías plásticas, siempre en movimiento, de las fuerzas y afectos vitales del universo. Es a partir de este pensamiento que nuestro filósofo de la aurora da la espalda a la tradición sonora, y junto con ello a su querido y odiado Wagner, a quien su genialidad no le ayuda a salirse del todo de una tradición tonal y mucho menos de un eurocentrismo que ponía en alto la superioridad del ser alemán. Aspectos y metas wagnerianas, con los cuales nuestro genio del martillo nunca estuvo de acuerdo: *"Me alejé de Wagner cuando emprendió su retirada hacia el Dios alemán, a la iglesia alemana, al imperio alemán: con eso atrajo a otros hacia él".*[240]

En medio de ese bloqueo sonoro, Nietzsche quien se cubre de flores, uvas y guirnaldas, contragolpea con el martillo y se atreve a cantar fuera de tono otro tipo de fuerzas expresadas a través de lo que él define como **música inocente**: *"Llamo música inocente aquella que piensa en ella sólo y por completo en sí misma, que cree en sí misma, y ensimismada olvida el mundo, —el sonar espontáneo de la soledad más profunda, que habla consigo de sí misma, y no sabe ya que afuera hay un público que escucha, y efectos y malentendidos y fracasos—".*[241] Música de intimidad dionisiaca, pues desde dentro logra salirse de la fórmula de los vencedores para asistir a la fuerza del fracaso, a una música sin metas que emana y proyecta una obscuridad sublime, reflejo de la voluntad, no apta para el público de las grandes masas, profunda, pero a la vez sencilla, aquella que: *"pertenece a los más escogidos"* y *"debe existir siempre y sólo —hablando metafóricamente— para la <<camera>>…"*[242]

[239] Friedrich Nietzsche, *Aurora…,* p. 216.
[240] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos…,* p. 229.
[241] Friedrich Nietzsche, *Aurora…*, p. 224.
[242] Friedrich Nietzsche, Fragmentos *póstumos*…, pp. 141-142.

Inocente, lenta, sin prisa, tierna y ligera, esta música resuena con el concepto del **eterno retorno**, concepto de musicalidad nietzscheana entendido como *"el nuevo centro de gravedad: el eterno retorno de lo idéntico. Importancia infinita de nuestro saber, de nuestro errar, de nuestras costumbres, de nuestras maneras de vivir, para todo lo venidero".*[243] Música, producto del enigma de la naturaleza que en su retornar eterno no quiere soluciones sino búsquedas, para generar un pensamiento móvil, en constante giro, el cual produce una necesidad ontológica por encontrar nuestro sonido en medio de la multiplicidad que nos rodea. Al respecto, Gilles Deleuze lo define como la *"expresión de un principio que es la razón de lo diverso y de su reproducción, de la diferencia y su repetición".*[244] Giro a-temporal, eterno, inocente, azaroso y amoroso. Dirigido y ejecutado a través de las improvisaciones histéricas del mundo, que reafirman la vida en la lentitud de cada repetición que genera diferencia rítmica, para desprenderse del centro tonal-terrestre, y así re-direccionar hacia lo atonal-amerizante y flotante de la eternidad.

Estado de embriaguez y repetición que abraza el hombre superior dionisiaco, quien embriagado, desde su intimidad, decide ser héroe para dejar de ser coro, y así convertirse en el vehículo que exprese las fuerzas sonoras de la *physis*, convencido de reafirmar la vida por medio de sus oídos bien abiertos y siempre alertas, como afirma nuestro filósofo y músico de la sospecha: *"Cuando se pretende ser un héroe sobre el escenario no hay que pensar en hacer de coro, es más no hay que saber cómo se hace de coro".*[245] Ahora este *"pensador-artista"*, se toma su tiempo en el escenario y en el mundo que habita*;* desea y crea desde su **voluntad de poder** como lo afirma Nietzsche: *"El concepto victorioso de "fuerza" con el que nuestros físicos han creado a dios y el mundo, necesita de un complemento: hay que atribuirle un mundo interior, que yo denomino <<voluntad de poder>>, es decir, un deseo insaciable de demostrar poder; o un empleo o ejercicio del poder como impulso creador".*[246]A partir de estas fuerzas inocentes y dionisiacas, el hombre se dedicará a buscar incesantemente su a-tonalidad y su rítmica en el mundo, pues su música, ahora atravesada por un espíritu agitador y dionisiaco, nos impulsa a pensar en una nueva forma de composición, ejecución y escucha que no llevan prisa, invitándonos a

[243] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos…,* p. 84.
[244] Gilles Deleuze. *Nietzsche…,* pp. 72-73.
[245] Friedrich Nietzsche, *Aurora…,* p. 168.
[246] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*…, p. 130.

regresar al origen lento y vibrátil de la vida, en donde, la *physis* sonora se libere de esa camisa de fuerza tonal y ya liberada, no busque convertirse en regla, sino que precisamente, esas fuerzas que la componen desaten el juego sonoro del girar que las impulse a disolverse en el caos del vacío enigmático, vital y silencioso del universo.

Con base en lo anterior, es necesario ver como se desarrollan la melodía, la armonía y el ritmo dentro de esta música inocente que exige la transformación de estos elementos, instalados en una moral melódica que comprende la razón y claridad lógica moderna. Es por ello que, así como Nietzsche desplaza en su *Zaratustra* los tres tipos de transformación espiritual que van de *"como el espíritu se transforma en camello, y el camello en león y, por último, el león en niño",*[247] a manera de variación, podríamos vincular estos tres estados del espíritu con los elementos de la música antes mencionados, es decir, de cómo esa sonoridad, informe y vibrátil del mundo se convirtió en melodía, la melodía en armonía y, por último, la armonía en ritmo.

La primer figura encuentra su representación en el camello, bestia que con su gran joroba carga la vida pesada, los valores morales y sociales que nos gritan *"Tú debes",*[248] los cuales nos invitan, según Nietzsche a: *"…hacer amistad con sordos que nunca oyen lo que quieres",*[249] o mejor dicho, se obliga a hacer música para sordos que sólo desean escuchar las notas y melodías del sistema temperado y no los enigmas de la naturaleza, es decir, generar músicas en donde la melodía, el texto y la voz, dominen el territorio musical, para insertarse en el agrado de una sociedad siempre en su centro, la cual busca la aceptación y el gusto del público. Melodías que son infértiles, obedientes y culpables, que no buscan nuevas creaciones, como sucede en el desierto, lugar de asentamiento del camello, quien vive bajo el espejismo del dragón, y que en: *"…cada una de sus escamas reluce el áureo <<tú debes>>".*[250]

[247] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, [Trad. José Rafael Hernández Arias], Ed. Gredos, Barcelona, 2010, p. 35.
[248] *Ibídem.*, p. 36.
[249] *Ibídem.*, p. 36.
[250] *Ibídem.*, p. 36.

Pero sucede que, al igual que en el último movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, en donde como primer despertar se manifiesta el grito de un iniciado, de las entrañas de la propia vida, surge a través del rugir de un león la segunda transformación zaratustriana, que grita: *"Yo quiero"*,[251] rugir que desata el impulso por: *"la libertad para nuevos actos creadores"*.[252] Y mejor aún, impone con firmeza: *"Un sagrado no ante el deber"*.[253] Si la melodía fue obligada a hacer resonar entre sus intervalos el *"Tú debes",* la armonía, por impulso natural, desde su centro de domesticación tonal, hace que resuene el *"Yo quiero",* pues ésta, desde el código de la temperación no podrá negar la aparición de acordes disonantes y explosivos, así como de su capacidad de inversión y de ese carácter (ethos sonoro) tan poderoso en donde las tonalidades y las a-tonalidades expresan el universo. En la armonía no sólo resuena una nota, sino que en un mismo acorde (susceptible a convertirse en mayor, menor o dominante dentro de una misma obra) chocan y resuenan tres o más notas a manera de multiplicidad de la naturaleza, que mantienen a nuestro oído y obviamente a nuestro cuerpo en constante tensión.[254]

Si por un lado la melodía y la tradición musical intentan anular el deseo de la vida y la manifestación de los impulsos sonoros a través del *"Tú debes"* (melodía), para conseguir una escucha dirigida con fines comerciales, morales y cristianos, la armonía por su parte, a manera de bajo continuo,[255] siempre improvisando dentro del sistema, desata las fuerzas y vuelve a generar un espacio sonoro fértil regado por las aguas del *"Yo quiero"*(armonía), es a partir de este terreno donde Nietzsche abre una posibilidad sonora y ontológica, la cual se desarrolla y explota a partir del ritmo encarnado en la tercera y más profunda transformación del espíritu expresada en la figura del niño, transformación en la que éste no grita, sino balbucea y sabe: *"Decir sí"* como lo explica nuestro compositor de *El crepúsculo de los ídolos: "El niño es inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un sagrado decir sí. Si, hermanos*

[251] *Ibídem.,* p. 36.
[252] *Ibídem.,* p. 36.
[253] *Ibídem.,* p. 36.
[254] Recordemos que en una misma obra pueden existir cambios de tonalidades a manera de laberintos, o incluso hay una regla en la armonía que se niega a ser regla: "Un acorde mayor es susceptible a convertirse en mayor, menor o dominante", lo cual quiere decir, que el acorde que considerábamos estable y tonal, puede cambiar y cambiarnos todo el plan que como ejecutantes estábamos dispuestos a aplicar a cierta obra.
[255] El bajo continuo era una de las máximas expresiones musicales del periodo barroco, pues era el arte de acompañar a una melodía través de la improvisación de acordes.

míos, para el juego de la creación se necesita un sagrado <<decir sí>>: el espíritu quiere ahora su voluntad, el apartado del mundo gana su mundo".[256] Este girar rítmico-inocente y dionisiaco del niño, ha logrado desprenderse de un tiempo medido y ordenado, para recuperar su tiempo vital y eterno. Ahora el tiempo del niño-artista, ex-céntrico, excedido, y atravesado por la voluntad de poder, tensa las cuerdas de su interior y dispara. Si en el *"Yo quiero" (armonía),* aún asistimos a la fuerza que puede, con la figura del niño que aún tiene la capacidad de jugar y de olvido, quedan atrás la individualidad y el ego-tonal, para acceder a la totalidad de una voluntad rítmica de poder que desea y quiere, para atreverse a ser uno con el universo como lo explica Nietzsche, con base en el pensamiento de Heráclito: *"Un devenir y pasar, un construir y destruir, sin ninguna responsabilidad moral, en inocencia eternamente idéntica, lo que en este mundo hace únicamente el juego del artista y del niño. Y del mismo modo como el niño y el artista juegan, juega el fuego eternamente vivo, que construye y destruye inocentemente —y ese juego lo juega Eón consigo mismo".*[257]

Es en este juego donde se pueden bailar ritmos diferentes, originarios, instintivos, inocentes que reafirman la vida y liberan a la melodía *("Tú debes")* y a la armonía *("Yo soy")* de su servilismo culpable ante la palabra, para aprender corporal y rítmicamente a *"Decir sí".* El ritmo al igual que el niño-rítmico-artista no busca una finalidad, sino olvido, pues en este devenir nuestro pulso es libre, es un im-pulso, es fuerza, es el tiempo que gira sobre su propia rueda, es voluntad de poder que nos atraviesa para crearnos a nosotros mismos y recordarnos que por naturaleza somos artistas creativos, artistas de nuestra propia vida, una vida que desea y se afirma en cada repetición. El ritmo tendrá la capacidad de generar un canto que nos haga regresar a los dioses, a lo sagrado, como nos explica Nietzsche en su magistral tratado sobre el ritmo incluido en la Gaya Ciencia: *"Parecía que la oración traducida a ritmo llegaba más cerca de los oídos de los dioses. Pero sobre todo*

[256] Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra…, p. 37.
[257] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*…, p. 251. Cabe destacar que con estas ideas de Eón-Niño-Artista, Nietzsche dialogará con Heráclito, el filósofo del fuego eterno, el sacerdote que definía a la vida de la siguiente manera: *"La vida es un niño que juega, que desplaza las piezas sobre un tablero: reino de un niño".* Giorgio Colli, *La naturaleza ama esconderse* [Trad. Miguel Morey], Ed. Sexto Piso, México 2009, p. 203.

se quería poseer la utilidad de aquel sentimiento elemental que el hombre experimenta en sí cuando oye música: el ritmo es un impulso".[258]

Con esta definición, podemos percibir al ritmo como algo extático, sagrado y mágico, revelación sonora, que reclama la aparición de los dioses al hechizar a ese pensador-artista de una manera dionisiaca y apolínea. Dioses rítmicos y sonoros que, desatando las fuerzas del oráculo, darán al ser humano[259]ciertas pistas y no soluciones, que le permitan trazar su propio resonar en el mundo y enfocar el oído y el cuerpo hacia un futuro enigmático. Pistas, que a manera de aguijones le piquen el oído —como lo hace Alberto Durero en su grabado: *"El sueño del doctor"*— y lo obliguen a olvidar las viejas melodías para generar variaciones rítmicas en su pensamiento, pensamiento crítico que: *"…ataca y no cobra venganza",* como lo explica nuestro músico-filólogo: "*Cuando se utilizaba el verso en los oráculos —los griegos decían que el hexámetro había sido inventado en Delfos—, el ritmo debía ejercer también alguna presión. Hacer profecías originariamente significa (según la más probable derivación de la palabra griega) dejarse determinar por algo. Tan pronto como se pronuncia la fórmula, de manera literal y rítmicamente, se liga al futuro: pero la fórmula es invención de Apolo, quien, como dios de los ritmos, también es capaz de ligarse a las diosas de la fortuna".*[260]

A manera de fuga sobre aquella frase nietzscheana: *"La existencia del mundo sólo puede justificarse como un fenómeno estético",*[261] podríamos decir que la vida está justificada través de la existencia rítmica del mundo, existencia que nos regresa a ese primer vibrar-rítmico-originario, sin forma, el cual se encuentra antes de la representación del mundo, como podemos escuchar, por ejemplo, en la introducción de la *obra Así hablo Zaratustra* de Richard Strauss (Track 20), ese primer impulso vibrátil, del cual se desprenden rítmica y vitalmente: acordes, notas, contrapuntos, dinámicas y todos las multiplicidades contenidas en la música. Y es que por un momento pensemos: ¿qué sería de nuestra existencia sin esos conjuros rítmicos? ¿sin el andar y destruir de los impulsos

[258] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial,* [Trad. del alemán Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014, p. 400.
[259] Individuo que asiste al oráculo de una manera solitaria y siempre alerta para tratar de descifrar lo que el oráculo dictará a través de la embriaguez de la pitonisa.
[260] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 401.
[261] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 11.

apolíneos y dionisiacos en la vida? Seguramente, no tendríamos esos contrapuntos salvajes fuera de tempo en las músicas de Palestrina, Monteverdi, Bach, Mozart o Beethoven, e incluso en las músicas del siglo XX prefiguradas por nuestro adivino de Röcken, pues cabe mencionar, que los géneros del jazz y el blues por ejemplo, se refieren al ritmo trazado por una línea de bajo denominada como *Walking*, concepto que expresa una nueva forma de, caminar, sentir, vivir, e incluso construir la casa en donde se habita, o mejor dicho, el nido del pájaro donde se va a resonar con el mundo.[262]

Ahora, la triada ritmo-niño-juego, danza al compás azaroso del olvido contenido en la música inocente, atravesada por el espíritu dionisiaco y las fuerzas sonoras de la voluntad de poder explicada por Nietzsche como: *"esa primacía que poseen por principio las fuerzas espontáneas, atacantes asaltantes, re-interpretadoras, re-directoras y conformadoras, pues la <<adaptación>> sólo se da una vez que dichas fuerzas hayan producido sus efectos".*[263] Es en esta inocencia, que la música se presenta como enigma, pues nunca se acaba de "adaptar", es pensamiento nómada o como bien lo señalan Deleuze y Guattari: "*La música no se danza igual de un barrio a otro",*[264] pues ésta llega, se establece y en su girar, vuelve a variar en medio de esa rueda del tiempo violenta y amorosa.

Rodeado de cómplices de alucinación y hermanos de arte Nietzsche el amigo, el iniciado, el músico, balbucea a manera de niño y nos invita a olvidarnos y no estar a *tempo*, sino a ritmo, pues tenemos que recordar que el t*empo,* es un invento más de la modernidad, desarrollado con el objetivo de controlar las velocidades y el pulso de una obra a través del metrónomo.[265] Es por ello que para nuestro caminante y su sombra, resulta poco importante que no se ejecute una obra musical bajo las leyes del t*empo*. Lo ontológicamente peligroso, es no estar a ritmo con el mundo, con nuestro sonido y así poco a poco anular nuestro andar

[262] Tampoco olvidemos la manera en que se le nombra en otros idiomas a la música, en inglés play, a lo que podríamos denominar como juego; o en Italia que se dice sonare, que apunta al sonar o mejor dicho re-sonar y re-soñar con nuestro cuerpo.
[263] Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral, El crepúsculo de los ídolos, El anticristo, primeros opúsculos* [Trad. José Mardomingo Sierra], Ed. Gredos, Madrid, p. 71.
[264] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*, Pretextos, España, 2010, p. 377.
[265] Tenemos que recordar que uno de los primeros compositores que utilizaron el metrónomo fue Beethoven y que el hombre que no conoce las fuerzas de Apolo y Dionisos, está instalado dentro de un metrion (mesura) de donde deriva la palabra metrónomo.

originario y rebelde. *Tempo* falso, que será anulado por la inocencia, el coraje y la ternura rítmica del flotar de las burbujas de jabón y las mariposas, que acompañan esas nuevas sonoridades del martillo. Ahora ese nuevo ser, en cada paso, en cada giro, se adentra como nos canta Nietzsche, en una búsqueda incansable que lo llevará el resto de su vida por: "*...nuevas sendas secretas y pistas de baile".*[266]

Esta nueva música, íntima, sin público, de la *"Camera",* resuena con su sagrado *"decir sí"* en la intimidad de la cueva. Actividad sonora que restituye a ese hombre superior dionisiaco a su tierra matricial para apartarlo por un instante, del ruido y de los sordos que sólo tienen oídos para lo estable y funcional. Con esta transformación, nuestro iniciado sonoro se atreve a entrar en el templo donde la música se re-encuentra con lo sagrado y lo cósmico, para asistir como lo señalan Deleuze y Guattari ante *"la plenitud de una música, que contiene, en efecto, muchas músicas, cada una de las cuales es un ser".*[267] Se conjura, sí, pero a partir de una necesidad creativa, *"Pues sólo en la técnica hay imaginación",*[268] es ahí adentro de la *"cámera"* o, mejor dicho de la cueva, que en su proceso creativo y necesario, se generan sonidos nuevos, afectados por impulsos del absoluto. En lo íntimo es donde surge la magia, como lo señala Sonia Rangel: *"Así como el hombre primitivo, tuvo la necesidad de construir una lanza para poder cazar, también tuvo la necesidad de construir un pincel que le permitiera pintar dentro de la cueva"*. Sin embargo, también se invocó al dios a través del ritmo y vibrar sonoro que expresa ese reflejo de la voluntad. Lo más interesante es que para ello el ser humano se da cuenta que tiene su propio cuerpo. Imaginemos el instante en que este ser lúdico y creativo, no sólo tuvo la necesidad de comer, cazar y pintar, sino tuvo el impulso de abrir su boca y arrodillarse para cantar, orar, invocar a los dioses y de esa manera confundirse con ellos en una existencia rítmica del mundo; actividad que resulta verdaderamente enigmática, pues, como bien lo señala el compositor Pedro Aznar, *"los hombres de la cueva no sólo tuvieron la necesidad de pintar y cantar lo que vieron, sino también, lo que soñaron".*[269]

---

[266] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 7.
[267] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas…,* p. 325.
[268] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil mesetas…,* p. 348.
[269] Pedro Aznar, *Creatividad el motor del artista,* Master class presentada en la Expo Sound Check 2017 CDMX (México).

Poseído por ese impulso apolíneo y dionisiaco el artista de pensamiento y sonoridad inocente, está ávido de búsquedas y sonoridades intimas, que devendrán en multitud y comunidad sonora. Multitudes que giran fuera del tempo y la regla, como lo expresa Henri Matisse en su obra: *"La danza"* en donde mujeres y hombres sin rostro saltan, giran, balbucean y gritan, para entonar junto a las fuerzas del universo:

"Baila sobre mil espaldas,
crestas de olas, malicias de olas—
¡Salud quien nuevas danzas invente!
¡Bailemos de mil maneras!
¡Libre sea llamado nuestro arte!
¡Jovial —nuestra ciencia!". [270]

[270] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial* [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014, p. 53.

2.3 "EL FRAGMENTO EN SÍ" GENEALOGÍAS SONORAS DE LA REPETICIÓN Y DE LO INÚTIL. LA DIFERENCIA DE DIRIGIR Y COMPONER CON UN MARTILLO Y NO CON UNA BATUTA

"En el comienzo del amanecer, el día va dándose vuelta,

a pausas; casi se oyen los goznes de la tierra,

que giran enmohecidos,

la vibración de esta tierra que vuelca su obscuridad".

Juan Rulfo

Escuchar desde el habitar filosófico y sonoro de Friedrich Nietzsche nos pone en conflicto arrojándonos hacia un anti-objetivo sonoro-ontológico, encaminado a renunciar a tener buen tono, sin embargo, a qué se refiere nuestro filósofo del oído cuando afirma lo siguiente: *"No hay duda de que no tengo buen tono"*.[271] Sin duda alguna, Nietzsche nos invita a pensar un arte del sonido fuera de lo establecido, lo visual y del razonamiento lógico, es decir, a dejarnos afectar desde una música que apueste según Ramón Andrés por el *"…pensar acústico del ser humano"*.[272]

Declarar que no se posee buen tono es un acto rebelde, mágico, que afirma la vida. Arte del fracaso y búsqueda sonora constante, impulsada por una fuerza de la naturaleza liberada del "yo" tonal que nos hace re-encontrarnos con esa parte obscura y a-tonal del oído, esa parte maldita y mágica de las disonancias contenidas en el ritmo, el trueno y el grito, choques de las fuerzas caóticas que hacen aparecer a los dioses para estar más cerca de ellos, aunque sea por un instante, como entona Ramón Andrés: *"Debe tenerse en cuenta que los encantamientos y las fórmulas mágicas más potentes parecen presentar más disonancia que consonancia"*.[273]Actos mágicos a-tonales que modifican el sentido común a través de la energía sonora del mundo. El oído y el cuerpo como fuerzas acústicas,

[271] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*…, p. 78.
[272] Ramón Andrés, *Diccionario de música…,* p. 1200.
[273] Ramón Andrés, *Diccionario de música…,* p. 1016.

atravesadas por las vibraciones de un sonido originario que se encuentra resonando mucho antes del acto de la palabra e incluso de cualquier sistema o concepto musical moderno, como también explica nuestro filósofo español: *"El oído, esa antesala de la música, goza de una capacidad primordial por captar mundos todavía desconocidos, no formulados por la palabra, no ahormados por un concepto. El silbido del viento, el soplido de un animal, el retumbar del trueno…"*[274]

Sin embargo, ¿en qué momento esa potencialidad rítmico-acústica dejó de ser fuerza activa, que alertaba al cazador o que dirigía enigmáticamente al joven constructor de campanas que nos muestra Tarkovsky en su *Andrei Rublev*, para convertirse en una música pasiva, automatizada y fácil? O en palabras del poeta Charles Simic, ese plomo, esa materia prima del alquimista ¿por qué decidió convertirse en bala en lugar de ser oro?[275] Con base en este poema, podríamos hacerle la misma pregunta a la música: ¿en qué momento, esa *physis* rítmica y acústica con posibilidades de convertirse en oro, rechazó ser ligera e inocente para ir por el camino de la pesadez y la culpabilidad de la bala? Y apelando a las sonoridades de Gilles Deleuze y Félix Guattari cabría preguntarnos: ¿por qué el hombre moderno decidió habitar sonoramente como asesino y no como poeta?[276]

[274]Ramón Andrés, *Diccionario de música…,* p. 1200.

[275] *"Poema sin título*
¿Le pregunto al plomo?
¿Cuándo fue que te convertiste en bala?
¿Te olvidaste de los alquimistas?
¿Abandonaste la esperanza de convertirte en oro?

Nadie contesta. Plomo. Bala.
Con semejantes nombres.
El sueño es largo y profundo".

[276] Cfr: Gilles Deleuze, Félix Guattari. 2012, p. 349.

Nietzsche nos dirá que esa mutilación sonora estuvo a cargo de una metafísica moral, cristiana y culpable, desarrollada en principio, por una cultura socrática,[277] enfocada en alcanzar un saber teórico-visual, para así lograr una *"serenidad griega",*[278] *"esa cultura alejandrina",*[279] *aristotélica* que dio paso al pensamiento de la mesura y contención de ese "*hombre teórico"* estable y moderno*;* un hombre según Nietzsche: *"armado con las fuerzas cognoscitivas más poderosas y trabajador al servicio de la ciencia".*[280] Sin lugar a duda, este triunfo de la razón se encargará de insertar al hombre y a la música en los terrenos del *"alma, la salvación y el espíritu".*[281] para así descuidar, según Nietzsche: *"El trabajo concreto sobre la vida",*[282] es decir, una historia de la música que prefirió enfrascarse en el gusto de melodías morales, estables y de la razón socrática, que niegan y asesinan la sonoridad vital del mundo. Músicas-plomo, pesadas, apartadas de la fuerza contrapuntística generada por la vibración de la rueda rítmica del universo, que optaron por la razón y olvido del cuerpo. Por su parte, la contradanza nietzscheana será contundente, pues hay que producir una música que logre transmutar los valores morales y sea un medio sonoro para expresar el origen y el afecto de la vida, como lo señala Germán Cano: *"La gestión y el cuidado correctos del cuerpo, en la nueva recuperación práctica de un poder hasta ahora usurpado y tergiversado por la moral".*[283]

Al respecto, nuestro poeta del eterno retorno, nos alerta y en cada oportunidad nos recuerda en voz del chamán Zoroastro: *"Quien tenga oídos que escuche",*[284] pues como buena cultura moderna se ha aprendido obedientemente a descuidar nuestro cuerpo y nuestro oído, es decir, nos hemos anulado como individuos rítmicos, taponando y relegando la expresión sonora del mundo hacia los infiernos, al canto de las sirenas y a esa parte

---

[277] Al respecto Crescenciano Grave en su libro: *Critica de la voluntad de verdad,* señala lo siguiente*: "Los matices de la historia de la metafísica occidental se descomponen desde Platón: "...el peor, el más duradero y peligroso de todos los errores ha sido hasta ahora un error de dogmáticos, a saber, la invención de Platón del "espíritu puro" y del "bien en sí". Platón significa para Nietzsche el epítome de la metafísica occidental porque en la obra del griego —sin menoscabo de su grandeza— encuentra el gran fruto del modo de pensar antitético —mundo verdadero y mundo aparente—, y la semilla de los posteriores desarrollos que este dualismo encontró definiendo a la filosofía y generando el destino de la vida humana en la cultura occidental"*. Crescenciano Grave, *Crítica de la voluntad de poder*, Monosílabo, Ciudad de México, 2018, pp. 26-27.

[278] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 114.

[279] *Idem.*, p. 115.

[280] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial …,* p. 115.

[281] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial …,* p. XLVIII.

[282] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial …,* p. XLVIII.

[283] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial …,* p. XLVIII.

[284] Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra…*, p. 248.

maldita que no es fácil al ojo de la modernidad, al respecto, el fiel servidor de Dionisos, reflexiona: *"Mi labor es esta vez muy curiosa. Me he preguntado: ¿qué es lo que ha sido hasta ahora lo más odiado, despreciado y temido por la humanidad? Y de ello he hecho mi <<oro>>".*[285]

Si lo más odiado, temido y despreciado por el optimismo socrático, la moral cristiana y la tradición musical había sido la inocencia del cuerpo y el oído —ese laboratorio rítmico donde Nietzsche se dio a la tarea de vivir y pensar el mundo—, hablando en términos musicales, lo más repudiado a lo largo de la historia de la música ha sido el ritmo, la armonía, el contrapunto, la repetición y la improvisación; elementos que en el repertorio sonoro-plomo de la modernidad, fueron sometidos al ocuparlos como soportes y fieles sirvientes de la melodía ceñida al logos de un texto, se podían utilizar, pero con mesura y si fuera posible —hegelianamente hablando— en el caso de la repetición, la improvisación y el contrapunto, sería mejor no ocuparlos, pues éstos, harían que el texto y la estabilidad sonora moderna fueran violentados. Así, se lograba contener esa fuerza de la *physis* que resuena en la música, la cual, afecta acústica y espiritualmente a cada fibra de nuestros cuerpos, sin embargo, dentro de estos elementos marginados y en resistencia: ritmo, armonía, contrapunto, improvisación y repetición, los dos últimos, serán parte fundamental para una música dionisiaca de la anti-memoria, del olvido, extática y trágica, que puede transformar la pesadez del mundo a través del éxtasis y el trance proporcionado por la experiencia y la revelación sonora del caos vibrátil del universo, como a continuación lo señala la filósofa Carmen Pardo: *"La tragedia requiere el entusiasmo artístico para operar una transformación y no una mera visión a distancia. La tragedia griega no se ofrece a la contemplación que el ojo ciclópeo espera, por ello Sócrates, se convertirá para Nietzsche en el prototipo del individuo crítico, el espectador crítico que armonizará su voz con el hombre teorético. El ojo de Sócrates no dejaba espacio para un oído como el de Ariadna, un oído pequeño, que Nietzsche emplaza en el espíritu de la música".* [286]

[285] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial ...,* p. XLVIII.
[286] Carmen Pardo, *Estudios Nietzsche nº 2 (2002), "Nietzsche y la música"*, revista de la sociedad española de estudios sobre Friedrich Nietzsche. España, 2002.

A través del rugir dionisiaco, Nietzsche nos impulsa a re-escuchar el sonido del mundo a través de la música que iniciados-sonoros como Bach, Beethoven, Palestrina o Mozart, trazan desde los enigmas de una música dionisiaca dirigida por el ritmo, la repetición y la improvisación.[287] Compositores que a manera de faro señalan un camino distinto y creativo, en donde se nos invita a pensar y escuchar con los autores, para ser capaces de resonar con esas potencialidades acústico-universales, que van más allá de una partitura y un estilo ameno, fácil, generado por la escucha inactiva de *"las orejas de burro"*[288] que rechaza el azar, el enigma y la multiplicidad de la variación.

Esta sonoridad trágica del mundo traspasa la barrera de una estructura dada (lenguaje musical y partitura) al desatar esas energías acústico-espirituales, que nos hacen salir de la realidad, invitándonos a reafirmar la vida en cada dolor y alegría del universo para transformar, esa frivolidad-melódica-pasiva con la que el hombre moderno decidió escuchar a los compositores ya mencionados. La respuesta a esas <<*frívolas modas*>>, es contra-danzar y escuchar desde la penumbra del oído, de ese órgano del miedo referido así por Nietzsche, para poder modificar nuestro cuerpo y de esta manera obligarnos a ex-istir desde la disonancia del fragmento y del martillo. Sin embargo, ¿desde qué perspectiva podemos transmutar estas escuchas pasivas? Prestemos atención a lo que el filólogo alemán escribía a su cómplice de músicas Franz Overbeck, en 1882: *"Si no descubro la prestidigitación del alquimista y no convierto en oro los desechos, estoy perdido…"*[289] Y es que Nietzsche, no sólo se plantea re-escuchar activamente, sino también, a vivir en el acto, pensar a la música desde la misma música, pues como creador se dará a la tarea de generar una música nueva, rítmica, del olvido, que vaya a contradanza de la tradición romántica estancada en su soliloquio wagneriano. Es por eso que, como artista-filósofo, nuestro pensador de la aurora se arroja hacia los nuevos sonidos joviales de la inocencia y la anti-memoria, pues su saber e intuir como músico se verán expresados en su pensamiento filosófico, es decir, esa *"prestidigitación del alquimista"*, esa habilidad corporal del mago que transforma el sentido común de la realidad, era cierta, pues él contaba con los recursos

[287] Aspectos que en el siglo XX generarán una redescubrir de estas músicas.
[288] Recordemos las cantatas protesta de Bach dirigidas a esas personas que tenían orejas de burro, quienes lo señalaban por hacer música muy difícil e incluso de tacharlo por no saber desempeñar su oficio como músico y mucho menos como artista. También recordemos las palabras de Leopold Mozart a su pequeño genio: *"Realiza música que también haga cosquillas en las orejas largas [de burro]".*
[289] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial …,* p. XXX.

y habilidades de un músico que constantemente se ejercitaba en el quehacer de la interpretación, la composición y la improvisación, un "hacedor" en toda la extensión de la palabra. Recursos en donde su oficio y saber sonoros lo ponen en cierta "ventaja" de sus antecesores; estetas sonoros, que, intuían la música desde el ejercicio de la filosofía y no como músicos. Aspecto que, de ninguna manera, demerita las aportaciones realizadas por Kant, Schelling y Schopenhauer, miembros de esa genealogía del pensamiento sonoro y estético reflejado en la filosofía de Nietzsche, reflexiones de gran valor, las cuales, ya hemos analizado en este trabajo.

Es así que, bajo el dominio de un oficio sonoro y artístico, el compositor de *"Conjuración"* canta lo siguiente*: "¡Sólo como creadores podemos destruir! —Pero tampoco olvidemos esto: basta crear nuevos nombres, valoraciones y verosimilitudes para crear, a la larga, nuevas <<cosas>>".*[290] Como sabemos, Nietzsche, así como fue un creador y destructor de la filosofía, también logró ver esas fuerzas creativo-destructoras en la música, una música del futuro y del desastre. Una nueva música del oído, obscura, que gira en medio de la no resolución de las fuerzas acústicas del fragmento, *"un arte de la noche y la penumbra"*[291]producto del exceso de la vida capaz de transmutar los valores sonoros del hombre moderno, la cual encontrará cause en la obra musical y filosófica de este compositor alemán.

Con base en lo anterior, la prestidigitación mágica de Nietzsche se realizará desde el laboratorio acústico del oído, para transmutar esa música-plomo de la pesadez, en un movimiento acústico y circular, atravesado por el caos vibrátil de las fuerzas de la naturaleza. Caos que genera una des-automatización sonora y nos arroja a un pensar originario, en constante estado de alerta, que active nuestro oído, como lo señala Pascal Quignard: *"Pensar deriva de acechar que deriva de aguzar el oído".*[292] Órgano en forma de circulo, que piensa desde lo obscuro, rechazado por esa cultura visual del miedo a escuchar y a pensar, como lo menciona nuestro pensador alemán de la jovilidad: *"El oído, el órgano del miedo, sólo ha podido desarrollarse como la riqueza con que se ha*

[290] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial …,* p. 382.
[291] Friedrich Nietzsche, *Aurora…,* p. 221.
[292] Pascal Quignard, *El origen de la danza…,* p. 111.

desarrollado en la noche y en la penumbra de obscuros bosques y cuevas, de acuerdo con el modo de vida de la época miedosa, es decir, de la época humana, más larga que ha existido: a la luz el oído es menos necesario".[293]

Pero si el ojo y el oído controlados por ese: *"...modo de vida de la época miedosa..."* alejandrina, fueron educados dentro un pensamiento aristotélico articulado en inicio, desarrollo y final que apostaba por una contención sonora del mundo; en 1871,[294] un joven Nietzsche de 27 años optaba por una transformación des-automatizada de la escucha, al componer *El fragmento en sí.* Obra maestra que no sólo refleja su manera fragmentaria de escribir, sino que, con el acontecer de esta pieza, nuestro filósofo-músico prefigurará mucha de la música que resonará en un naciente siglo XX, permeado de excedentes sonoros expresados en las obras de compositores como Claude Debussy, Erick Satie, Julián Carrillo, Silvestre Revueltas, John Cage, Miles Davis, e incluso los géneros como el Blues, el Jazz, el Rock y el Funk, tendrán una resonancia directa con la genealogía trazada sonoramente por nuestro compositor. Pero ¿de qué manera hace sonar Nietzsche lo nuevo en lo nuevo?

Si escuchamos con atención *El fragmento en sí* (Track 21) se desliza sobre una estructura de 22 compases. A manera de fragmento, Nietzsche no nos cuenta nada, no quiere representar imágenes y mucho menos hacernos sentir algo, sólo nos hace entrar en la experiencia del olvido, la repetición y el trance. Es una obra que está atravesada en su totalidad por un juego rítmico-inestable, pues sucede que desde su inicio, nos enfrentamos a cambios de compás que van de los 3/4 a los 4/4; en donde por momentos nuestro oído es engañado, pues lo que parecería seguro y estable, cambia sin razón alguna para aventarnos sin más a un laberinto sonoro, el cual va tomando más fuerza al dejar que las notas, intervalos y acordes —liberados de un texto o historia—, resuenen a tal grado que ahora el *tempo* es una atmósfera de libertad a pesar de estar medido y cifrado en la partitura, como a continuación lo podemos apreciar:

[293] Friedrich Nietzsche, *Aurora…,* p. 221.
[294] Año en que inicia la redacción de: *El nacimiento de la tragedia a partir del espíritu de la música.*

Das “Fragment an sich”

Friedrich Nietzsche 1871

Fig. 1 Nótese este cambio de métrica, del compás 1 al 4.

Con este pequeño gesto de inestabilidad rítmica, Nietzsche nos recuerda que tanto el *Fragmento en sí* como su *Nacimiento de la Tragedia* no están a *tempo* sino en ritmo, arrojados a una necesidad sonora que se rehúsa a ser medida, estable y controlada. Es por ello que esta composición, nos hace entrar en el laberinto de enigmas propios de una música inocente, es decir, esa música ligera que no busca fases superadas ni mucho menos la mesura de sus fuerzas sonoras.

Pero si en el aspecto rítmico Nietzsche hace gala de su prestidigitación mágica, en el ámbito de lo tonal, nuestro *Fragmento* se sale de la clásica fórmula de la resolución armónica, pues a pesar de tener en su armadura la tonalidad de La Mayor (Fa#-Do#-Sol#), esta obra va modulando por caminos inesperados, haciendo que nuestro oído se pierda en el movimiento circular del olvido a-tonal. Y para martillar aún más, Nietzsche se niega a concluir de la manera tradicional en donde la vieja fórmula nos obliga a resolver cartesianamente a la tónica, al centro, o mejor dicho al “yo”, pues dirigiéndonos hacia el último compás, parecería que nuestro compositor deja inconclusa la obra, al decidir que el último Re# no debe concluir como lo establece la ley armónica a ese Do#, que genera un descanso tonal. Nuestro músico del martillo ha decidido cortar la cadencia que nos regresa establemente a la tonalidad, y como si nada, la obra vuelve a girar, dando paso a la necesidad y a esa fuerza ciega dionisiaca del olvido, que es más fuerte que las leyes inscritas en las viejas tablas, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Fig. 2

Con *El fragmento en sí*, podemos escuchar, vibrar y sentir esa fuerza absoluta que necesita ser inconclusa para simplemente volver a girar. Acto de rebeldía a-tonal que apunta a salir del límite y de las automatizaciones que aún nos alcanzan hasta nuestros días, en donde cada tensión o cadencia sonora es encaminada a resolver hacia un centro tonal, es decir, a un gusto y a un "Yo" anti-trágico, el cual nos proporciona estabilidad, tranquilidad y ahorro, evitando a toda costa que el oyente se despedace y se deje afectar por el misterio de la música, para sólo mirar desde lejos por temor a ek-sistir, perderse y transformarse. Pero, por si fuera poco, lo que hace que esta obra, se repita y gire a manera de canto zaratustriano durante una eternidad, es una indicación demoledora, poco vista en la historia de la música, pues al final de la partitura (Compás 22) nos susurra al oído un: *da capo con melancolía*[295], recurso musical que nos hace pensar esta música dionisiaca como: *"... una música anti-memoria, la música del olvido para dejar que la música sea en sí"*.[296] Con estos recursos sonoros Nietzsche en tan sólo cuatro sistemas opera el milagro, lanza los dados y las notas para arrojarnos hacia el éxtasis de una música sin ataduras, atravesada por la fuerza de la repetición que exprese la potencialidad sonora del mundo, como lo señalaban dos autores que fueran la lectura de juventud de nuestro artista-filósofo, Arthur Schopenhauer y Friedrich Schelling, quienes ya hablaban del acto de la repetición en la música atravesada por las fuerzas del absoluto.

[295] En el lenguaje musical, el *da capo con malinconia*, que por lo general aparece en el último compás de una obra musical, nos indica que ésta debe ser repetida en su totalidad un sin número de veces.
[296] Carmen Pardo. *Música del olvido, apenas un parpadeo entre Nietzsche y Cage.* http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/3929

Das “Fragment an sich”

Friedrich Nietzsche 1871

Fig. 3

Al respecto Schopenhauer expone: *“Cuan rico y significativo es su lenguaje, lo testimonian los signos de repetición, junto al **da capo**, que serían insoportables en el mundo de las palabras, pero que por el contrario allí resultan muy convincentes y oportunos, pues para captarlo por entero hay que escucharlo dos veces”.*[297] Por su parte Schelling nos habla de la importancia del giro: *“En la intuición de toda idea, por ejemplo, la idea de círculo, se intuye también la eternidad”.*[298]Con lo anterior, podríamos decir que si Schopenhauer y Schelling ya a intuían a la repetición y el movimiento circular como dispositivos de liberación y la expresión de un sonido vibrátil que está antes de la expresión de la voluntad y la mirada ciclópea de palabra, Nietzsche salta y gira en acto para componer

[297] Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Tomo 1 [Roberto R. Armayo], Ed. Alianza Editorial, Madrid, p. 485.
[298] Friedrich Schelling, *Filosofía del arte*, [Trad. del alemán de Virginia López Domínguez], Ed. Tecnos,Madrid, 2012. p. 28.

El fragmento en sí que en cada repetición "*se va pero vuelve para irse y así hasta el infinito".*[299]

Ahora el radical *da capo con melancolía* hace que el ritmo, la melodía y la armonía, se disuelvan y se olviden de sí para girar eternamente una vez, dos veces, una hora, dos horas, un mes, un año, dos años, un siglo, etc…,[300] y es que en esta circularidad sonora y dionisiaca, Nietzsche, estará desarrollando la idea del **eterno retorno**, esa fuerza activa que resuena con el azar que afirma el instante, en donde las temporalidades del presente, pasado y futuro son difuminadas para dar paso al juego, a la afirmación de la vida y a ese deseo sonoro, azaroso y vibrátil que afirma la libertad y la necesidad del ser. Afirmación sonora y múltiple que no busca finalidad sino el placer de lanzar los dados como lo expone Gilles Deleuze*: "Cuando los dados han sido lanzados sobre la mesa de la tierra, ésta <<tiembla y se rompe>>. Porque el lanzamiento de los dados es la afirmación múltiple, la afirmación de lo múltiple. Pero todos los miembros, todos los fragmentos se lanzan en una tirada: todo el azar de una vez".*[301] Es por ello que este movimiento circular, afirma ese "*rabioso deseo de vivir",* impulsado por esa furia ciega, atemporal y des-contenida, emitida por la fuerza originaria del caos universal.

Pero si la música había caído en el malabarismo del virtuoso y el entretenimiento comercial que ponía los nervios de punta y mantenía al público al filo de la butaca, nuestro compositor de Röcken apuesta por lanzar las notas y los fragmentos hacia el juego de un andar lento, recurso mágico que denuncia las atrocidades sonoras de una música-plomo, moderna y anti-griega, para contra-danzar desde una música impulsada por el espíritu dionisiaco de la repetición y el olvido, la cual nos libera y nos hace perder la estabilidad del tiempo medido. Danzar desde la lentitud y los aspectos anteriormente señalados de nuestro *fragmento,* es habitar desde una *"máquina de la duda"* como lo señala Ramón Andrés: *"…una forma de advertir que a veces la razón discurre por encrucijadas que no somos capaces de adivinar. Baltrusâitis comentó que esos artificios eran <<máquinas de la duda>>, maneras de estar atentos a lo que suele presentarse como detenido y que, sin*

[299] Blas Matamoro, *Nietzsche y la música,* Ed. Fórcola Ediciones, Madrid, 2015. p. 32.
[300] Con el recurso del *da capo con melancolía,* Nietzsche deja la obra girando por siempre, por una eternidad, a diferencia de la obra *Vexaciones* del compositor francés Erick Satie, quien nos especifica las 840 veces en las que tiene que ser ejecutada la obra.
[301] Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía,* [Trad. del francés Carmen Artal], 10ma Ed, Anagrama, Barcelona, 2013. p. 46.

embargo, deviene y fluye".[302] Y es que el *fragmento*, con sus dispositivos de des-automatización sonora como la lentitud, el *da capo con melancolía*, sus cambios de compás y el recurso de la no resolución armónica, nos da un efecto de suspensión etérea, en donde no sabemos si la secuencia de acordes avanza o retrocede. Esta máquina de la sospecha nietzscheana nos pone a dudar si continuamos o no por el camino que está afuera de la razón musical, sin embargo, ese mismo acto del dudar nos exige ontológicamente y nos pone alertas a la vuelta que está por venir, que ameriza, fluye y olvida. Acto sonoro que nos alerta y engaña desde esa intimidad dionisiaca del oído que se encuentra en la tensión del movimiento circular y no anula del todo los sentidos, pues necesitamos de cierta cordura para poder ejecutar lo que Nietzsche nos exige corporalmente frente al piano, ese discurso apolíneo de la partitura escrita en la que hay más dudas que certezas. Dicho acontecer sonoro nos impulsa a seguir a pesar de no estar en la modernidad estable de la métrica y la tonalidad, pues al respecto no es gratuito que Zaratustra reafirme la vida en un barco que va flotando, sin tierra firme y grite con valentía: "*¿Esto ha sido la vida? ¡Muy bien! ¡Otra vez!"*[303]

Es por ello, que con el fenómeno acústico desatado por *El Fragmento en sí*, asistimos a la proto-idea sonora del *eterno retorno* Nietzscheano, el cual comprende los siguientes aspectos:

- Piensa a-temporalmente desde lo temporal. (La partitura del *fragmento* esta temporalmente medida y cifrada, sin embargo, nos proyecta a un tiempo de eternidad en donde la cuenta del compás desaparece.)
- Sabe olvidar. (El *fragmento* olvida las categorías musicales para poder expresar su potencialidad sonora)
- En cada giro activa un pensamiento sin jerarquías, ni avances. Se genera un saber sin progreso que renuncia al saber. (En cada vuelta el ritmo, la melodía y la armonía se anulan para cerrarse en un giro orgánico de las fuerzas de la naturaleza del niño)

[302] Ramón Andrés, *El luthier de Delft, Música pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza*, Ed. Acantilado, Barcelona, 2013, p. 46.
[303] Nietzsche Friedrich, *Así habló Zaratustra*…, p. 193.

Con estos preceptos y su prestidigitar de mago, Nietzsche conjura el tiempo no medido de Eón,[304]para plantear un nuevo centro de gravedad anti-moderno, en constante movimiento que apunta hacia una vitalidad atravesada por la diferencia y la multiplicidad de lo nuevo, arte del giro señalado por nuestro aedo como: "*El nuevo centro de gravedad: el eterno retorno de lo idéntico. Importancia infinita de nuestro saber, de nuestro errar, de nuestras costumbres, maneras de vivir para todo lo venidero".*[305] Y es justo que desde este centro a-tonal se genera una música inocente y del futuro, en donde habita el niño que ha decidido recuperar su mundo a través del ritmo onomatopéyico del balbuceo. Con esta composición de carácter jovial e inocente, se asiste al nacimiento de una nueva danza, una nueva música que celebra la vida, el azar y la ilusión de la eternidad que está al servicio de la nada, como lo señala Pascal Quignard: *"Alcanzaba el ideal de Nietzsche antes del éxtasis definitivo de Turín. Se trataba de pensar-nacer-danzar durante una hora. Cuerpo proveniente de lo negro que se pierde en lo negro. Cuerpo cada vez más negro —que se arroja a las tinieblas— como Empédocles. Estallar de olvido en el abismo del volcán que se abre".*[306] El et*erno retorno* renuncia al tiempo cronológico y nos invita a reafirmar nuestra existencia desde la anti-memoria, esa multiplicidad sonora del mundo, del caos y de esa fuerza de la masa originaria que nos impulsa a estar en la búsqueda constante y enigmática de nuestro sonido, pues para asistir al oráculo, se tenía que ejercitar el acto de la escucha. Quitarnos la cera de los oídos para poder vibrar con lo que en algún momento fue canto, oración, mantra y éxtasis sonoro, aspectos que nos mantenían en resonancia con la fuerza de los dioses. De manera similar, *El Fragmento en sí*, esa sentencia emitida por las fuerzas acústicas de la naturaleza no brinda certezas, sino enigmas y en su caos circular desarticula las barreras de la tonalidad, la métrica, el ritmo, la armonía y la melodía, para dejarnos afectar por las vibraciones y movimientos del olvido. Es así que los actos del retornar y danzar eternamente no buscan una finalidad ni una meta, pues sólo nos impulsan a existir en el instante, afectados por la atemporalidad del caos, del claro obscuro del sonido y ese acto de des-coordinación tonal y corporal, que regresa a la posición fetal del giro. *El*

[304] Del griego aion, en latín tardío aeone, <<edad>>, <<periodo>>. *"Eón simboliza el tiempo eterno que rige la esfera de las estrellas fijas. Dotado de una naturaleza doble, representado por la cabeza leonina (el principio solar y estival ligado al eterno fuego) y por la serpiente (el aspecto subterráneo, invernal y húmedo correspondiente a la tierra), encierra todas las oposiciones cósmicas: la vida y la muerte, el bien el mal."* Matilde Battistine, *Diccionario de símbolos y alegorías*, [Trad. de José Ramón Monreal], Barcelona, 2008, Random House Mondadori, p. 17.
[305] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos…,* p. 84.
[306] Pascal Quignard, *El origen de la danza…,* p. 179.

fragmento en sí, desde sus fuerzas excéntricas y concéntricas de la repetición y de la resonancia, reafirma la vida en cada 22 compases, los cuales se disuelven para despojarnos de una escucha cerrada y medida por el látigo de las categorías de un sistema musical automatizado, pesado, estable y siempre a tono.

Como podemos escuchar, estos recursos sonoros en manos de nuestro prestidigitador de la aurora, nos instalan en una obra que pareciera no tener principio ni fin, pues a la vez que se van desplazando y aniquilando sobre el tiempo y espacio las fuerzas activas del ritmo, la armonía y la melodía, somos arrojados a las entrañas de una sola fuerza mágica que nos mantiene en el límite de un discurso sonoro, un centro-no-centro, que a pesar de que nos impulsa a tirarnos hacia lo irracional, está delimitado por un discurso musical, una partitura o matemática musical, que sólo nos va dando pistas de eso que nos des-contiene y posee sonoramente. Eugenio Trías canta: *"Porque hay límite hay ser, vida y también inteligencia".*[307] Es por ello que tanto *El fragmento en sí,* como el acto del pensar filosófico conducidos bajo la batuta de nuestro genio de Röcken, serán concebidos como actividades en *perpetuum mobile*, es decir, potencialidades creativas-destructoras, siempre en tensión que re-afirman la vida a través de una finalidad sin fin trazada por el concepto del *olvido,* como lo señala Sonia Rangel: *"Para olvidar, primero hay que tener algo que recordar",* olvido vital y originario que opera en la filosofía y en la música del martillo en sentido positivo, es decir, para poder interpretar una obra, primero es necesario aprender un lenguaje, una técnica y después, a manera de im-pulso ex-tático, arrojarnos al vacío y olvidarnos por un momento de lo estable, para reencontrarnos con nuestro origen acústico como lo hiciera el argonauta Butes al renunciar al canto ordenado por la lira de Orfeo y así decidir saltar de la nave lidereada por Jasón, para entregarse al rapto y olvido de una música indiferenciada de la naturaleza. Butes decide no remar para acudir al llamado de la danza y confundirse con el canto de las sirenas, ninfas y faunos, como lo explica Pascal Quignard: *"Cuando Butes sube al puente, salta. Butes baila. Cuando Orfeo sube al puente, se sienta".*[308] Al respecto, otro bailarín en clave zaratustriana nos recuerda que la música es una, es matricial y nos afecta en lo más hondo de nuestro oído y nuestro ser originario al cantar lo siguiente: *"Para mí, ¿cómo podría haber un fuera de mi? ¡No hay ningún fuera!*

[307] Eugenio Trías, *El canto de las sirenas,* Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2012, p. 867.
[308] Pascal Quignard, *Butes,* [Trad. del francés de Carmen Pardo y Miguel Morey], 3ra ed., Sexto piso, Madrid, 2019, p. 12.

Pero esto olvidamos cuando resuenan todos los sonidos; que encantador es que podamos olvidar".[309]

"*Qué encantador es que podamos olvidar",* grita Nietzsche. Aprender bien la fórmula para saberla olvidar, sin embargo, desarrollar la vuelta no es perderse ni nublar los sentidos y desentenderse de lo sagrado. Ahora el olvido y la repetición actúan como dispositivos de alerta, a manera de los cantos primigenios del cazador y del hombre de la cueva, en donde sólo bastaba repetir un sonido a manera de mantra para conjurar a los dioses y generar una música libre, resonante, sin pulso, sin tonalidad y sin historia, es decir, una expresión rítmica a-significante. Cantos del origen y de la improvisación en donde no hay nada fijo, no hay verdad, todo es volátil y excéntrico, pues en cada vuelta se invoca la fuerza vital del dios, de la naturaleza y del mundo que está en constante movimiento. Estos aspectos vitales se verán expresados a lo largo de la historia de la música en donde se requiere de una *atención distraída*, es decir, en medio de ese giro sonoro provocado por esa fuerza del ir y venir de los acordes la música nos afecta y nos atraviesa sin mirar atrás, sin embargo, como músicos e iniciados, tenemos que estar atentos a cada acorde y cada vuelta rítmico-armónica. ¿De qué manera? In-corporando estos aspectos a nuestros dedos, nuestro estómago, nuestro oído y nuestras entrañas, es decir, se adquiere una habilidad, una segunda naturaleza que nos permite paradójicamente olvidar, sin olvidar. Así, en cada vuelta reafirmamos nuestro ser, no la razón, ni mucho menos la verdad. Aparece una nueva oportunidad de decir y bailar los sonidos del mundo a partir de una manera, jovial y distinta, en una constante variación e improvisación de la vida, como a continuación lo entona Zaratustra: "*¡Qué encantadores son el hablar y todas las mentiras de los sonidos! Con sonidos danza nuestra alma sobre multicolores arcos iris".*[310]

A partir de este habitar sonoro del engaño, escucharemos nuestro siguiente ejemplo, *Fantasía sobre un ground* del compositor inglés Henry Purcell (Track 22). Esta danza que tuvo su mayor auge en el periodo barroco se ciñe a los lineamientos del olvido, del baile y del azar, pues la composición solamente gira sobre 6 acordes de la tonalidad de Do# mayor y un ritmo ternario en constante giro. Una vez más el ser humano sueña a través del acto del repetir y del danzar, pero en cada repetición quiere gritar lo nuevo, improvisar, con

[309] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra…,* p. 260.
[310] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra…,* p. 260.

inversiones de acordes o personajes rítmicos que cambian en cada vuelta y sienten la necesidad de salirse del discurso musical ilustrado. Incluso, si prestamos atención al desarrollo del violín, notamos cierta desafinación optando por el engaño y la imperfección de la potencia del movimiento circular de cada acorde, pues no es gratuito que la palabra *Fantasía* fuera utilizada como concepto sonoro en la música antigua para referirse a las variaciones que se generaban sobre un tema, es decir, mediante la vuelta rítmico-armónica y la improvisación, asistimos al desborde sonoro de fantasías, cambios, errores, fracasos, ilusiones y no verdades que afectan nuestra estabilidad moderna como lo señalan Gilles Deleuze y Félix Guattari: *"...Los acordes son afectos. Consonantes o disonantes, los acordes de tonos o de colores son los afectos de música o de pintura. Rameau destacaba la identidad del acorde y del afecto…",*[311] afectos que desatan la propia destrucción visual e incluso sonora al momento de improvisar, fantasear, destruir y crear sobre el *ground* traducido como el suelo, la tierra, ese volver al origen como lo explica Pascal Quignard: *"Bajo, abajo es under. Underground: under lanza su llamado a la superficie del mundo. Algo "debajo del suelo" llama al cuerpo que camina. El ground en inglés es el bajo continuo. Es el ritmo de fondo de Purcell. Es el sótano de Dostoievski. Memoria del subsuelo, regressio at uterum, línea melódica de bajo del pulso (de la pulsión de base) se confunden. Algo de orden en la tierra, que pertenece a la tierra, que está dentro de la tierra, llama al cuerpo que fue concebido dentro de un cuerpo".*[312]

Danzando con esta genealogía del suelo y la ilusión, parecería que el compositor francés Claude Debussy, mucho más joven que Nietzsche escuchó su obra musical o mejor dicho lo leyó, pues su obra *Pasos sobre la nieve* (Track 23), la cual gira únicamente sobre dos intervalos Re-Mi (segunda mayor) y Mi-Fa (segunda menor), como su nombre lo indica nos hace estar en el suelo, caminar, sentir el ritmo del mundo a través de nuestro cuerpo. No hay historias, ni tonalidad, sólo intervalos de dolor, fragmentos, distancia entre dos cuerpos deseantes que generan vibración y buscan el abrazo, en ese estar ahí, en ese cuerpo a cuerpo, dando pasos sobre la nieve. Ahora el tiempo no es pulsado, es atmósfera, peso, tamaño, variación, intensidad y rítmica. Con estos rasgos sonoros, sin duda alguna, el pensamiento de nuestro filósofo intempestivo se comenzaba a hacer presente en las

[311] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?,* [Trad. del francés de Thomas Kauf] 8va ed., Anagrama, Barcelona, 2009, p. 165.
[312] Pascal Quignard, *El origen de la danza…,* p. 70.

vanguardias artísticas, dando paso a una producción y escucha musical excéntrica, en donde se deja a un lado la música culpable (de la moral, del gusto) para entrar en una música de la inocencia (del cuerpo), pues como afirma Jorge Juanes: *"La excentricidad es una diferencia de Nietzsche con los románticos. Pues a la excentricidad, a la alteridad se llega justamente tras una experiencia corporal".*[313] A estos impulsos planteados por el mundo-Debussy, continuaron los de otro genio sonoro, *Erick Satie,* quien con su obra *Vexations* (Track 24) se encuentra en resonancia directa con Nietzsche pues al igual que éste, pone a girar un pequeño fragmento, sin finalidad, ni conclusión armónica, sin embargo, el sí acota: *da capo 840 veces*, y es que Satie a manera nietzscheana, en tan sólo 3 sistemas, pone en movimiento las fuerzas del caos para des-contener en cada vuelta las vibraciones que atraviesan nuestro cuerpo. Sin embargo, hay otro aspecto que debemos resaltar, en cuanto a la escritura de esta partitura, pues si nos damos cuenta, nuestro compositor francés decide omitir las divisiones de compás, liberando a la música de ese lenguaje académico, el cual poco a poco fue gestando la pérdida de nuestra sonoridad originaria del mundo.

Pero, este no es el único gesto rebelde dentro de esta partitura (Fig.4), pues Satie nos invita a prepararnos en el silencio, para poder ejecutar y escuchar de manera diferente las músicas del pasado y las que estarían por venir. Ahora las notas se deslizan, ya no están clasificadas y dan paso a un movimiento continuo, ciego, pues, aunque la partitura guarda cierto orden, pareciera que a manera de dados, Satie aventó las notas al azar para de esa manera hacernos sentir el pulso y el caos des-contenido que vibra de bajo de la tierra.

[313] Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo*, http://territorios.podomatic.com

Fig. 4

Con estas revelaciones sonoras, los compositores que venimos analizando, nos llevan a pensar en una música de la no conclusión en donde la importancia ya no está en reafirmar al "yo" de la tonalidad, sino en la contradanza de reafirmar la vida en medio del intervalo del silencio y la repetición, en la experiencia del entre rítmico-armónico, del ser vibrátil, extático, que ha desaprendido a caminar de forma erguida y modernamente correcta, para aprender a volar, y así, de alguna manera des-contener su cuerpo y su oído en el suelo, ya que como lo señalan Gilles Deleuze y Félix Guattari*: "El problema es en primer lugar el del cuerpo —el cuerpo que nos roban para fabricar organismos oponibles—. Pues bien, a quien primero le roban ese cuerpo es a la joven: "no pongas esa postura", "ya no eres una niña", "no seas marimacho, etc."*[314] Y así alquímicamente, apostar por nuestro sonido en medio una a-temporalidad originaria, silenciosa, a-tonal, descoordinada, improvisada, libre y no-pulsada.

[314] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Mesetas*…, p. 278.

Si bien el *ground* de Purcell, los *Pasos sobre la nieve* de Debussy y las *Vexations* de Satie, nos hacen regresar a nuestra tierra, ¿qué otras sonoridades comparten origen y alucinación con el *Fragmento en sí*? Ahora escuchemos esta interpretación del standard de jazz titulado *Autumn Leaves* (Track 25 o video 2)[315] en voz de Rachelle Ferrell. Si acechamos con nuestro oído, podemos percibir un texto: *"The falling leaves, drift by the window, etc…"*es decir, se entienden las palabras y el discurso es claro y preciso, pero después de que la cantante expone dicho tema, se desatan las fuerzas de la repetición y la improvisación. Ahora esas palabras que parecían agradables y claras se tornan en balbuceos, gritos, lamentos y ruidos onomatopéyicos a manera de cantos que conjuran las fuerzas sobrenaturales del absoluto para que nuestra cantante, *"la joven"* a la que le han arrebatado el cuerpo, se arrodille y se tire al suelo vocalmente para dejar que la divinidad hable por ella a través de su corporalidad modernamente robada. Este acto amoroso y del regreso, generados por el ex-tasis y el ex-sistir de la vuelta nos invitan a refirmar la vida y lo nuevo en cada repetición, en cada nota que se improvisa y es detonada por cada parte de nuestro cuerpo. Con base en lo anterior, es necesario señalar que en la notación de un standard de jazz también opera una des-automatización de la escritura musical como observamos anteriormente en el ejemplo de Erick Satie, pues en nuestra siguiente imagen (Fig.5) mostraremos, que en el standard, sólo aparecen los acordes a desarrollar, no hay una escritura fija o indicaciones (como el número de repeticiones o de improvisaciones a realizar) que planeen la ruta por la cual el ejecutante este obligado caminar. En este caso se nos presenta una la melodía que acompaña a un texto, pero justo debajo del último compás se nos sugiere que podemos interpretarla en completa libertad rítmica, pues a pesar de estar escrita; el cifrado es simplemente una guía para que el músico o los músicos, logren llegar a un acuerdo y decidir el *tempo*, el número de vueltas, de improvisaciones, inversiones de acordes, el estilo e incluso la tonalidad a desarrollar. Si lo miramos radicalmente, al no existir una indicación académica del número de repeticiones o de ejecución exacta, ésta también podría quedarse girando por una eternidad, como lo intuyó a finales del siglo XIX nuestro improvisador del martillo.

[315] Revisar el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=en6kmiX0SDc.

Fig. 5

Y aunque en el *fragmento en sí* no hay indicación de improvisación, Nietzsche la ha dejado girando en la eternidad para que los músicos del futuro sigan sus instintos, giren, bailen y atiendan a la necesidad de siempre estar improvisando la vida sin dejar de abrazar el arco Apolíneo, para después de la variación y el rugir dionisiaco se regrese al tema o incluso se olvide completamente, para asistir directamente al silencio, no como una fase superada, sino como un movimiento constante que rompa con los círculos viciosos del

asesino y genere los círculos vitales rítmicos del poeta, a manera de la obra de Sonia Delaunay *Ritmo color*, como lo señala Nietzsche al improvisar con su martillo: *"Detesto, en cambio, las costumbres duraderas: aquí siento como si se me aproximara un tirano…"*[316] *"…Ciertamente, lo más insoportable, lo propiamente terrible, sería para mí una vida que careciera completamente de costumbres, una vida que exigiera continuamente la improvisación".*[317] El *Ground, El fragmento en sí, Los pasos sobre la nieve, Vexations y Autumn Leaves,* tienen una necesidad por girar, excederse, olvidarse, donarse, desapegarse de sí y no guardarse nada en cada vuelta; son la rueda de Eón, del niño, músicas vitales que comparten origen y nos hacen pensar en esas primeras expresiones gráficas de la música que aún no se instalaban bajo el yugo de la escritura formal y temperada. Expresiones que como podemos observar (Fig.6) están en movimiento circular, constante, sin división entre las notas, sin un número que nos indique la medida del tiempo a ejecutar; y mucho menos trazadas bajo un formalismo académico y lógico que poco a poco nos obligó a perder la sonoridad del mundo y concebirla de una manera lineal y cartesiana.

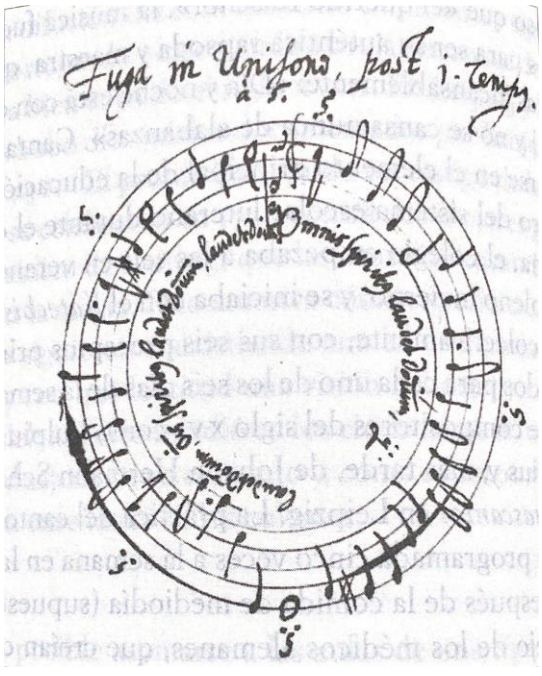

Fig. 6 Cannon circular a cinco voces de Hermann Schein.

[316] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 498.
[317] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 498.

Músicas del azar, que han perdido el centro correcto del buen tono, pues ahora su centro es todos los centros expresado en energías excéntricas y concéntricas que desatan la necesidad de esa fuerza ciega que apuesta por la multiplicidad sonora de la vida. Músicas atravesadas por el origen, la eternidad, las cuales se comparten y miran hacia delante, saltan, flotan y bailan en movimientos circulares al compás del martillo de Nietzsche que improvisa y destruye las viejas tablas, para abrir las puertas azarosas de la improvisación y el olvido, como lo señala Quignard: *"Es la puerta de lo real. Es el punto donde la improvisación improvisa. Es el punto del nacimiento, de descoordinación, de trauma, de vergüenza, de espanto, de trance, de ek-stasis, de desapego".*[318]

Con lo anterior, la música de Nietzsche se logra alejar de *"ese poderoso curso solar de la música alemana de Bach a Beethoven y de Beethoven a Wagner",*[319] no para rechazarlas, sino para pensarlas y ejecutarlas desde otra escucha, invitándonos a redescubrir no sólo a estos autores, sino a toda una tradición sonora del mundo en donde *"el <<tema>> ya era la variación".*[320] Y así darnos cuenta que compositores como Bach, Palestrina, Händel, Mozart, Nietzsche o John Coltrane, que en algún momento fueron escuchados y ejecutados desde la perspectiva de la música-escucha-plomo, nos invitan a pensar desde la ligereza circular de la fuerza acústica del mundo, invitándonos al azar de la variación, del olvido de sí y de la anti-memoria.

Sin embargo, ¿qué es improvisar? Es sin duda dar un salto fuera de sí mismo, es el azar, no se sabe que va a pasar, lanzamos las notas a manera de dados *"Para romper la tierra",* a nosotros mismos, arrojando nuestro ser a un tiempo eterno, del instante, del olvido y sobre todo dejamos hablar al gesto, a los sonidos, a los ruidos, al silencio, balbuceamos, ya no hablamos. No anteponemos nuestra interpretación, sino, sólo somos el medio para que esa fuerza se exprese y hable por sí misma, en sí misma. O como bien entonan Deleuze y Guattari: *"Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al Mundo, o confundirse con él".*[321]

[318] Pascal Quignard, *El origen de la danza…,* p. 190.
[319] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 126.
[320] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia),* Pretextos, España, 2010, p. 306.
[321] Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia),* Pretextos, España, 2010, p. 377.

Con su *Fragmento en sí*, Nietzsche, el mago, desde su laboratorio alquímico sonoro, opera el milagro de una nueva escucha, logrando transmutar las sonoridades plomo en oro. ¿Cómo? Prestidigitando con el piano y con la pluma, aferrándose con su oído a lo enigmático del fondo terrestre, un oído inocente, rabioso de vivir que no sólo escuche notas cartesianas-musicales, sino un órgano del miedo que escuche los gestos de la vibración, del azar y el silencio del acontecer de la vida, como lo menciona Gilles Deleuze: *"En música ya no se trata de un oído absoluto, sino de un oído imposible que pueda posarse sobre alguien"*.[322] Con este acto alquímico, nuestro filósofo-mago-poeta, opera desde lo imposible, desde la no-verdad, fuera del tono, desde el desecho, desde lo negro de la *materia prima* inicial, ese *opus nigrum* de la sabiduría considerado como *"la fase obscura del ciclo lunar, en que la luz se gesta en el útero, se transforma y surge de nuevo"*,[323] para lograr parir una música y un pensamiento que pongan en conflicto al pensamiento estético-sonoro mismo y nos obligue a emprender una transformación del habitar sonoro. Música nietzscheana que se regala al mundo desde la penumbra, desde el crepúsculo, desde la potencia ciega de la voluntad, desde esa ternura de la naturaleza que habita en el enigma y la ilusión, actos amorosos que nos obligan a danzar y habitar de una manera distinta como nos dice Pascal Quignard: *"Ahora se trata de vivir en la cosa obscura. Vivir in re-crepera, significaba, en latín, hallarse en una situación crítica. Una situación de vida o muerte. Encontrarse en el estado último de alerta, lo que se decía aún más sencillamente en latín arcaico: enfrentar el creper que hay en el crepúsculo"*.[324]

[322] Gilles Deleuze, *Conferencia sobre el tiempo musical*, https://666ismocritico.wordpress.com/2007/12/13/gilles-deleuze-conferencia-sobre-el-tiempo-musical.
[323] http://barzaj-jan.blogspot.com/2011/12/nigra-sum.html
[324] Pascal Quignard, *El origen de la danza*…, p. 171

Bailarín y poeta, Nietzsche decide habitar desde la circularidad y eternidad del oído en un movimiento terrestre que vuelca su obscuridad y no quiere nada como el *Fragmento en sí,* para estar alerta y al acecho, en la constante tensión e ilusión sonora del mundo, de la imaginación y del entendimiento de lo claro y lo obscuro, en el límite del día y la noche, para poder escucharnos desde el silencio y preguntarnos en ese estado de alerta del crepúsculo:

“ >> —¿Qué es? —me dijo.

>> —¿Qué es qué? —le pregunté.

>> —Eso, el ruido ese.

>> —Es el silencio. Duérmete.

Descansa, aunque sea un poquito,

que ya va a amanecer”.[325]

[325] Juan Rulfo, *El llano en llamas, Pedro Páramo, El gallo de oro,* ed. RM, Barcelona, 2018, p. 109.

2.4 EL ANILLITO ROTO Y EL HIMNO A LA VIDA. CANTOS DEL PÁJARO ATRAVESADOS POR LAS RESONANCIAS SIN MIEDO

"Mi vida es un continente abordado por un relato.
No sólo hace falta el relato para abordar mi vida,
sino un héroe para garantizar la narración,
un yo mismo para decir yo.
Necesito una melodía —canturreo primero,
cantus obscurius de la lengua materna insignificante todavía,
presencia substancial, alimentadora—
para calmar la aniquilación del tiempo por el tiempo".
Pascal Quignard

Acercarse al pensamiento sonoro de Friedrich Nietzsche, es poder constatar que estamos frente a un artista todo terreno, pero, sobre todo asistimos a la obra de un músico sumamente versátil capaz de componer ante cualquier contexto musical y de esta manera generar un pensamiento a contra-corriente, diferente, atravesado por una sabiduría de *"pájaro"*, que nos dice: *"¡Mira, no hay ni arriba, ni abajo! ¡Lánzate en rededor, hacia delante, hacia atrás, tú el más ligero! ¡Canta! ¡No sigas hablando!"*[326] Cantos y pensamientos en tonalidad rebelde, que nos quitan el miedo para deshacernos del peso de las palabras, de centros tonales y fórmulas conclusivas de una música encargada de satisfacer las demandas comerciales de una época moderna, asentada en formulas del éxito y el gusto del público. La música compuesta por Nietzsche nos impulsa a no tener miedo por el desgarro que implica regresar a nuestro origen corporal y decidirnos por un pensamiento sonoro que haga resonar nuestros músculos olvidados, arrebatados por la moral cristiana-moderna que ha decidido optar por la razón y el progreso, como nos lo hace saber nuestro compositor alemán: "*Para posibilitar la música como un arte en específico se ha desactivado cierta cantidad de sentidos, sobre todo el sentido muscular (cuando menos*

[326] Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra…,* p. 277

relativamente: pues en cierto grado todo ritmo sigue hablando a nuestros músculos): de manera que el hombre ya no imita ni representa inmediatamente con su cuerpo todo lo que siente".[327]

Ahora arrojados al mundo como escuchas sin miedo. Necesitamos aprender a pensar desde el enigma del oído y concebir a la música desde su potencialidad sonora y vital. Una música que logre dislocar, palabra y sonido, como será el caso de dos de sus obras en donde a diferencia del *Fragmento en sí* interviene la palabra: *El anillito roto* y *Oración a la vida*. Composiciones desarrolladas con base en un texto en donde nuestro filólogo-poeta, decide echar mano de la voz como directriz melódica. En ambos ejemplos Nietzsche logra alejarse del virtuosismo, dramatismo y malabarismo vocal con el que se tenía a gusto al público al poner en conflicto a través de las disonancias del martillo los gustos vocales de su época.

En primera instancia, acerquémonos a *El anillito roto* (Track 26) composición para piano y voz, basada en un poema de Joseph V. Eichendorf, en donde un Nietzsche joven nos muestra su gran capacidad para improvisar y musicalizar textos. Con esta obra, Nietzsche vuelve a dar cátedra de composición y quedamos arrojados ante otra "*máquina de la duda"*, en donde el piano no acompaña y mucho menos sigue una estructura que adorne a la voz y al texto. De inicio, la partitura no muestra una armadura que indique una tonalidad estable, pues aunque en el primer compás vemos un acorde de La bemol mayor, nuestro estudiante de Shulporta va improvisando y no desarrolla un acompañamiento estable, pues las dinámicas rítmico-armónicas saltan acompañadas de cromatismos que atacan con una inestabilidad tonal al oyente, ya que la obra va modulando a diferentes tonalidades sin dejar descansar a nuestros oídos y a nuestro cuerpo. Con esta anti-estructura sonora, surgirá algo poco común para la época, pues Nietzsche sin temor a equivocarnos, concebirá a esta obra como un acto sonoro en libertad, pues vuelve a prestidigitar a manera de mago con un recurso poco común e inaudito[328] para su época, es decir, no hay una línea melódica que se imponga, a pesar de realizar dicha composición para un texto, pues éste no

[327] Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral, el crepúsculo de los ídolos, el anticristo, Primeros opúsculos*, [Trad. del alemán de José Mardomingo Sierra, Germán Cano Cuenca, Joan B. Llinares Chover, Luis Fernando Moreno Claros], Ed, Gredos, Madrid, 2011, p. 204.

[328] Entendamos lo inaudito, como esas fuerzas sonoras del universo que aún no han sido escuchadas y expresadas en música, pues sólo los genios y los artistas son capaces de percibir estas fuerzas para operar el milagro y hacer audible lo que aún es un enigma para el resto de los mortales. Es por ello que cuando estas sonoridades se expresan, resultan extrañas e incomprensibles para quienes están instalados en una escucha que opera bajo la moral y la estabilidad moderna.

se encadena a una melodía dulce o dramática que nos provoque placer o displacer, pues el cantante como si estuviera extasiado, lo habla y reza a manera de oración primigenia y dislocada. Incluso al momento de revisar la partitura (fig.7) nos podríamos dar cuenta de que no existe una línea melódica ordenada y estable, pues sólo se nos muestra el texto arriba del pentagrama y ni siquiera se nos indica cierto orden para cantarlo.

Fig. 7 Inicio de la obra el "Anillito roto", en donde no hay una armadura que indique una tonalidad estable a desarrollar, que por lo regular se encuentra entre la clave del sistema y la medida rítmica. También podemos observar que el texto se encuentra en plena libertad por arriba del pentagrama, para que la o el cantante lo desarrolle rítmica y melódicamente a su antojo.

Con base en la rítmica, la obra está concebida en un patrón de 6/8 que por momentos parece desaparecer, pues el acompañamiento rítmico-armónico entra en lo eterno y prescinde —una vez más— de la medida. En las intensidades fuertes e incluso de los compases 33 al 37 (Fig.8) resuena el martillazo del 6/8 mediante un *fortissimo*, recordándonos que hay una intensidad fuerte, una pulsión de empuje, la cual, martilla nuestros oídos y el afecto de nuestro cuerpo. Sin embargo, en el compás 38 se nos restituye

al susurro del enigma, con la indicación de un *pianissimo* en donde Nietzsche, a través de las intensidades sonoras nos encamina por laberintos que tienen que ver más allá del simple y agradable acompañamiento de una voz.

Fig. 8

A pesar de que esta obra sí resuelve tonalmente a su punto de partida que es La bemol mayor y le da un final en donde nuestro cuerpo obtiene reposo después de 64 compases (fig.9), con este acto de creación, la voz, el piano, el ritmo, la armonía y las dinámicas sonoras, se convierten en un todo orgánico en donde no hay lógica cartesiana, es decir, Nietzsche vuelve a generar otra música imposible, del cuerpo, en donde la voz no se torna agradable, sino que por mucho sale de un gusto melódico y organizado, para expresar la voz enigmática de la naturaleza, como lo entona Pascal Quignard: *"La naturaleza produce vida insignificante, el arte produce seres muertos significantes. Sin duda es lo que*

Marin Marais llamaba <<voz humana: una obra de música que llama a gritos una voz perdida, o que organiza una voz que se ha vuelto imposible".[329]

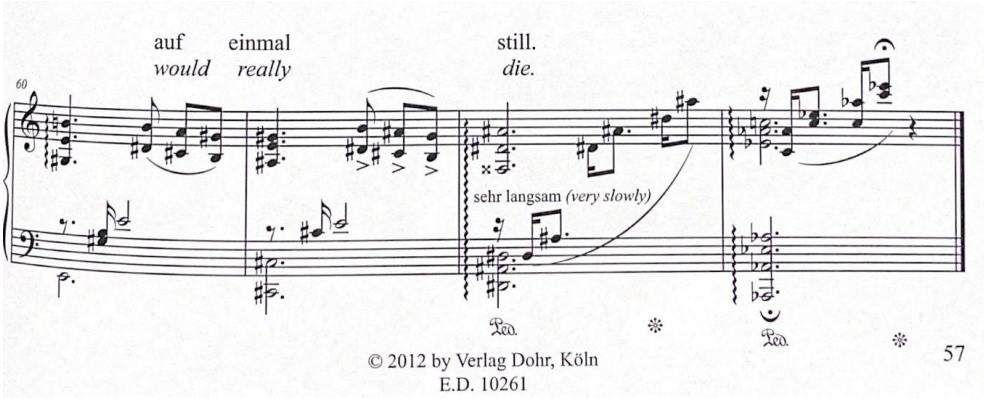

Fig. 9

Una vez más las sonoridades de un Nietzsche joven estarán muy adelantadas a su época, prefigurando lo atonal y lo rítmico de la música contemporánea del siglo XX, resonancias imposibles que en compositores como Igor Stravinski, John Cage, Arnold Schönberg, Charlie Parker o James Brown, expresarán ese origen y esa sonoridad perdida del mundo, en donde esas resonancias de la cueva que van desde los gritos, murmullos, oraciones repetitivas y las dislocaciones tonales de las voces, nos invitan a instalarnos en un campo armónico-rítmico-melódico distinto, en donde el orden de un texto, estable y lógico sea atravesado por líneas de fuga rítmico-disonantes que incluso nos lleven a perdernos en el silencio. Contrapuntos en variación continua que ponen en conflicto el gusto y la estabilidad académica de las formas sonoras, que vienen permeando a la música desde una moral trazada y organizada por el concilio de Trento.

Al respecto, prestemos atención al siguiente ejemplo del compositor rumano György Ligeti *Misterios de un macabro* (Track 27). Como podemos escuchar, el texto no se ciñe a una melodía, sino al contrario, lo que se expresa son las intensidades del ritmo y las diferentes tímbricas de la orquesta; así como la dinámica de la soprano quien tiene que desarrollar todo un ejercicio rítmico del cuerpo, sin embargo, al igual que el anillito termina

[329] Pascal Quignard, *La lección de música…*, p. 74.

con una nota, un sonido que nos restituye al "yo". A pesar de que ambas obras terminan en un centro tonal, asistimos a un pensamiento extático de la voz, a-tonal, en donde el texto y la palabra devienen balbuceo e intensidad sonora. Ahora no sólo las voces, sino también la música entera quiere gritar, tirarse a tierra, girar y ensimismarse para dejarse atravesar por los gritos atonales del mundo, pulsiones de la voz que no hablan, ni cantan; mejor dicho, balbucean fuera de tono y tempo, como lo expresa Pascal Quignard: *"Las <<Voces humanas>> son en sí mismas sonatas que se abren con gritos. Se extienden entre el gorjeo y el balbuceo"*.[330]

Si con su obra *El Anillito roto* Nietzsche hace gala de su estilo para componer en el afuera de lo establecido sonoramente, con su obra *Oración a la vida* (Track 28) compuesta en 1882 y basada en un poema escrito por Lou Andreas-Salomé, asistimos a un discurso diferente, en donde Nietzsche se vuelve a mostrar ante nuestros oídos como un músico todo terreno, pues ahora estamos frente a una música en donde el texto es totalmente estable y muy cómodo para nuestro sentir, ya que de inicio, la partitura (Fig. 10) nos indica su desarrollo bajo la tonalidad de Re mayor, así como un 4/4 que nos da cierta estabilidad en el tempo. A diferencia de los ejemplos anteriores, ahora vemos cómo la línea melódica es desarrollada y totalmente medida en un primer sistema, que nos indica la manera en la que debemos entonar y cantar el tema para no salirlos de lo establecido por el papel, pues lo que en este caso se quiere expresar es la claridad y el sentir de la letra. Aspectos que hacen que la obra en ningún momento sea desestabilizada ni armónica, ni rítmicamente, pues uno de sus principales objetivos es acompañar al texto por medio de una melodía que se pueda cantar cómodamente como lo veremos a continuación:

[330] Pascal Quignard, *La lección de música…,* p. 71.

Fig. 10 De arriba hacia abajo podemos observar, a diferencia de *"El Anillito roto"*, que en el primer sistema se nos indica una línea melódica que brinda soporte rítmico y melódico al texto.

Sin embargo, y esto es lo más demoledor, Nietzsche como vidente, chamán y vanguardista, decide terminar esta obra, la cual parecía estable de principio a fin, con un acorde dominante de La abierto, es decir, no resuelve a la tónica (Re mayor) y el "Yo" desaparece para dejarnos en falta (Fig.11). Si Wagner, después de tres horas de la no resolución en su Tristán, siente la necesidad de la tónica y nos deja descansar, Nietzsche intempestivamente, después de tan sólo 40 compases no nos da tregua, nos deja en falta, hemos fracasado una vez más y nos deja suspendidos en el tiempo y espacio, sintiendo el dolor de no resolver y concluir cartesianamente hacia alguna dirección. Esta música muestra esa fuerza ciega, continua, que no pretende nada, simplemente aparece, destroza y se silencia para volver a vibrar. Otra vez la música y su inutilidad vibrátil del fracaso.

Fig. 11

Al respecto, atendamos a la letra y tratemos de acercarnos al porqué de la decisión de Nietzsche, para concluir o, mejor dicho, no concluir esta obra de una manera estable:

"Así como se ama a un amigo
¡Así te amo yo, vida misteriosa!
Si te he sufrido, si te he llorado
Me diste penas, me diste deseos.
Te amo con tus dichas y perjuicios
Y si debes aniquilarme, con dolor me arranco
de tus brazos igual que el amigo se aparta del
pecho fraternal".[331]

Con este canto, Nietzsche estará de nuevo refirmando la vida y su enigma a pesar de nuestra destrucción como individuos, pues la frase: *"Y si debes aniquilarme…"*, es un perderse en el azar, en lo inestable, para dejarse atravesar y afectar por la propia vida. Es justo en medio de éste *"intervalo doloroso"*[332]entre el texto y el acorde dominante, que esta obra se atreve a no concluir y al no ser concluida, nos intriga y nos desgarra como nos grita

[331] Lou Andreas-Salomé, *Oración a la vida*, [Trad. del alemán de Ricardo Ruíz León].
[332] Pascal Quignard, *La lección de música…,* p. 74.

Pascal Quignard: *"Siempre hay algo que desgarra el instante. Y el desgarrado soy yo. Necesito una concordancia para aliviar la discordancia. <<Una intriga>>, ese es el grito desde que el grito se vuelve lenguaje".*[333] Con este gesto, Nietzsche vuelve a demoler esas actitudes morales de una música moderna establecida en una conclusión estable y tonal, es decir, esa fórmula del éxito que afianza el gusto operístico y las exigencias del mercado desarrolladas en las viejas tablas del deber, que nos prohíben arrojarnos a los misterios azarosos de la penumbra del oído, pues lo que se buscará a toda costa son las culpabilidades morales de la estabilidad, la claridad y las verdades sonoras cubiertas por esas músicas culpables encargadas de negar la vida.

Nietzsche, con martillo en mano y en pleno giro a-tonal, desata las fuerzas del caos al empujarnos al misterio de la vida a través de un sonido que no espera nada a cambio, ese acorde suspendido, invertido, abierto, que nos aniquila, nos pierde y nos hace danzar de cabeza para olvidarnos de sí y no encontrar resolución ante la vida, para que en cada movimiento nos haga sentir el impulso de reafirmar nuestra existencia sonora en el mundo a pesar de los peligros que esta conlleve. Al respecto Nietzsche entona: *"¡Hombres más peligrosos, más fructíferos y más felices! Pues —¡creedme!— el secreto para cultivar la máxima riqueza y el máximo placer de la existencia es vivir peligrosamente".*[334] Pero ¿qué implica atrevernos a vivir peligrosamente? Aprender a escuchar diferente, a escuchar la espera, esa espera que no espera nada, según Pascal Quignard*: "Escuchar la espera con mucha atención. Escuchar atentamente es convertir un momento de <<tiempo largo>> en un favor del destino. Es mofarse del tiempo por medio de una suerte de espera de él. Es aburrimiento que goza".*[335]

Pero vale la pena preguntarnos si Nietzsche, ¿será el primer iluminado en dejar una obra que para el sistema temperado-moderno resulta "inconclusa"? Al respecto será necesario escuchar el ejemplo del *Arte de la Fuga en Re menor (Contrapunctus XVI)* de Johann Sebastian Bach (Track 29), obra que no concluye lógicamente, pues, al igual que en *El himno a la vida*, Bach va desarrollando la fuga de una manera estable. Sin embargo, podemos notar que, en el último movimiento, lo que parecía agradable y apuntaba a buen

[333] Pascal Quignard, *La lección de música…,* p. 58.
[334] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 488.
[335] Pascal Quignard, *La lección de música…,* p. 66.

término, de la nada deja de sonar y acontece la continuidad vibrátil del silencio. Una vez más, un rebelde-iluminado dejándonos en la incertidumbre de la no resolución moderna, hecho que su hijo Carl Phillip Emmanuel trataba de explicar con la muerte súbita de su padre, pues, al momento en que Bach estaba componiendo esta obra, según Carl, habría caído muerto instantáneamente, dando como resultado el término tan abrupto de la obra. Sin embargo, con nuevas investigaciones y la revalorización establecida en el siglo XX de la música barroca, el clavecinista Howard Moody señala: *"Considero que fue deliberado y que es un asunto inconcluso, he compuesto mi música para el futuro y alguien más la continuará, habría pensado Bach"*.[336]

¿Quiénes serían esos alucinados de arte y de música que continuarían esa obra del futuro desarrollada por Bach? Sin lugar a duda, serán Mozart, Beethoven, Wagner, Palestrina, Jean-Baptiste Lully, Friedrich Nietzsche, Claude Debussy, Erick Satie, John Cage, Miles Davis, György Ligeti, John Coltrane, entre muchos visionarios sonoros, todos ellos héroes desgarrados por esa fuerza vital que grita por la vida: *"Igual que los músicos que llaman a gritos a una voz siempre más viva, es decir, más insignificante. Más infantil, más orgánica…"*[337], músicos que han optado por el pensamiento enigmático del oído que nos restituye a ese primer lamento originario y nos impulsa a escuchar y tratar de encontrar de forma originaria y orgánica nuestro sonido en el mundo.

No cabe duda que tanto *El anillito roto* como *La oración a la vida*, sin dejar de lado *El fragmento en sí,* son prueba de esa música trágica, dionisiaca, del futuro que abraza a la música apolínea, que nos invita a ser libres y soportar la pesadez moral y hegemónica del mundo. Músicas de la no moral que amerizan, no resuelven y se desplazan en la eternidad. Al respecto, cabría mencionar otro canto emitido por los sonidos de quien empuña el martillo:

[336] John Eliot Gardiner, Bach una vida apasionada, https://www.youtube.com/watch?v=_OA_wOqgec0.
[337] Pascal Quignard, La lección de música…, p. 57.

"¡Allá quiero ir! Y confío

en mí y en mi maniobra.

Abierta la mar, en el azul

avanza mi barco genovés.

Todo me será nuevo y más nuevo,

inmensos se despliegan espacio y tiempo.

¡Dichoso tú, barco! ¡Dichoso tú timón!

¡En torno de ti sopla la eternidad!"[338]

Friedrich Wilhelm Nietzsche confía en él y en su maniobra, en su técnica y en su imaginación para ser un artista de lo nuevo, lo diferente y lo intempestivo. Héroe trágico y caballero que no sale ileso al emprender el viaje hacia lo diferente —pues resultó desgarrado e incomprendido— al entregarse sin esperar nada a cambio a la tónica del enigma y de la no resolución. Filósofo-artísta que nos enseña a jugar, a bailar de cabeza y a ser ligeros, pero con la premisa de hacerlo seriamente, desde la responsabilidad del artista y del músico como lo señala John Coltrane: *"Ser músico es algo que va muy profundo. Mi música es la expresión espiritual de lo que soy, mi fe, mi conocimiento, mi ser. Sé que hay fuerzas malas. Sé que hay fuerzas que traen sufrimiento a otros y miseria al mundo. Pero yo quiero ver la fuerza opuesta, quiero ser la fuerza opuesta, quiero ser la fuerza que es realmente para el bien".*[339] Con Nietzsche como compositor, asistimos a la diferencia de componer y dirigir con un martillo y no con una batuta, un martillo que nos sacude constantemente y nos invita a ser libres e incomprendidos, para saber escuchar el mundo y a nosotros mismos, como lo señala en su Ciencia Jovial: "*¿A caso nos hemos quejado alguna vez de ser mal entendidos, ignorados, confundidos, calumniados, mal escuchados, no oídos? Este es precisamente nuestro destino…"*[340] *"Se nos confunde —porque nosotros mismos seguimos creciendo, cambiando de continuo".*[341]

[338] Friedrich Nietzsche, Fragmentos póstumos…, p. 28.
[339] John Scheinfeld, *Chasing Trane: The John Coltrane Documentary,* Estados unidos, 2016.
[340] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 579.
[341] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 579.

Actos sonoros en contrapunto rebelde y en tonalidades de coraje, que nos libran de las ataduras de una moral cerrada y conclusa. Contradanza que mira hacia el futuro y transforma alquímicamente la escucha del asesino, por la atención sonora y creativa del poeta, del a-patrida y del que se sale de la fila. Pues Nietzsche a través de su música y su filosofía siempre nos recordará lo siguiente:

"¡Nosotros, pájaros nacidos libres!

A donde quiera que vayamos,

siempre habrá a nuestro alrededor libertad y luz del sol".[342]

[342] Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial…,* p. 497.

Otto Dix, *Autorretrato con Jan (como San Cristobal)*.

MANIFIESTO DE LA ESCUCHA O DEL POR QUÉ NO PENSAMOS SOLOS
(A manera de conclusión)

"Y si la culpa era de nuestros oídos,
¿Por qué nos dio oídos que oían mal?
Si había barro en nuestros oídos, ¡muy bien!
¿Quién lo había puesto ahí?"
Friedrich Nietzsche

Con este trabajo hemos tratado de acercarnos no sólo al quehacer filosófico de Friedrich Nietzsche, si no al de un músico que nos enseña a escuchar y pensar desde la rítmica y la sonoridad del mundo. El hombre, el pensador, el amigo que en cada fragmento musical y filosófico, nos recuerda con ternura y coraje que, de ninguna manera y bajo ninguna circunstancia nos podemos dar el lujo de escuchar y mucho menos pensar completamente solos. Pero ¿por qué no pensamos solos? Porque necesitamos escuchar el canto del pájaro que marca su territorio y canta el dolor del mundo, porque necesitamos sentir la vibración y el peso del universo, porque necesitamos escuchar el enigma de la música de las esferas. Esa música que se encuentra antes de toda representación y que ha girado con el universo, trastornando siglos y siglos de pensamiento sonoro, porque necesitamos del coro trágico para a través de un grito generar vida y pensamiento, porque necesitamos escuchar no a las multitudes ni a las modas, sino al otro, al de al lado. Pensar en completa soledad es rechazar las vibraciones del mundo, tapar nuestros oídos con cera, o como bien dice Nietzsche, es rechazar que ocurra el milagro de la inocencia y poco a poco ir perdiendo: *"La seriedad que se tiene de niño al jugar",*[343] pues para jugar, escuchar y hacer música, necesitamos del otro, de los otros.

El artista, el genio, el músico, el filósofo no piensan, ni escuchan, ni juegan solos, no se taponean de técnica y de conocimiento; nos necesitan y les necesitamos. Necesitamos

[343] Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, [Trad. Joaquín Chamorro Mielke], Abada Editores, Madrid, 2004, p. 95.

de su vigor, de su intuición, de su ternura, de su rebeldía, de su fuerza fáustica para que nos ayuden aunque sea por un instante, a soportar el dolor de la realidad, a reafirmar la vida y asumir nuestro destino. Los artistas, afirma Nietzsche, *"cuando son capaces son de condición vigorosa, (incluso corporalmente), excesivos, animalescos, sensuales; sin un cierto sobrecalentamiento del sistema sexual es impensable un Rafael… Hacer música es también como una forma más de hacer hijos…"*[344]

No, no y no; nos resistimos a no escuchar y mucho menos a escuchar solos, hacerlo sería echar oídos sordos a lo entonado por Pascal Quignard quien nos recuerda que *"la palabra pensar deriva de acechar que deriva de aguzar el oído"*. Sin embargo, ciertas mayorías continúan con cera en los oídos, con las orejas de burro, que impiden pensar sonoramente, no se quiere salir de las viejas tablas para emprender la búsqueda de nuestro sonido, actitud sonora que nos impulsa a enfundarnos en el traje del guerrero que nos llevará a estar en constante estado de pregunta, no de respuesta, ni de verdad fija y lógica, siempre de pregunta, siempre al acecho, estado que nos llevará como lo menciona Crescenciano Grave a *"amar más las búsquedas que los encuentros"*.[345] Actitud de valentía ante el mundo moderno ensordecido por las fórmulas y escalas musicales cartesianas, que nos taponan con barro y nos dicen: *"Tú debes".*

¿Por qué no danzar, escuchar y pensar solos? Porque hacerlo sería darle la razón a ese mundo moderno de control y contención creativa, que a toda costa nos prefiere sordos, inactivos e infértiles, para impedir que realicemos el encargo que nos hace Nietzsche: *"Al espectador se le hace, pues, la exigencia dionisiaca consistente en que a él todo se le presenta mágicamente transformando, en que él ve siempre algo más que el símbolo, en que todo el mundo visible de la escena y de la orquesta es el reino de los milagros. ¿Pero dónde está el poder que traslada al espectador a ese estado de ánimo creyente en milagros, mediante el cual ve transformadas mágicamente todas las cosas? ¿Quién vence al poder de*

[344] *Ibídem.*, p. 95.

[345] Crescenciano Grave. *"El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche",* Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México.

la apariencia, y a la depotencia, reduciéndola a símbolo? Es la música".[346] Exigencia que nos obliga a escuchar, pensar y sentir la multiplicidad sonora del mundo y así dejarnos atravesar por el milagro de esas energías plásticas que modifican el sentido común. Pensar y bailar, sin miedo, desde el afuera, dejarnos dirigir por la improvisación del martillo como aquellos artistas incomprendidos a quienes les *"basta amar, odiar, desear y sentir en general —para que inmediatamente seamos sorprendidos por el espíritu y la fuerza del sueño y ascendamos por los caminos más peligrosos con los ojos bien abiertos, y fríos ante el riesgo, por los tejados y torres de la imaginación, y sin sentir vértigo, como si hubiésemos nacido para escalar —¡nosotros, los sonámbulos de día! ¡Nosotros, los artistas! ¡Nosotros, los disimuladores de las funciones naturales! ¡Nosotros, lunáticos y perseguidores de Dios! ¡Nosotros viajeros en un silencio de muerte, viajeros incansables sobre alturas que no reconocemos como alturas, que tomamos por nuestras llanuras, por nuestras certidumbres!"*[347]

Es por ello que necesitamos escuchar desde el caos y desde las fuerzas de lo atonal, para disolvernos en la variación, en el movimiento circular y eterno que reafirme la vida; no escuchar desde nuestro ego tonal, sino desde lo múltiple, lo enigmático y lo inaudito. Escucha alquímica ligera e inocente que se convierta en una búsqueda que nos impulse a ir más allá de nosotros mismos como lo señala Crescenciano Grave: *"En cambio, buscarnos más allá de nosotros mismos y buscar lo otro en nosotros mismos es quebrar egoísmos y objetividades puras para asumir nuestra pertenencia a las expansivas dimensiones de lo que es en nosotros en tanto nos constituye y de lo que nosotros somos en tanto lo constituimos. Debemos ser más que nosotros mismos a la hora de buscar: sólo así buscamos en realidad. Quebrarnos para expandirnos".*[348] Sólo quebrando nuestra escucha de las tonalidades fijas, estables y del progreso, podremos escuchar las expansiones sonoras que vibran en la potencialidad sonora de la naturaleza.

---

[346] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia* [Andrés Sánchez Pascual], Ed. Alianza Editorial, Madrid, 2001, p. 265.

[347] Friedrich Nietzsche. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial* [Trad. Germán Cano Cuenca], Ed. Gredos, Barcelona, 2014. pp. 383-384.

[348] Crescenciano Grave. *"El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche"*.

Quebrarnos, arrodillarnos, encontrar nuestro sonido para después renunciar a él, y poder gritar que no poseemos, ni queremos tener buen tono, sino, más bien, que hemos decidido bailar, saltar, vivir y balbucear rabiosamente al llamado del martillo y no de la batuta, de la disonancia y no de los sonidos estables que nos obligan a apartarnos de nuestro mundo. Ahora, bajo las resonancias del martillo, ofrecemos el pecho y apostamos por cada acto amoroso que genera movimiento, distancias, diferencias e intervalos de sonido y silencio que rigen el enigma del universo. Energía cósmica y vibrátil que nos invita a vivir, a recuperar nuestra resonancia perdida y recordarnos, sonido a sonido, fragmento a fragmento y día a día, que no; bajo ninguna circunstancia, estamos dispuestos a permitir que nos quieran hacer pensar y escuchar solos.

"Este no es el momento de iluminarse solo en la montaña, sino
el de regalar nuestra presencia
Este es el momento de encontrar, adentro del amor a todos, el amor
a uno,
y en el amar a uno amar a todos".[349]

da capo con melancolía

[349] Pedro Aznar, *Pruebas de fuego*, Longseller, Buenos Aires, 2005, p. 92.

BIBLIOGRAFÍA

Andrés, Ramón, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, Acantilado, Barcelona, 2014.

_____, El luthier de Delft, Música pintura y ciencia en tiempos de Vermeer y Spinoza, Acantilado, Barcelona, 2013.

Aznar, Pedro, *Pruebas de fuego*, Longseller, Buenos Aires, 2005.

_____, *Creatividad el motor del artista*, Master Class presentada en la Expo Sound Check 2017 CDMX (México).

Bataille, Georges, *El erotismo*, [Trad. del francés Antoni Vicens, Marie Paule Sarazin], Tusques Editores, México 2011.

Battistine, Matilde, *Diccionario de símbolos y alegorías*, [Trad. de José Ramón Monreal], Random House Mondadori, Barcelona, 2008.

Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, [Trad. Luis Martínez de Merlo], Cátedra. Madrid, 2012.

Beethoven, Ludwig Van, *Testamento de Heiligenstadt*, http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Testamento-

Calasso, Roberto, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*, [Trad. del italiano de Joaquín Jordá], Anagrama, Barcelona, 2019.

Colli, Giorgio, *Apolíneo y dionisiaco*, [Trad. del italiano de Miguel Morey], Sexto piso, Madrid, 2020.

_____, *El nacimiento de la filosofía*, [Trad. Carlos Manzano], Tusquets, México, 2010.

_____, *La naturaleza ama esconderse* [Trad. Miguel Morey], Sexto Piso, México 2009.

Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Trad. [Ramón Barce Benito], Ed. Idea Books, Barcelona.

Deleuze, Gilles, *Conferencia sobre el tiempo musical*, https://666ismocritico.wordpres.com/2007/12/13.

_____, *La filosofía crítica de Kant*, Trad. de Marco Aurelio Galmarini, Catedra,

_____, *Nietzsche y la filosofía*, Trad. del francés Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 2013, Madrid, 1997.

_____, ¿Qué es el acto de creación?, Trad. Bettina Prezioso, http://www.proyectorama.org/00/trama, 1987.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Trad. del francés de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 2009.

_____, *Mil Mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*, Pretextos, España, 2010.

Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Trad. del francés de J. Ferrer Aleu, Barcelona, 1970.

Gardiner, Eliot, John, *La música en el castillo del cielo*, Trad. Luis Gago, Acantilado, Barcelona, 2015.

Grave, Crescenciano, *Crítica de la voluntad de poder*, Monosílabo, Ciudad de México, 2018.

_____, *"El pensar trágico. Un ensayo sobre Nietzsche",* Facultad de Filosofía y Letras UNAM, México.

_____, *Schelling: el nacimiento de la filosofía trágica moderna*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2011.

Hagen, Rose, Marie & Rainer. *Los secretos de las obras de arte*, Trad. del alemán Carmen Sánchez Rodríguez, Taschen, España, 2005.

Harnoncourt, Nikolaus, *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Trad. de Juan Luis Milán, Acantilado, Barcelona,

2016.

Hegel, George, Wilhelm, Friedrich, Filosofía del Arte o Estética, Trad. de Domingo Hernández Sánchez, Abada Editores, Madrid, 2006.

Homero, *Iliada*, Trad. de Emilio Crespo Güemes, Gredos, España, 2008.

Hume, *David, La norma del gusto y otros escritos sobre la estética,* Trad. María teresa Beguiristain, Biblioteca 9, Valencia, 2008.

Ian, Gibson, *Luis Buñuel, La forja de un cineasta universal*, Ed. De bolsillo, México, 2015.

Juanes, Jorge. *¿Muerte del arte o muerte de la filosofía?* http://www.iztacala.unam.mx/errancia.

_____, *Territorios del arte contemporáneo*, https://www.podomatic.com/podcasts/territorios.

Kant, Immanuel, *Crítica del juicio* Trad. del alemán de José Rovira, Armengol, Losada, Buenos Aires, 2005.

_____, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* Trad. del alemán de Julián Besteiro, A. Sánchez Rivero, Losada, Buenos Aires, 2005.

Marchán, Fiz, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 2012.

Magee Brian, *Wagner y la filosofía,* Trad. Consol Vilá, Fondo de cultura económica, México, 2011.

Matamoro Blas, Nietzsche y la música, Fórcola Ediciones, Madrid, 2015.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial* Trad. Germán Cano Cuenca, Gredos, Barcelona, 2014.

_____, *Aurora (Reflexiones sobre los prejuicios morales),* Trad. del alemán de Genoveva Dietrich, Barcelona, Alba editorial, 1999.

_____, *Así habló Zaratustra*, Trad. José Rafael Hernández Arias, Gredos, Barcelona, 2010.

_____, *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que es,* Trad. del alemán de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, España, 2005.

_____, *Fragmentos póstumos*, Trad. Joaquín Chamorro Mielke, Abada Editores, Madrid, 2004.

_____, *La genealogía de la moral, el crepúsculo de los ídolos, el anticristo, Primeros opúsculos,* Trad. del alemán de José Mardomingo Sierra, Germán Cano Cuenca, Joan B. Llinares Chover, Luis Fernando Moreno Claros, Gredos, Madrid, 2011.

_____, *Sobre la música y la palabra (Fragmento inédito de 1871),* http//www. librodot.com. p. 9.

_____, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Segunda consideración intempestiva, Trad. Germán Cano, Biblioteca Nueva.

Pardo, Salgado, Carmen. *La risa del músico. https:/ficción de larazon.org*

_____, *"Nietzsche y la música"*, revista de la sociedad española de estudios sobre Friedrich Nietzsche. España, 2002.

_____, *Música del olvido, apenas un parpadeo entre Nietzsche y Cage.* http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/3929

Quignard, Pascal, *Butes*, Trad. del francés de Carmen Pardo y Miguel Morey, Sexto piso, Madrid, 2019.

_____, *El origen de la danza*, Trad. del francés de Silvio Mattoni, Interzona Editora, Buenos Aires, 2017.

_____, *La lección de música*, Trad. del francés de Ascensión Cuesta, Funambulista, Madrid, 2015.

Rangel, Sonia, https://reflexionesmarginales.com

Rulfo, Juan, *El llano en llamas, Pedro Páramo, El gallo de oro*, RM, Barcelona, 2018.

Schelling, Friedrich. *Filosofía del art*e, Trad. Virginia López Domínguez, Tecnos, Madrid, 2012.

Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Trad. Roberto R. Armayo, Alianza Editorial, Madrid, 2010.

Trías, Eugenio, *El canto de las sirenas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2012.

_____, *La imaginación sonora*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010.

FILMOGRAFÍA

Cellan, Simon. *Eroica.* Reino Unido. 2003.http://www.youtube.com/watch?v=M3PzPKD5ACA

Corneau, Alain, *Todas las mañanas del mundo*, Francia, 1991.

Gardiner John, Bach una vida apasionada, https://www.youtube.com/watch?v=_OA_wOqgec0.

Gérard Corbiau, *Le Roi Danse El rey sol*, Bélgica, 2000.

Gérard Corbiau. *Farinelli*. Francia, Italia, Bélgica. 1994.

Grandes compositores, BBC de Londres, http://www.infocobuild.com/books-and-films.

Hassan, Ariel, *Los caminos de Atahualpa:* El filósofo, https://www.youtube.com/watch?v=HdUe0PMb4E0.

Kubrick Stanley. *A Clockwork Orange*. Reino Unido-Estados Unidos. 1971.

Scheinfeld John, *Chasing Trane: The John Coltrane Documentary*, Estados unidos, 2016.

Milos, Forman, *Amadeus*, Estados Unidos, 1984.

Tarr, Bela, *Armonías de Werckmeinster*, Hungría, 200.