

MÚSICA Y LOGOS EN LA PERVIVENCIA DEL ROMANTICISMO

*La concepción de la música en Nietzsche y Wagner**

Alberto Sánchez León

ABSTRACT

In this article I seek to show how romantic music, taken to its ultimate consequences, denies *logos* –the word- the place it ought to have. I focus the polemic on the two authors who, in my judgment, have most passionately articulated the dilemma: Nietzsche and Wagner.

Keywords: music, Nietzsche, Wagner, genius.

INTRODUCCIÓN

Lo que pretendo en este trabajo es mostrar cómo la música del romanticismo va concediendo poco a poco una primacía a la imagen y a la voluntad en detrimento del *logos* –palabra, norma- y de la tradición, herramientas éstas imprescindibles para una verdadera comprensión del hombre y de la historia. Así se llega a la visión de un arte que se dice que alberga la última palabra, cosa que sin *logos* pensamos que es inadmisibile.

Contraponiendo la dialéctica que enfrentan a Nietzsche y a Wagner en su concepción del arte –de la música- se podrá ver con mayor claridad el problema que subyace en el fondo, pues el puerto al que apunta esta visión romántica es al de la era posmoderna o *postlogos*, que impone un nihilismo como alternativa al fundamento. La recuperación del arte, a mi juicio, es clave para rescatar el sentido y revocar el nihilismo contemporáneo. Si se recupera la noción de *logos* entendida como palabra que da

* Artículo publicado en [Dilema: revista de filosofía](#), ISSN 1138-4050, [Vol. 12, N°. 2, 2008](#), pags. 23-38.

sentido y la noción de tradición estaremos dispuestos a explicar al hombre y seguir así el curso de la historia interrumpido y sin brújula por la hegemonía de la voluntad frente a la razón.

1. ¿La última palabra?

La sentencia “El arte y nada más que el arte. ¡Es el que hace posible la vida!”¹, y también “El arte es más poderoso que el conocimiento, puesto que aquel quiere la vida y éste sólo consigue como última meta el aniquilamiento”², hacen entender que el arte, según Nietzsche, tiene la última palabra. Efectivamente no hay vida humana sin arte; sería vida, pero no humana. Ahora bien, el arte no es autosuficiente para la comprensión del hombre. El nada más que el arte es un romanticismo tan ciego como la supresión del logos por una voluntad de poder, donde el único puerto posible al que se llega es al del nihilismo, como el nihilismo de Mallarmé que pone la Nada en el lugar del logos.

Respecto a la más bella de las artes –la música- se ha dicho mucho, y a veces se la ha valorado en demasía. El arte no puede estar por encima de la metafísica, pues lo bello es bello porque es “No son bellas las cosas por nuestro decir, ver y teorizar, sino que siendo bellas, motivan nuestro ejercicio estético. Lo bello resulta ser algo en el ente o el mismo ente”³. Pero la metafísica sola no puede juzgar la belleza del ser, pues no debe olvidar que el ser se dice de muchas maneras, y que, por lo tanto, necesita de otras disciplinas. Ahora bien, resulta que hoy día no pasa esto precisamente, sino más bien lo contrario. Parece que son las otras disciplinas las que no cuentan con la metafísica para dilucidar quizá un eterno problema⁴. Lo que está claro es que la metafísica no va a

¹ NIETZSCHE, *La voluntad de poder*, aforismo 848.

² NIETZSCHE, *Cinco prólogos sobre cinco libros no escritos (Fün Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern, NW)*, Vol. III/2, p. 254.

³ LOBATO, A., *Ser y belleza*. Herder, 1964, p. 25.

⁴ El mero hecho de que el tratado de la belleza sea un eterno problema (se sobreentiende que llamar a la belleza el eterno problema no hay que entenderlo de modo literal, pues la belleza más que un problema es un misterio) da ya las suficientes pistas para no dudar que la metafísica todavía tiene algo que decir, pues

erradicar el problema, pero hay que contar con ella para que el problema se haga más soluble. De este modo escribe Juan Pablo II en su célebre *Carta a los artistas*: “La belleza es en cierto sentido la expresión visible del bien, así como el bien es la condición metafísica de la belleza. Lo habían comprendido acertadamente los griegos que, uniendo los dos conceptos, acuñaron una palabra que comprende a ambos: *kalokagathia*, es decir, belleza-bondad. A este respecto escribe Platón: «La potencia del bien se ha refugiado en la naturaleza de lo bello»⁵.

2. Lo misterioso de la música y el exilio en ella del genio

Nadie puede dudar que la música tiene un poder de acceso a lo real que quizá hoy la metafísica -salpicada por el imperio tiranizador del relativismo- tristemente no consigue obtener pero que, sin duda, tiene. El lenguaje musical posee una fuerza seductora que no hay que esquivar, pero sí ordenar y colocar en su sitio. Aún así, es necesario admitir la sentencia que Platón concede a la esfera de la belleza, y que bien se podría decir de la música: “Son difíciles las cosas bellas”⁶. Y esto no es una simpleza. Admitir su dificultad es una actitud demasiado realista para ser el primer idealista, como precipitadamente se ha podido etiquetar no pocas veces a Platón.

Efectivamente, la fuerza de la música sobrecoge, entristece, hace reflexionar, paraliza, conmueve, interioriza e incluso anima el espíritu y penetra en él aún más que otras artes. Pero frente a ella el hombre debe tener también un señorío. Quizá este señorío sobre la música no lo cultivaron sus mejores prisioneros, y es que algunos no

está en la esencia de la metafísica el versar sobre los problemas de siempre, no porque los temas de los que trata no tengan solución, sino por ser tan inmensos en sus contenidos que no cabe acotarlos nunca. El día en que se deje de hablar de la verdad, del bien, o de la belleza, será porque se habrá topado con ellos, y en adelante, serán ellos los que juzguen al hombre.

⁵ JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, Vaticano, 4 de abril 1999, Pascua de Resurrección. Justamente, esta unión de conceptos, *kalokagathia*, es separada por Nietzsche. Ver al respecto *La vocación artística al servicio de la belleza*, DAVID ARMENDÁRIZ, en *La belleza que salva*, MARÍA ANTONIA LABRADA (Ed.), RIALP, Madrid, 2006, p. 54 y ss.

⁶ PLATÓN, *Menon*, 96 B.

podieron dejar de someterse al poder embriagador de Terpsícore, o al canto de las Sirenas. La música nos ayuda a conocer la realidad, pero no es el nivel superior de acceso a ella. Esta sentencia tan atrevida –lo admito- no fue consentida por dos grandes pensadores románticos: F. Nietzsche y R. Wagner. Se puede decir que ambos pensaban como pensaba otro romántico: “Cuando las personas se pelean por problemas inventados o juegan un juego desesperado de ingenuidad o inventan en su soledad de ideas, que como los hombres con armas de las leyendas se consumen de pena, -oh, entonces yo cierro mis ojos ante toda guerra en el mundo y me retiro tranquilamente al país de la música como país de la fe, donde todas nuestras dudas y nuestros sufrimientos se pierden en un mar sonoro, -donde olvidamos todo el graznido de los hombres, donde ningún parloteo ni palabrería, ningún embrollo de letras y ninguna escritura jeroglíficamente monstruosa nos marea, sino donde todo el miedo de nuestro corazón se cura de repente a causa de un suave roce”⁷.

En estas bellas, pero quizá traicioneras letras, se puede reflejar a ambos pensadores, pues, tanto Nietzsche como Wagner se exiliaron al *país de la música*, uno por no soportar la realidad del mundo, y otro, por una exaltación del yo-mi-obra en el afán desmesurado de sistematizar el universo con la música; uno por ver en él la embriaguez del sueño y el éxtasis eterno, y otro, por identificar el mundo con su propia música; uno por creerse un dios tras haberle matado con una voluntad ciega de poder y, por tanto, con “creaciones” superiores; otro, por pensar que el sentimiento es infinito y universal.

⁷ WACKENRODER – TIECK, *Phantasien über die Kunst*, Stuttgart, 1973, p. 65. La influencia de Wackenroder en la estética musical del romanticismo ha sido decisiva. No sería justo aquí resumir en pocas palabras su concepción del arte, aunque sí se puede dar alguna pincelada, pues no cabe duda que también inspiró a nuestros protagonistas. Se podría decir en última instancia que para Wackenroder existe una contraposición entre el “lenguaje de las palabras, que no alcanza a captar lo invisible que se cierne entre nosotros, y el lenguaje de la naturaleza y del arte, que pueden hablar de modo espontáneo. El primero corresponde a Dios, el segundo únicamente a unos pocos elegidos entre los hombres. (...) [el arte] es una fuerza maravillosa propia del corazón del hombre” Cfr., ERNST BEHLER, *Wackenroder y la concepción musical del primer romanticismo*, en *Anuario Filosófico*, 29 (1996), p. 32 y ss.

Nadie duda de la gran capacidad de ambos genios. Y es que los genios no tienen fecha, sus escritos y sus influencias lo demuestran. Pero tampoco se le puede dar rienda suelta al genio. A veces un genio, en sus aires de grandiosidad puede pecar de ingenuo. A mi entender ambos lo hicieron. Uno, por intentar matar a Dios⁸ con el canto de las Sirenas, criaturas al fin y al cabo (he aquí el grado de ingenuidad más alto posible); otro, por acotar lo inabarcable en una *Tetralogía*. La ambición no es mala, pero el sinsentido es nefasto. Ambos lo incentivaron.

3. La verdadera tragedia: la hegemonía de la voluntad frente al entendimiento. Dolor, juego y creación.

La fascinación de Nietzsche por Wagner⁹ se inicia cuando un íntimo amigo de Nietzsche –Erwin Rhode–, descubre el talento de Wagner y le habla de su existencia: “voz de un profeta que en la oscuridad de los tiempos anuncia la existencia de una vida mejor. Una verdadera revolución del significado íntimo de la música”¹⁰. Cualquiera que oyera estas palabras de E. Rhode podría pensar que más que en Wagner se trata del propio Nietzsche. Pero tal descripción, válida para ambos personajes, pronto advertiría una grieta que terminará por separar definitivamente a ambas personalidades. Tal grieta

⁸ Una idea que el propio Nietzsche no la toma literalmente. Matar a Dios es para el pensador deshacerse de la ilusión que siempre ha dominado la cultura occidental, la de pensar que existe un Dios, y además, un Dios que promueve los valores apolíneos, opuestos a la misma propuesta nietzscheana: los valores dionisiacos. Nietzsche lo dice así: “¿No habéis oído de aquel hombre loco que encendió una linterna en la clara luz de la mañana, corrió al mercado y se puso a gritar: ¡Busco a Dios, busco a Dios! Y, ya que allí se encontraban reunidos muchos de los que no creían en Dios, provocó grandes risas: ¿Se ha perdido?, dijo uno. ¿Se ha extraviado como un niño?, apostrofó otro. ¿O está bien escondido? ¿Tiene miedo de nosotros? ¿Se ha embarcado? ¿Ha emigrado? –gritaban y reían con gran alboroto. El hombre loco saltó en medio de ellos y los traspasó con su mirada: ¿Adónde se ha ido Dios? – gritó- ¡Os lo diré! Nosotros lo hemos matado. Vosotros y yo. Todos nosotros somos sus asesinos” NIETZSCHE, F., *Die fröhliche Wissenschaft*, Kritische Gesamtausgaben, 1973, Bd. VI/1, n. 125, p. 158-159 en *Finitud y trascendencia. La existencia humana ante la religión*, LUIS ROMERA OÑATE, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie universitaria, 167, Pamplona, Universidad de Navarra, 2004, p. 37.

⁹ En lo referente al primer contacto de Nietzsche con la obra de Wagner se ha dicho que acaeció en la primavera de 1861, de la mano de su amigo Gustav Krug. Y el primer encuentro tuvo lugar en la noche del 8 de noviembre de 1868. Cfr. *Nietzsche como artista*, LLUÍS PIFARRÉ, PPU, Barcelona, 1996.

¹⁰ Cfr., ALDO OBERDOFER, *Wagner*, Editorial Aster, Lisboa, 1963, p. 314.

la formula el mismo Nietzsche en *Nietzsche contra Wagner* así: “No habrá que dejar lugar a dudas ni sobre Richard Wagner ni sobre mí: somos antípodas”.

Según Nietzsche “(...) el fenómeno de la Voluntad, con su escala de sensaciones agradables y desagradables, alcanza en el desarrollo de la música una expresión simbólica cada vez más adecuada, y paralelamente a este proceso histórico se desarrolla el esfuerzo de la lírica para expresar la música en imágenes”¹¹. La idea de Nietzsche, siguiendo el hilo de la cita, es que la música debe mediar en su papel de ensalzar el drama, la tragedia como forma propia y “lógica” del ser humano. La música sería expresión misma de la tragedia, aunque más que expresión sería su cosmovisión de la vida, que es esencialmente tragedia. Al respecto dice Steiner: “El ensayo de 1873 sobre «la filosofía en la época trágica de los griegos» confirma la concordancia nietzscheana de la tragedia griega con la música y con el ideal de la *Gesamtkunstwerk*, la «forma de arte total» como se encarna en el Bayreuth de Wagner”¹².

¹¹ NIETZSCHE, F., *Sobre la música y la palabra*, (1872), traducido por Eduardo Ovejero y Mauri, Aguilar, Buenos Aires, 1951, tomo I, p. 203-204, cita sacada de *Interpretación heideggeriana de la estética musical de Nietzsche*, M^a SOCORRO FERNÁNDEZ, en *La realidad musical*, JUAN CRUZ CRUZ (Ed.), EUNSA, 1998, P. 562.

¹² GEORGE STEINER, *Lecciones de los maestros*, Siruela, Madrid 2003, trad: María Condor, p. 110.

Justamente, la tragedia fue la forma de vida que adoptó Nietzsche¹³. Esto le llevó a adaptarse al pesimismo vital que consistió en ahogar toda forma de esperanza. Esta fue la triste máxima nietzscheana, pero convirtiendo a la vez este lógico pesimismo en optimismo, un optimismo que procedía de la voluntad creadora, cuya criatura antimetafísica fue destruir toda esperanza, dar jaque mate al fundamento. En última instancia, su objetivo consistió en pregonar la muerte de Dios. Pero ¿por qué esto es optimismo? Es optimismo porque el hombre que se hace cargo de la muerte de Dios es aquél que piensa que nunca ha existido, y que, por lo tanto, la historia de Occidente ha sido una mentira, una farsa. Como a Dios siempre se le ha atribuido el papel de creador, y según Nietzsche, nunca existió, ahora el auténtico creador es quien afirma su muerte, ése es el que puede crear y ponerse, por tanto, a la altura de Dios, al modo de un *superhombre*. La tarea del superhombre consiste en crear, y ese poder sólo le compete a los artistas. El artista es el superhombre, una especie de niño –“La imagen del niño que juega es la del superhombre. Desde la vida como tendencia (imagen del camello) al superhombre (imagen del niño). El salto consiste en aceptarse a sí mismo como tendencia. La voluntad, al querer el necesitar lo asume como puro tender; entonces se

¹³ “Dolor continuo, durante diversas horas al día un sentido de semiparálisis muy semejante al mareo que me dificulta hablar; como alternativa, ataques feroces (el último me obligó a vomitar durante tres días y noches, anhelaba la muerte). ¡No poder leer! ¡Escribir, muy raramente! ¡No tratar a nadie! ¡No poder oír música” Estar sólo y pasear, aire de montaña, dieta a base de huevos y leche. Todos los medios interiores para atenuar la enfermedad se han mostrado inútiles; no tengo necesidad de nada. El frío me es muy dañino” F. NIETZSCHE, *Brief an Otto Eiser. Anfang Januar 1880*, *Sämtliche Briefe*, Kritische Studienausgabe in 8 Bänden, Hrg von G. Colli und M. Montinari, Dtv, München 1986, Bd. 6: Januar 1880-Dezember 1884, p 3-4, en L. ROMERA OÑATE, *Finitud y trascendencia*, o. c., p. 30. Quizás toda la filosofía de Nietzsche sea un intento de superar el dolor y la soledad (en ello estriba también la doctrina budista, muy cercana a él como se ve en la doctrina de A. Schopenhauer), pero superando también al cristianismo como lo hace ver L. Romera: “La afirmación de la vida que Nietzsche anhela, sin recurrir a una instancia trascendente, conduce a la necesidad de una defensa de la vida frente a la problematidad del dolor (a una bio-dicea que substituya la teodicea) y a una divinización de ella ante el problema de una finitud que no remite a un Infinito trascendente. Para ello, considera imprescindible superar el cristianismo, volviendo de algún modo la mirada hacia comprensiones paganas en las que aparece una exaltación de la vida, en las que poder inspirarse”. L. ROMERA OÑATE, *Finitud y trascendencia*, o. c., p. 48-49. Este problema del sufrimiento también lo asume Heidegger, pero lo deja en el ámbito del misterio, del enigma “La muerte se retrae en lo enigmático. El misterio del sufrimiento permanece oculto” *Wozu Dichter?*, en Holzwege, p. 274, también en L. ROMERA OÑATE, *Finitud y trascendencia*, o. c., p. 54.

puede decir que se está en la necesidad prescindiendo de lo necesario”¹⁴-, donde la inocencia y el olvido acontecen para siempre. Inocencia porque en él es imposible que caiga la culpa de nada, no se le puede imputar nada; olvido, porque los antiguos valores ya no tienen alcance, y, por tanto, hay que empezar de nuevo sin contar con la tradición¹⁵, hay que crear. El artista, el músico lo que hace es fundamentalmente crear, jugar. Pero un juego que consiste en ganar siempre porque las normas las pone no el juego mismo, sino el que juega, el creador, su *voluntad curvada*¹⁶ hacia sí mismo porque juega sólo, pues ¿quién jugaría contra alguien que impone sus propias normas? Esta es la aspereza del superhombre: la soledad. «Ya arriba, me encuentro siempre solo. Nadie me habla. El frío de la soledad me hace tiritar», nos dice en *Así habló Zaratustra*. Está en la esencia del juego –del mal juego, el juego desordenado- el des-decir, el vedar el *logos*, el quitar todo lo relativo a las normas. Y quien más juega es el niño, donde el *logos* todavía no se ha actualizado. Por eso el niño juega, canta, pero con una música siempre fuera de toda norma, fuera de toda letra, fuera de toda composición. El niño canturrea, canta alocadamente, “crea” porque no acepta el mundo, sino su mundo. Propiamente hablando no habría mundo en el niño, sino perimundo, no *welt*, sino *unwelt*. Esta *noche del mundo* también la trató Heidegger en su *Wozu Dichter?*¹⁷.

¹⁴ MARÍA ANTONIA LABRADA, *Estética*, EUNSA, Pamplona, 1998, p. 120

¹⁵ Quisiera poner aquí de relieve el pensamiento que Juan Pablo II otorga al peso de la tradición. En este contexto, bien se podría denunciar este olvido tanto a la filosofía de Nietzsche como al pensamiento de Wagner, al igual que a gran parte de la filosofía moderna: “*En el rico humus de la tradición se alimenta la cultura, que cimienta la convivencia de los ciudadanos, les da el sentido de ser una gran familia y presta apoyo y fuerzas a sus convicciones. Nuestra gran tarea, especialmente hoy, en este tiempo de la llamada globalización, consiste en cultivar las sanas tradiciones, favorecer una audaz armonía de la imaginación y del pensamiento, una visión abierta al futuro y, al mismo tiempo, un afectuoso respeto por el pasado. Es un pasado que perdura en los corazones humanos bajo la expresión de antiguas palabras, de antiguos gestos, de recuerdos y costumbres heredados de las pasadas generaciones*”. JUAN PABLO II, *Levantaos, vamos*. Plaza Janés. Trad: Pedro Antonio Urbina Tortella. p. 156.

¹⁶ Expresión que usa LEONARDO POLO, en *Presente y futuro del hombre*, Rialp, Madrid, 1993, p. 77-78.

¹⁷ “*La noche del mundo extiende sus tinieblas. La época del mundo se caracteriza por la falta de Dios, por la ausencia de Dios (...). La ausencia de Dios significa que ya no hay ningún Dios que, visible y claramente, reúna a los hombres y las cosas y que, desde esta reunión, disponga la historia del mundo y la permanencia de los hombres en ella*” HEIDEGGER, M., *Wozu Dichter?*, en Holzwege, p. 269, en L. Romera, *Finitud y trascendencia*, o. c., p. 55.

En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche dibuja las notas distintivas entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Como es bien sabido, Apolo es el dios de la razón, de la armonía, de la proporción, de la medida, de la luz, del canon y la norma. Dionisios, por contraste, es el dios de la orgía, de la borrachera, de la desmesura, de las tinieblas, del caos y el azar. El origen de la tragedia en la cultura Occidental consistió para Nietzsche en que esta dicotomía favoreció de modo tajante a los valores propuestos por el dios del orden y la razón. Tal distinción sitúa a Wagner, desde la óptica nietzscheana, en la cultura dionisiaca, pues la música wagneriana, en un primer momento, mostró dar luz al mito trágico, propio de las primeras obras de Wagner, donde lo fantástico se antepone a lo razonable, donde lo dionisiaco se alza contra Apolo, donde la voluntad se impone su propia dirección sin contar con la luz del intelecto, ese marciano que no deja libre a los auténticos espíritus. De hecho, ésta es la razón por la cual Nietzsche piensa que el arte está por encima de la verdad, pues son los sentimientos –manejados por los lazos de Dionisios- quienes están situados en el nivel superior de las facultades humanas, en vez del entendimiento. He aquí la causa de toda transmutación moral. Cuando es la voluntad quien rige todo impulso, cuando es la acción en vez del verbo el principio, no hay crisis semejante que la iguale. De ahí la famosa sentencia: “Conozco mi destino. Mi nombre se asociará algún día con el recuerdo de algo prodigioso, con una crisis como no ha existido nunca sobre la tierra, con la colisión más profunda de la conciencia, o un veredicto evocado contra todo lo que se ha creído, pretendido, santificado. Yo no soy un hombre, soy dinamita”¹⁸. Ya no es lo real (lo bello) quien provoca el juicio estético, sino el arte quien anuncia un nuevo mundo, una nueva realidad. Ser consciente de esta transmutación y seguirla es el comienzo de la crisis. La mecha ya está encendida y no es

¹⁸ NIETZSCHE, F., *Ecce Homo. Warum ich ein Schicksal bin*, Kritische Gesamtausgabe, Hrg von G. Colli und M. Montinari, Walter de Gruyter, Berlín 1969, Bd. VI/3, p. 363, en L. ROMERA OÑATE, *Finitud y trascendencia*, o. c., p. 28.

fácil volver atrás. Nietzsche “(...) habla del arte como algo que justifica la realidad: “Sólo como producto estético puede justificarse el mundo ante la eternidad”¹⁹.

Cuando esto acaece, cuando la voluntad se impone y se revela hegemónicamente contra la inteligencia, se vive en tinieblas. Este apagón de luz por la ausencia de la razón²⁰ es aprovechado por aquellos ciegos, a los que ya acostumbraron a pegarse golpes contra las paredes, y donde el dolor, no es que desaparezca, sino que se asume por haberse acostumbrado a vivir con él. Esta conciencia de finitud sin trascendencia, sin luz es la actitud nietzscheana que quizás busque una música pura²¹ –sin palabra, sin logos- para descansar de la dureza de la vida. Una música que cree un mundo que tenga la fuerza de soslayar la realidad, una música así deja de ser acceso a lo real, y se convierte en ficción, en sueño de la razón: hacer mito lo real. Pero esto mismo ya lo profetizó S. Pablo cuando decía *Cerrarán sus oídos a la verdad y se volverán a los mitos* (2 Tim, 4, 4).

¹⁹ CHARLES TAYLOR, *Fuentes del yo*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 466. Cito otro fragmento de la misma obra de Taylor donde se ve con más nitidez aún la misma idea: «*En una civilización como la nuestra, moldeada por concepciones expresivistas, el arte se ha situado en un lugar central de la vida espiritual reemplazando en algunos aspectos a la religión. La reverencia que sentimos ante la originalidad y la creatividad artísticas coloca el arte al borde de lo sobrenatural, y refleja el lugar crucial que ocupa la creación/expresión en la comprensión que tenemos de la vida humana*», p. 397.

²⁰ Dicho apagón de la razón trasladado al terreno artístico ha sido también denunciado por Adorno, quien afirma que la reflexión artística es un *noesis noeseos*, en la que se manifiesta ulteriormente una racionalidad. A mi entender no se puede ver esta idea al modo hegeliano, es decir, como si la filosofía fagocita el momento del arte en una superación del espíritu, del *Geist*. Pienso, al contrario, que este es el modo donde se puede dar cierta simbiosis entre la filosofía y el arte, pero nunca como anulación de una en provecho de otra, es decir, no como superación sino que es ahí precisamente, en la racionalidad, donde mejor se sitúa el arte. “*La genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada*” ADORNO, T. W., *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Frankfurt, vol. 7, p. 197 en *Un modelo para la filosofía desde la música. La interpretación adorniana de la música de Schönberg*, DAVID ARMEDÁRIZ, EUNSA, Pamplona 2003, p. 230-238.

²¹ Nada más contrario al pensamiento hegeliano, al que al texto se le da una importancia vital. De hecho, Hegel dirá, que “*En el texto ha de haber un contenido verdadero, si no, se pierde el arte entero del compositor*”. G. W. F. HEGEL, *Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828/29, según el manuscrito de Karol Libelt* (trad. Yolanda Espiña), en *Anuario Filosófico*, 29 (1996), p. 215 y ss. Sin embargo, esta sed de la música pura es para algunos la explicación de todo concepto, es algo anterior como, por ejemplo muestra Mallarmé: “*El canto surgió de fuente innata, anterior a todo concepto, de modo tan puro como para reflejar en el exterior mil ritmos de imágenes*” Carta a Charles Morice, en MONDOR, *Propos sur la poésie*, París, 1946, p. 164, en JUAN PLAZAOLA *Introducción a la estética. Historia, teoría y textos*, 3ª edición, Universidad de Deusto, 1999, p. 368.

4. La ambición del genio: el inicio de la ruptura.

En las primeras obras de Wagner, Nietzsche observa una gran luz para la música. De hecho, llegó a decir de Wagner: “(él) ha dado a los alemanes de este siglo el más grande presentimiento de lo que un artista puede ser: el respeto por el artista ha tomado a menudo proporciones grandiosas; sobretodo ha suscitado nuevas apreciaciones de valores, nuevas codicias, nuevas esperanzas; y tal vez el carácter puramente anunciador, fragmentario e incumplido de sus creaciones ha estado para muchos en esta influencia. ¡Quién no ha aprendido de él!, ¡Quién no se ha instruido con su contacto!”²².

Tal era el deseo de Nietzsche, pero ante tal proyecto, intervino la fuerza de la ópera. Para Nietzsche la ópera no es más que el dominio de Apolo en la música, la ópera será la gran tragedia de la Música, la muerte de Dionisio en el arte y en la realidad musical. El acceso de la palabra en la música es para Nietzsche su propia muerte. Así se percató del cambio sufrido en R. Wagner, su amigo traidor. “Habiendo ya definido lo apolíneo en oposición a lo dionisiaco, debemos aquí refutar por falsa la idea de que la imagen, el concepto, la apariencia tenga la virtud de engendrar sonidos”²³. La ópera es para Nietzsche una precipitación del espíritu alejandrino, “(...) típica creación del hombre teórico, del aficionado crítico, y no del verdadero artista, en la que se establece una artificial e inadecuada asociación de la música, la imaginación y las palabras (...). Fisión

» La ópera no puede, por tanto, ofrecernos el sentido del dolor elegíaco de la naturaleza, sino solamente el goce fácil de un mundo idílico (...)”²⁴.

La vida de Wagner (1813-1883) es, hasta cierto punto, muy similar a la de Nietzsche. Huérfano de pequeño fue adoptado por L. Geyer, un actor de teatro. Su infancia la pasó cerca de los escenarios, del mundo de la representación, impregnándose poco a poco de

²² HEIDEGGER, M., *Nietzsche*, 104-105.

²³ NIETZSCHE, F., *Sobre la música y la palabra*, o. c., p. 204-205, cita sacada de *Interpretación heideggeriana de la estética musical de Nietzsche*, M^a SOCORRO FERNÁNDEZ, en *La realidad musical*, o. c.

²⁴ LLUÍS PIFARRÉ, *Nietzsche como artista*, ob., cit., p. 175-176.

la vecindad del arte, de los artistas, de la imagen y de la música . Estudió Estética y Filología. Fue autodidacta, aunque siempre tuvo como referencia clave a Mozart, Beethoven y Weber. Sus primeras obras muestran un gusto por lo mitológico, por el mundo desconocido de lo fantástico y legendario. De aquí la aparición de *Las hadas*. En 1834 comienza a dirigir la música del teatro de Magdeburgo. Cinco años más tarde viaja a París –su eterna ambición- pero fracasó por incomprendido. En 1842 consigue ser músico de la corte en Dresde tras haber triunfado con *Rienzi*, y un año después es nombrado director de la orquesta real.

La visión de la música para Wagner es una de las más ambiciosas de la historia. Wagner buscó en ella una nueva forma de ver el mundo. Quiso plasmar en su *Tetralogía* (1850) una concepción sistemática del mundo. Por eso dirá que en la música, la idea del mundo se revela a sí misma. Lo que manifiesta no es su visión del mundo, sino el mundo mismo, en el cual se alternan dolor y alegría, bienestar y tristeza²⁵.

En su afán totalizador, un arte colectivista o de masas, Wagner codicia un nuevo espíritu alemán²⁶, un nuevo pueblo «mediante la resurrección de una comunidad mítica»²⁷, pero este universalismo²⁸ –monumentalismo- esconde sibilamente un nominalismo estético, tal como lo percibió Adorno²⁹, pues la técnica del *leitmotiv*,

²⁵ Cfr., RICHARD WAGNER, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in 10 Bänden*, ed. Dieter Borchmeyer, Frankfurt, 1983, vol. 9, p. 81.

²⁶ “(...) algunos pasajes en Wagner hacen sentir verdaderamente la fuerza de la idea de que la música es una imagen directa de la voluntad. Pero todo esto iba en ayuda, no de un escape de la voluntad, sino de una nueva reforma de la cultura y la política alemanas. Había que rehacer el mundo; había que hacer la vida significativa una vez más. Se transfiguraría a través de la tragedia” CHARLES TAYLOR, o. c., p. 466.

²⁷ Cfr., DAVID ARMEDÁRIZ, *Un modelo para la filosofía desde la música. La interpretación adorniana de la música de Schönberg*, o. c., p. 127 y ss.

²⁸ Efectivamente todo el universalismo que expresa la música wagneriana no sólo se refiere a su afán totalizador, al nuevo espíritu alemán mediante la resurrección de una comunidad mítica, sino que se remonta a la influencia de la filosofía de Herder, donde el ritmo no es sólo un fenómeno individual, sino colectivo. Cfr., LEWIS ROWELL, *El tiempo en las filosofías románticas de la música*, en *Anuario Filosófico*, Universidad de Navarra, 29 (1996), p. 157 y ss.

²⁹ Cfr., ADORNO, T., *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften, Frankfurt, vol. 12, p. 60.

aquella que postula un tema a través de un personaje, va de bruces hacia el olvido, pues su ser estaría estancado en un recordar donde el tiempo no perdona.

Wagner no quiere poner un límite a la melodía, todo es melodía, incluso las pausas. Con ello pensaba que estaba llegando a la esencia del mismo mundo. En su obra, mundo y música coincidían, o al menos, ese era su objetivo, tal era su arrogancia. También quiso una nueva fe que se enraizaba en la mitología³⁰ nórdica, que se insertaba en el amor y el pesimismo. Este fue otro objetivo que se señaló con su obra, el de buscar una redención³¹ a través del amor. Estos grandes sobresaltos –muy característico de todo artista que no reconduce su obra al verdadero Artista, al verdadero Creador-, junto con las idas y venidas, el choque desestabilizador entre éxito y fracaso provocaron que su tan añorada *Tetralogía* viniese más tarde retractada por otra obra³²: *Parsifal* (1879). Mientras que en la primera pretendía una religión mitológica, anticristiana, basada en valores que pronto verían su encarnación en el superhombre de Nietzsche; *Parsifal*, por el contrario, intentaba reconciliar dos posturas en sí mismas incongruentes: el panteísmo y el cristianismo. Wagner ve en el panteísmo la omnipresencia de Dios, la acción divina en el cosmos que no conoce alteridad entre lo finito y lo absoluto; mientras observa que el cristianismo es esa presencia de Dios en el alma del hombre. Tal concepción hace plasmar en su obra un personaje frágil –inaccesible para Nietzsche- que es capaz de

³⁰ La mitología aquí tratada hace referencia a ese deseo romántico de lo infinito, de lo absoluto representado en lo finito. Esta capacidad atribuida únicamente al *genio* -término usado con mayor predominio en el romanticismo-, hace que, al darse cuenta de su incapacidad, aparezca otro término: el desgarramiento. “*El romántico puro vive en el desgarramiento, en el puro devenir, pero es un devenir como desarrollo, es una subida, una ascensión*” YOLANDA ESPÍÑA, Presentación al volumen 29 (1996) de *Anuario Filosófico*, o. c., p. 14, volumen dedicado a la Estética musical del romanticismo.

³¹ Redención que difiere de la “redención” de la que habla Juan Pablo II en su *Carta a los artistas*: “(...) el artista se hace de algún modo voz de la expectativa universal de redención”. En Wagner el sujeto de la redención, -el amor-, es un amor en minúscula, un amor humano que es incapaz de lograr una redención universal, pero, sin embargo, para los creyentes esa redención universal es posible cuando el sujeto se cifra en términos mayúsculos. Lo que se sugiere en la *Carta a los artistas* es, a mi modo de ver, que el auténtico artista, el que se sabe imagen del único creador, puede con su arte vislumbrar, suscitando admiración, lo que de eterno y bello tiene este mundo para que el hombre pueda llegar a percatarse y participar de esa eternidad a la que de algún modo es llamado.

³² Como es lógico entre 1850 y 1879, Wagner compone varias obras más, como *Die Walküre*, *Tristán*, *Die Meistersinger*, entre otras, cuyos análisis nos ayudarían más a profundizar sobre la evolución de su obra, pero que ahora no interesa por razón de espacio.

implorar por las heridas de un cisne. *Parsifal* se compadece por todo, y la compasión no es propia de la nueva cultura que propone Nietzsche³³. *Parsifal* vendría a ser para Nietzsche la muerte del verdadero espíritu romántico.

Algunos han visto en *Parsifal* una conversión cristiana de Wagner, pero no parece que sea así. Bien es verdad que Wagner realizó en su última época algunos esquemas de ópera sobre la vida de Cristo, pero esto, por desgracia, tan sólo fue el boceto de una auténtica conversión que no culminó. De hecho, el mismo Wagner dirá: “Se ha ido demasiado lejos haciendo del *Parsifal* una figura del Salvador. Yo no pensé en absoluto en el Salvador”³⁴.

La visión nietzscheana de la música es similar a la del primer Wagner, tanto como se parecen sus propias vidas. Nietzsche nació en Röcken (Prusia) un 15 de octubre de 1844. Estudió filología clásica en la Universidad de Bonn y Leipzig. En 1869 es nombrado profesor de filología griega en la Universidad de Basilea. Todo el pensamiento del filósofo –yo diría del filólogo, o mejor, anti-filólogo³⁵- estuvo en sintonía con su vida. De hecho no cabe comprender su obra sin contar con lo que fue su vida. En el mismo año en el que muere Wagner, le es negado a Nietzsche lo que más quería: una mujer llamada Lou Andreas Salomé³⁶. Este fracaso amoroso le afectó tanto en vida como en obras. En 1889 llega a poseer una locura clínica, un estado de estupidez mental que le acompañarán hasta su muerte en Weimar en agosto de 1900.

³³ Aquí se puede decir que se inicia la separación de aquella amistad, pero fue una separación que ya antes se había incoado cuando Nietzsche se enteró que Wagner había escuchado una pieza musical del propio Nietzsche, *La noche de San Silvestre*, y que no pudo contener su desagrado. “*Hondamente afectado se refugia provisionalmente en las montañas de los Alpes suizos, iniciando con ello su andadura de solitario y errante fugitivo*” LLUÍS PIFARRÉ, *Nietzsche como artista*, o. c., p. 33.

³⁴ *Diario de Cósima Wagner*, Piper Verlag, Munich, 1976.

³⁵ Cfr. LLUÍS PIFARRÉ, *Nietzsche como artista*, o. c., p. 76 y ss.

³⁶ La despedida radical de Lou Salomé a Nietzsche le llega en forma de poesía, titulada *Oración a la vida*:

*Como ama un amigo al amigo/así te amo yo,
vida enigmática,/haya gritado de júbilo o
llorado por ti,/me hayas proporcionado
alegría o dolor.*

Durante este periodo (1889-1900) Nietzsche es acogido por su hermana Elisabeth Förster.

Nietzsche no puede permitir la función representacional de la música, tal como parecía en Wagner. He aquí el origen de la enemistad entre ambos genios. Querer ayudar a la música con un lenguaje conceptual es el gran error de Wagner que Nietzsche no pudo perdonar³⁷. En la primavera de 1871 Nietzsche escribe *Acerca de la Relación entre Música y Lenguaje*, donde expresa la idea de que la palabra sólo significa, y la música, que es el nivel más alto de la esfera de realidad, no puede abarcarse por un *logos*, por una palabra³⁸. Sólo “un impulso proveniente de una esfera completamente distinta elige ese texto particular como una expresión metafórica de sí mismo”³⁹. La ruptura de Nietzsche con Wagner es la ruptura de la música con la palabra, y con ello, también la ruptura con Platón, pues para éste *Cuando la voz llega hasta el alma, entonces, me parece, se da la formación en la virtud a la que hemos dado el nombre de música*. Para Nietzsche Wagner *flota y nada* en lugar de continuar. También piensa que Wagner ha optado por un cristianismo mentiroso, lleno de moralina, de concupiscencia y de desmayo⁴⁰. Tal vez se podría pensar que el último Wagner, el Wagner de *Parsifal* haya encarnado el papel del *último hombre*⁴¹ como le gustaba decir a Nietzsche, ese

³⁷ Por eso sentencia -con su singular estilo literario y expresivo hablando de la muerte de Dios, pero que bien podríamos aplicar al tema que nos ocupa-: “*La razón en el lenguaje: ¡Oh que vieja hembra engañadora! Temo que no vayamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática...*” NIETZSCHE, F., *Götzen-Dämmerung*, en Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe, vol. VI-3, Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg), Walter de Gruyter &Co., Berlin, 1969, p. 73.

³⁸ Por esto dirá: “*La música, de suyo y en sí misma, no es algo tan significativo para nuestro mundo interior, tan profundamente atractivo, que se puede tener por el lenguaje inmediato del sentimiento; pero su ancestral unión con la poesía le ha dado tal simbolismo al movimiento rítmico, a las variaciones de fuerza y volumen de los sonidos musicales, que nosotros ahora suponemos que habla directamente al mundo interior y que procede del mundo interior*” NIETZSCHE, F., *Human, All Too Human*, I, 215, trad. R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, 1986, 99.

³⁹ NIETZSCHE, F., *Kritisch Studienausgabe*, ed. Giorgio Colli yazzino Montinari, Berlín, 1980, vol. 7, p. 365.

⁴⁰ Cfr., M^a SOCORRO FERNÁNDEZ, *Interpretación heideggeriana de la estética musical en Nietzsche*, o. c., p. 566.

⁴¹ Papel que se contrapone al Superhombre. Para ver el análisis del *último hombre* Véase, L. ROMERA OÑATE, *Finitud y trascendencia*, o. c., p. 36-37; y también cfr., CARLOS CARDONA, *Olvido y memoria del ser*, EUNSA, Pamplona, 1997, p. 206.

hombre ateo no consecuente, cuyo papel consiste en guiñar, un guiño que –al no dejar este símil cerrado en su hermenéutica, pues Nietzsche rebaja toda verdad a metáfora⁴², y ésta siempre abre mundos interpretativos- quizá puede interpretarse como el papel del cómplice, un cómplice con el *logos*, a caso un *semilogos*, un cómplice de la palabra pero no de la vida.

Uno de los ataques más feroces que recibe Wagner de Nietzsche se encuentra en *Nietzsche contra Wagner*, cuando enardecido se desahoga así: “La conciencia más personal sucumbe al hechizo de la cantidad. ¿Sobre quién se logra, así, efecto? ¡Sobre la masa! Que es algo sobre lo que el artista aristocrático jamás debe lograr efecto ¡sobre los inmaduros! ¡sobre los hastiados! ¡sobre los morbosos! ¡sobre los idiotas! ¡sobre los wagnerianos!”. Quizás no le falta tanta razón a Nietzsche, sí una mínima humanidad, cuando le reprocha el haber reducido su genio al juicio de la masa sin tener más ambición. Precisamente por esto Wagner es para Nietzsche el *último romántico*⁴³, el último hombre. Un cierto eco de dichos ataques se atisban también en *Ecce Homo*: “Me aburrí de un modo miserable con esa música que le llegaba a uno a la conciencia como mera niebla, una niebla en ocasiones armoniosa, en otras ni eso”.

5. Lo que el genio olvida es la tradición. Empezar de cero es más propio de la divinidad que del genio.

“El artista se ha convertido en un Dios creador”, decía Herder en perfecta sintonía con Nietzsche y Wagner. La conversión -o mejor la aversión-, no deja espacio al Dios de los creyentes para realzar así al genio, donde una vez vencido el poderoso Rival –

⁴² Así piensa Nietzsche sobre la verdad. “Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, -brevemente, una suma de relaciones humanas, potenciadas poética y retóricamente (...) y que tras un largo uso parecen a un pueblo sólidas, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado lo que son: metáforas”. NIETZSCHE, F. *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, Kritische Gesamtausgabe, 1973, Bd. III/2, p. 374-375, también en L. ROMERA OÑATE, *Finitud y trascendencia*, o. c., p. 29.

⁴³ Cfr., NIETZSCHE, *Voluntad de poder*, af. 837.

como concebía Picasso a Dios- ya no queda nada que superar. Todo está superado. Ahora comienza la segunda creación, la creación del artista, del superhombre, del genio.

Efectivamente, el legado de los dos no ha sido una comprensión, -que es quizá la raíz y el *ubi* desde donde poder crear-, sino una creación. Ambos crean sin comprensión, pues al querer partir de cero –uno con una re-fundamentación en la creación de nuevos valores con la consiguiente deconstrucción; otro, con el original retoque y la ambición de acotar una asíntota- intentan ser originales, pero olvidan que *la originalidad es la antítesis de la novedad*⁴⁴. También se le podría reprochar lo que otro *sabio saboreaba*⁴⁵ cuando decía: “¿Queréis hacer obra intelectual? Empezad por crear dentro de vosotros un zona de silencio, un hábito de recogimiento, una voluntad de desprendimiento, de desapego, que os haga disponibles por entero para la obra; adquirís ese estado de ánimo, libre del peso del deseo y de la propia voluntad, que constituye el estado de gracia del intelectual. Sin ello, no haréis nada o, al menos, nada que valga la pena”⁴⁶. Y un último reproche, esta vez directamente a la concepción nietzscheana de la música de la mano de Steiner: “Esta ruptura de la alianza entre la palabra y el mundo constituye una de las pocas revoluciones del espíritu verdaderamente genuinas en la historia de Occidente y define la propia modernidad”⁴⁷, sabiendo que para Steiner, la modernidad manifiesta el rechazo de la palabra –anunciando la era de la after-word⁴⁸-

⁴⁴ STEINER, G., *Presencias reales*, Título original: *Real Presences*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Ediciones Destino, Barcelona, 1991, p.42.

⁴⁵ “Sabio es etimológicamente el que tiene un sabor, el de la sabiduría, y la sabiduría no es en realidad más que un sabor único que comprende la doble regla del pensamiento y de la acción”. SERTILLANGES, A.- D., *La vida intelectual*, Encuentro, Madrid, 2003, p. 200. Efectivamente, si partimos de esta cita no se puede decir que Nietzsche tuviera el don de la sabiduría, pues quiso desembarazarse de todo sentido amparándose únicamente en la acción que emana de la voluntad de poder. En vez de optar por un saber único con doble regla, prefirió una única regla sin saber alguno, una regla que consistiera justamente en negar la regla. No pudo oír ni leer la *sabia* y sencilla sugerencia de T. MANN en *La montaña mágica*, “*La música sola es peligrosa*”.

⁴⁶ SERTILLANGES, A.- D., *La vida intelectual*, o.c., p. 6 (Prólogo a la segunda edición).

⁴⁷ STEINER, G., *Presencias reales*, o.c., p. 118.

⁴⁸ Ídem, p. 119. En otro libro, Steiner habla también del nombre de la época que se está yendo, aquella que deja paso al nuevo prólogo: “*Yo describiría nuestra época actual como la era de la irreverencia. Las causas de esta fundamental transformación son las de la revolución política, del levantamiento social (la célebre «revelación de las masas» de Ortega), del escepticismo obligatorio en las ciencias. La*

pero en la que se abre un nuevo prólogo, un nuevo prefacio en el que brota un nuevo libro pero que no comienza desde el olvido, sino desde la semilla profunda y sabia de la tradición⁴⁹. Esta proyección de restauración de un *logos*, de un dador de sentido – también en la música- al legado de la deconstrucción implica el reconocimiento de que toda vocación no crea recursos, sino que los explota, de que no se puede comenzar desde cero, pues en ese caso nos identificaríamos con el ser divino, tal como pretendieron estos genios, que confundieron rendir talentos con crear en el sentido fuerte de la palabra, creyeron -¿se lo creyeron?- la osadía de que el hombre era Dios.

admiración –y mucho más la veneración- se ha quedado anticuada” G. STEINER, *Lecciones de los maestros*, ob., cit., p. 172.

⁴⁹ Para recalcar aún más la importancia de la tradición -que como nos recuerda E. D’Ors lo que no es tradición es plagio-, ese tejido de verdades, quisiera traer a colación otra cita de Steiner: “*Hace falta una marcada musicalidad de audición interpretativa, un oído para la sintonía temporal tal como la encontramos en Coleridge, Walter Benjamin o William Empson, para registrar con el tono perfecto la vida del tiempo y de la estructura en el interior de las palabras. Hace falta escuchar con atención el poema, el diálogo dramático o el pasaje descriptivo de la novela para espigar de la simple palabra o frase la cosecha de la historia anterior (...)*”. Ídem, p.192-193.