



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”

Variaciones sobre la noción de música en Nietzsche

Tesina

Que para obtener el grado de Licenciado en Filosofía

Presenta

Adrián Cruz Pineda

Director de tesina: Doctor en Filosofía

José Jaime Vieyra García

Morelia, Mich; Enero del 2015.

Resumen: Nietzsche (1844-1900) es uno de los filósofos más leídos y más importantes de la historia de la filosofía, pero aunque se le ha trabajado mucho, aún no se han explorado suficientemente diversos temas de su estética, como su concepción de la música. Pero, ¿acaso existe un concepto de música en todo su trabajo filosófico? Esta pregunta es clave, pues me ha impulsado a intentar re-construir, en cierta medida, sus pensamientos en torno a la música. Nietzsche amaba la música y se empeñó en mostrar su fuerza, asimismo, en esta tesina encontraremos una y otra vez la relación con lo apolíneo y dionisiaco y su expansión musical, la Verdad radical, el problema la *música absoluta*, la crítica contra el lenguaje y su conciliación y las objeciones contra Richard Wagner. En efecto, el amor y la pasión que sentía el filósofo por la música nos daba cuenta de los efectos poderosos que tiene para cambiar nuestra concepción mundana. La música nos acerca al acto de introspección, porque el éxtasis musical ayuda a conocernos mejor, en la medida que nos sensibiliza y vemos desde otra óptica. Nietzsche dice en el *Crepúsculo de los ídolos*: “La vida sin música sería un error, un trabajo penoso, un exilio”, quizá todo este trabajo es un intento por dar una posible respuesta a este aforismo.

Abstract: Nietzsche (1844-1900) is one of the most readed and important philosophers in the history of philosophy, but, although he has been worked a lot, his aesthetical works haven't been explored enough, just as his musical works. ¿Is there a musical concept in all his philosophical thinking? That is the key question, and lead me to try to re-built, somehow, his thinking around music. Nietzsche loved music y tried hardly to show its strongness; in this work we will find one and again the relation between the apolineac and dionisiac and its musical expansion, the radical Truth, the problem of absolute music, the critic of language and its consiliation and objections against Wagner. Surely, the love and passion that the philosopher felt about music can show us the powerful effect that is has in order to change our mundane vision. The music approaches us to the introspection act, because the musical extasis helps to knows us better, in the way that makes us to be more sensitive and helps us to see from a different optic. In *Crepuscule the idols*, Nietzsche says "Without music, life is a mistake, a pity job, a exile", maybe all this work is just a try to give a possible answer to this aphorism.

Palabras clave: Música, Verdad, Radical, Absoluta, Lenguaje, Vida.

Índice

Preludio.....	3
1-Aspectos primarios de Nietzsche y la música	
1.1 Nietzsche el compositor.....	7
1.2 Los compositores nietzscheanos.....	8
2- Apolo y Dionisos y su expansión musical	
2.1 Apolo (<i>allegro</i>).....	13
2.2 Dionisos (<i>adagio</i>).....	17
3-Encrucijadas sobre el concepto de ‘música absoluta’	
3.1 Nietzsche y la ‘música absoluta’.....	22
3.2 Poesía y ‘música absoluta’.....	27
4- Aproximaciones a los conceptos de ‘verdad’ y ‘lenguaje’, así como sus repercusiones en la música	
4.1 Acerca del lenguaje.....	34
4.2 Verdad e ilusión.....	35
4.3 <i>Intermezzo</i> : lenguaje pragmático.....	38
4.4 El lenguaje que “canta” y la “verdad” en la música.....	41
4.5 <i>Staccato</i>	44
5- Tema con variazioni	
5.1 Anotaciones al paradigma wagneriano	46
5.2 El contrapeso de la música wagneriana	50
5.3 ¿Por qué sin música la vida sería un error?.....	56
Conclusiones (finale).....	61
Bibliografía.....	67

Preludio:

Nietzsche (1844-1900) es uno de los filósofos más leídos y más seductores de la historia de la filosofía, pero aunque se le ha trabajado mucho, aún no se han explorado suficientemente diversos temas de su estética, como su concepción de la música. Pero, ¿acaso existe un concepto de música en toda su estela filosófica? Esta pregunta es clave, pues me ha impulsado a intentar re-construir, en cierta medida, sus pensamientos en torno a la música. Nietzsche amaba la música y se empeñó en mostrar su fuerza. Y es en los terrenos del pensamiento sobre la música donde se mueve este trabajo, desde esa puerta entreabierta donde salen sonidos, dejando de lado otros importantes temas nietzscheanos, como: el Superhombre, Eterno retorno, Nihilismo, Voluntad de poder, etc.

Respecto al título que tiene este trabajo, más precisamente al de *Variaciones*, es importante seguir las como nos lo dictaría la llamada *Forma de tema y variación* que dice: “Es la estructura musical en la que un tema o melodía se presenta y después se repite varias o muchas veces, con formas diferentes pero todavía reconocibles”¹. Es importante no dar por descontado esto, pues de lo contrario, el lector se desviaría con facilidad por distintos rumbos ajenos a los que nos interesa resaltar aquí: lo apolíneo y dionisiaco y su expansión musical, la Verdad radical, la *música absoluta*, la crítica contra el lenguaje y su conciliación y las objeciones contra Richard Wagner. Las variaciones, pues, tienen la finalidad de transformar el tema y desarrollar sus distintas versiones. Las perspectivas continuas de este trabajo vendrían a ser variaciones escritas

¹ Varios autores, *El libro de la música*, Parramón ediciones, Barcelona, 1979.

sobre un tema que no existe más que en sus distintas variaciones, parecido a lo que ocurre en la música.

Estas *variaciones* no se reducen a una simple cuestión de “gusto” de la música, pues el mero “gusto” queda fácilmente en el plano de la superficie. Nietzsche poseía el *pathos* musical y de esto trata este trabajo, de acercarnos a la íntima relación de su vida con la música y el pensamiento. Las categorías estéticas que parten de la distinción entre Apolo y Dionisos son muy importantes en el pensamiento nietzscheano, es por eso que las trasladaremos a los umbrales de lo musical, mostrando especialmente que la música dionisiaca alcanza una verdad radical.

Grandes compositores están en deuda intelectual-sensitiva con Nietzsche, en este trabajo mencionaré algunos de ellos y sus proezas sublimes, pues no hay mejor regalo para los seres humanos que un poema sinfónico. Asimismo, seguiremos de manera tácita las huellas de Gustav Mahler y Richard Strauss, tal como la sombra sigue al viajero.

Ahondaremos en el problema estético de la llamada *música instrumental absoluta*, pues Nietzsche cuando habla de música se refiere esencialmente a ésta, debido a que contiene, por su naturaleza de composición, camuflaje contra el lenguaje y cualquier *tono* “extramusical”. Y aquí aparecen por primera vez sus divergencias con Richard Wagner, personaje y creador fundamental para el desarrollo del pensamiento estético de Nietzsche. En una segunda vuelta con el compositor de Bayreuth, nos acercaremos a la reyerta estético-musical que hubo entre ambos genios, aunque ciertamente, quien se alejó y argumentó con libros fue Nietzsche, *El caso Wagner* tiene como subtítulo “Un problema para melómanos”, y es de ahí de donde partiremos para dilucidar dicha ruptura.

Dentro de la relación de Nietzsche con la música hay un *interludio* belicoso sumamente importante en este trabajo: es la crítica contra el lenguaje, ya que nuestro filósofo siempre consideró que el poder de la música estaba muy por encima de las palabras, que el lenguaje “siempre miente”, pues tiene un origen metafórico, es siempre unilateral y general y desde él jamás se encontrará la verdad radical. Nietzsche desarrolla en uno de sus *Fragmentos póstumos* las ilusiones que provocan las palabras, afirma que fiarse del lenguaje puede resultar “peligroso”, ya que toda palabra es un prejuicio que no describe la verdadera naturaleza de las cosas a las que se refiere. Sin embargo, el lenguaje estético siempre supera al lenguaje teórico y pragmático, debido a la musicalidad. ¿Acaso la poesía es una alternativa? La respuesta es sí, en esta variación veremos cómo en Nietzsche la concepción del lenguaje da un giro y una conciliación a manera de pacto de paz.

El propósito de este trabajo radica en mostrar con la mayor claridad que me es posible la elaboración de la noción de música en Nietzsche, a partir de las múltiples variaciones que encontramos difuminadas a lo largo de su obra y en las que la música no juega un papel menor. En efecto, el amor y la pasión que sentía el filósofo por la música nos daba cuenta de los efectos poderosos que tiene para cambiar nuestra concepción mundana. La música nos acerca al acto de introspección, porque el éxtasis musical ayuda a conocernos mejor, en la medida que nos sensibiliza y vemos desde otra óptica.

Nietzsche estuvo seguro que el arte de las musas va en conexión íntegra con la vida, música y vida, la música refleja el reclamo de la humanidad por la humanidad. Así, pues, el arte de las musas tiene la fuerza suficiente como para cambiar la podredumbre humana debido a la elevación de nuestra sensibilidad, y ya este sólo hecho supondría una mejora en las sociedades.

Es cierto que la relación de Nietzsche con la música es bien conocida, pero no está por demás aclararlo, la música es, para él, un *narcótico* de la vida. El vitalismo nietzscheano es meramente *fortitudo*: la música nos permite calmar los infortunios y afirmar nuestro amor por la vida, asimismo; parece significar que la vida no puede comprenderse sino a partir de la música.

Nietzsche dice en el *Crepúsculo de los ídolos*: “La vida sin música sería un error, un trabajo penoso, un exilio”, quizá todo esto es un intento de interpretar este aforismo y es, esencialmente, una invitación a leer a Nietzsche con oídos atentos, de escuchar lo que intenta decirnos cuando nos habla de música, de ir a las obras de las que nos habla, así como acercarse al Nietzsche músico, escuchar sus composiciones sin prejuicio y sobre todo, con el corazón.

Varias sinfonías de Mahler tienen anotaciones en la partitura diciendo que debe tocarse en *fortísimo*, pero que en la sala debe sonar *pianísimo*, así es como nos llegan las pistas que Nietzsche nos da sobre música, nos llegan de manera sutil y siempre con un fondo fortitudo. Es por eso que seremos fieles a su pensamiento, recurriendo cuando sea necesario a la metáfora y la analogía.

1- Aspectos primarios de Nietzsche y la música

1.1-*Nietzsche el compositor*

Como sabemos, Nietzsche desde muy temprana edad estuvo cerca de la música, o mejor dicho, su corazón e intelecto siempre estuvieron influidos por ella. El interés musical del filósofo alemán no se redujo al simple melómano y aficionado, como creen algunos musicólogos, sino que pensó la música e hizo de ella una categoría filosófico-estética y ahondó en el campo de la composición, pues tenía una tremenda fuerza creadora. Se sabe –por Paul Janz²– que compuso aproximadamente 70 obras en diferentes categorías, es decir, composiciones vocales, instrumentales, de cámara y orquestales. Desde el momento en que se dieron a conocer las composiciones de Nietzsche (cuando él vivía) recibió críticas duras y prejuiciosas, principalmente por parte de Richard Wagner y Hans von Bülow, una vez criticadas por estos dos pilares y autoridades de la música, nadie quiso escuchar por voluntad y juicio propio las composiciones del filósofo. En este sentido, el de compositor, también y al igual que en sus escritos filosóficos, fue un intempestivo y su música no gustó a “nadie”. Wagner festejó el “fracaso” de una composición de Nietzsche después de que un sirviente la criticara duramente y la llamara “ropajes de partitura”.

A pesar de esas críticas, habría que valorar y dar espacio para la escucha a una de las más bellas composiciones de Nietzsche, a cuya creación dedicó varios años, me refiero al *Himno a la amistad*. Asimismo, sale a colación otra gran obra que valdría la pena mencionar y desde luego escuchar, la *Oración a la vida*, basada en un poema de Lou Andreas-Salomé, originalmente compuesta para voz y piano, y posteriormente

² A partir de 1976, Curt Paul Janz hizo la compilación y edición completa de la obra musical de Nietzsche.

instrumentada por el amigo de toda la vida de Nietzsche, Henrich Köselitz (Peter Gast). Puede decirse que el filósofo, en su forma de componer, no siguió los cánones establecidos, pues hasta como compositor fue crítico de la tradición musical. No sólo su filosofía nos muestra que cada quien debe recorrer el camino como ser individual y de manera propia, también su música nos invita a esto mismo. Recurriendo a una imagen, nos sucede como aquel caminante que se quejaba amargamente porque los árboles frondosos e imponentes le impedían ver el bosque, olvidando que ellos ya eran el inicio del bosque mismo. Algo así se dice de la “frondosidad” de la música nietzscheana, alegando que no es música bien elaborada técnicamente o que no exige demasiado a los músicos y cantantes, y no dan cuenta que son parte de su obra y que además, era filósofo y escribía muy bien. Es por eso que son pocos los que logran ver (escuchar) en su obra musical la fuerza creadora y lo profunda que resulta. No sólo se trata de entender si Nietzsche era un músico-compositor virtuoso, quizá no lo era o en todo caso, no estamos en condiciones de clasificar la creación así, pero algo es seguro: se necesitan “oídos nuevos para una nueva música”.

1.2- Los compositores nietzscheanos

Nietzsche con sus escritos filosóficos ha inspirado numerosas composiciones musicales. Uno de los primeros músicos en *poder* trasladar su filosofía al cosmos musical fue Gustav Mahler. Éste pensó llamar a su *Tercera Sinfonía*, primeramente, “La gaya ciencia”, pero se desconocen los motivos por los cuales ya no le dio ese nombre ni ningún otro. Sin embargo, Mahler sí retoma algunas partes de ésta obra filosófica. Palabras más palabras menos, vayamos al principio. Nietzsche escribe en *Gaya ciencia* algo bastante interesante y poco estudiado, allí es cuando busca a un ‘traductor de palabras a sonidos’, a alguien que sea capaz de traducir ideas filosóficas a sonidos musicales, el aforismo CVI que tiene por título “La música como intercesora” dice así:

*Ansío a un maestro del arte de la música –dijo un innovador a su discípulo- para desaprender mis pensamientos y hablar en adelante en su lenguaje: así penetraré más fácilmente en los oídos y corazones humanos. Por medio de los sonidos es posible seducir a los hombres a cualquier error y a cualquier verdad: ¿quién podría refutar un sonido? (...)*³

Esto nos da cuenta de la “necesidad” de Nietzsche por encontrar algún equivalente acústico-musical de su filosofía. Mahler en sentido estricto no era un nietzscheano, es más, hasta donde se sabe, las obras del filósofo que marcaron las ideas musicales de Mahler fueron solamente *La gaya ciencia* y *Así habló Zaratustra*. Por otro lado, hay que tener en cuenta que tanto Nietzsche como sus intérpretes (Safranski, Sloterdijk, Deleuze, Mann, Colli, etc.) han considerado a *Así habló Zaratustra* como una sinfonía debido a su estructura, es decir, la forma poética en la que está escrita es muy musical, los elementos musicales (ritmo-armonía-melodía-timbre) están escondidos misteriosa y subyacentemente en las páginas, el lector escucha la poesía mediante el oído interior y es allí cuando los sentidos trascienden el significado inmediato de las palabras en tonos o formas musicales. *Zaratustra* está compuesto al igual que la mayoría de las sinfonías del periodo clásico y romántico, de cuatro movimientos (partes). El ‘leitmotiv’⁴ que Mahler utiliza en el “Cuarto movimiento” de su *Tercera Sinfonía* es un solo de contralto que canta el poema de “La canción de la noche”, es así como nos muestra la unificación de ideas filosóficas y poéticas a sonidos musicales. Es menester ir directamente al bello poema, el cual canta así:

¡Oh hombre! ¡Presta atención!

¿Qué dice la profunda media noche?

Yo dormía, dormía,-

³ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2003, p. 145.

⁴ “Motivo central”; es la idea melódica o armónica para caracterizar una persona o un concepto.

De un profundo soñar me he despertado:-

El mundo es profundo,

Y más profundo de lo que el día ha pensado.

Profundo es su dolor.-

El placer – es aún más profundo que el sufrimiento:

El dolor dice: ¡Pasa!

Mas todo placer quiere eternidad-,

-¡Quiere profunda, profunda eternidad!⁵

Este canto poético podría leerse como una insinuación incipiente del pensamiento abismal del Eterno retorno; al despertar de un sueño profundo nos encontramos con una revelación: el mundo intenso se nos muestra con su dolor y su placer, pero este último, en tanto afirmación de la vida, siempre quiere “el anillo del retorno” y su “profunda eternidad”.

El *Zaratustra* es una obra de arte, una obra filosófica con propiedades sinfónicas y que se traslada a sinónimo de creación musical. Esta impresionante obra sería el vehículo de una filosofía cuya profundidad sólo podría ser manifestada con las imágenes y los símbolos de palabras regidas por cánones de la música, el más abstracto e intenso de los lenguajes del hombre.

En otro *tempo*, me atrevo a decir con ahínco y sin temeridad que el compositor que tenía más semejanzas con el Nietzsche músico-filósofo fue sin duda, Richard Strauss, éste hizo como nadie el justo reconocimiento musical a *Así habló Zaratustra*, le inyectó la

⁵ Cfr. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2004, p. 436.

*ousía tremulante*⁶, e hizo también el empeño de encontrar una estética que estuviese a la altura de la visión filosófica-literaria, esto se refleja en los acordes y en las atrevidas disonancias que se escuchan en este excelso Poema Sinfónico. En la *Introducción* de este poema sinfónico se percibe claramente lo que decía Nietzsche al final del *Crepúsculo de los ídolos*⁷, y es que la obra de Strauss inicia con un sonido incipiente de órgano para que huidizamente dé paso a una enérgica ráfaga de martillazos que caen continuamente sobre los timbales, de hecho, pareciese, usando una imagen metafórica, que son los vivos latidos del corazón de Nietzsche, Dionisios se incrustó en el corazón de Strauss. Romain Rolland escribe: “¡Esto es! ¡Exacto! Alemania ya tendrá durante mucho tiempo el equilibrio de su poder omnímodo. Nietzsche, Richard Strauss y ...el emperador. La locura ronda en sus cabezas. Hay algo de Nerón en el aire”.⁸ Strauss resuena en su poema de *Zaratustra* (de un solo movimiento) una música con filosofía poética, música sin letra pero sí con ideas filosóficas que resuenan en las disonancias expansivas, así como se expanden las olas del mar, a lo lejos, muy a lo lejos.

Asimismo, en *Vida de Héroe* Strauss hace una especie de autobiografía al igual que lo hace Nietzsche en *Ecce Homo*, ambos como seres superiores, héroes de la vida que han cambiado nuestra concepción del mundo. Continuando con estas analogías, ambos eran amantes intrínsecos y terribles de las altas montañas, o más precisamente, de los Alpes. Para Nietzsche, los Alpes eran un lugar que había sido productivo, debido a que allí escribió partes de sus más grandes obras, y nuevamente, Strauss compuso su dionisiaca *Sinfonía de los Alpes*, en la que narra una excursión a pie por los altos y majestuosos

⁶ *Ousía tremulante* quiere decir la substancia misteriosa que nos hace temblar.

⁷ Me refiero a la parte final de *El Crepúsculo de los ídolos*, donde dice: “Habla el martillo”, que también es parte de *Así habló Zaratustra*, Tercera parte (*De tablas viejas y nuevas*).

⁸ Cfr. Walter Panofsky, *Richard Strauss*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 80- 85. Es importante aclarar que Rolland fue uno de los críticos más férreos de Richard Strauss, y en este mismo contexto, también elogia *Vida de héroe* y *Muerte y transfiguración*, y ahí mismo concluye diciendo: “Si todavía hoy esta música arde, cabe imaginar cómo bullía cuando estaba saliendo de la boca del horno (...) Obras extraordinarias, de un heroísmo embriagador, prodigioso, singular, trivial y sublime”.

Alpes. *El caminante y su sombra* dan pasos meticulosos en las oscuras nieblas donde admiran los gigantescos pinos, donde se sufre y se goza al escalar la montaña durante tanto tiempo, llega y azota la tormenta, el pensamiento queda retorciéndose “en el bosque de las furias”. En la música pasa algo similar y siempre más intenso, de hecho, inicialmente la obra se titulaba (El Anticristo, una Sinfonía de los Alpes), esto debido a la muerte de su amigo Gustav Mahler. “Quiero dar a mi sinfonía de los Alpes el nombre de Anticristo, esto es, purificación moral lograda por las propias fuerzas, liberación por el trabajo, adoración de la naturaleza eterna y magnífica...”⁹

⁹ Op cit. p. 128.

2- Apolo y Dionisos y su expansión musical

‘Apolíneo y dionisiaco’. Hay dos estados, en los que el arte mismo se considera como fuerza de la naturaleza en el hombre, disponiendo de él, lo quiera o no: unas veces como impulso hacia la visión, otras como impulso al orgiasmo. Ambos estados existen también en la vida normal, de una manera más débil, en el sueño y en la embriaguez. Pero la misma contraposición se da entre el sueño y la embriaguez: Ambos desencadenan en nosotros poderes artísticos, cada uno, sin embargo, de forma distinta: el sueño la de ver, asociar, poetizar; la embriaguez la de los gestos, la pasión, el canto, la danza.
F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*.

2.1- Apolo (*Allegro*)

En la obra nietzscheana las concepciones que giran en torno a *lo apolíneo* y *lo dionisiaco* son abundantes. Lo que trataré de hacer en este capítulo es mostrar la relación que tienen estos dos conceptos en el ámbito puramente musical. En el campo de la representación, Apolo simboliza al Dios de la luz y la medida. En cambio, Dionisos representa el campo de la *voluntad*, éste es el Dios que encarna la desmesura y la embriaguez. Tanto lo apolíneo como lo dionisiaco tienen una fuerte repercusión en el arte en general, pero aquí nos interesa su expresión en la música. En Dionisos anida la desmesura y el “éxtasis” originario de toda existencia, también lo que es irrepresentable e incognoscible, y así, da cuenta de la verdad radical de todas las cosas.

El antagonismo de estas dos fuerzas artísticas en Nietzsche es de gran importancia, pues son clave en su pensamiento debido a su magnitud filosófica-estética. Es en *El nacimiento de la tragedia* (su primera obra publicada) donde Nietzsche parte de una intensa reflexión sobre la tragedia griega para relacionarla directamente con la vida y con la ‘realidad’ del mundo. Apolo y Dionisos, mientras uno sale al alba el otro se

sumerge en la oscuridad, mientras uno va *in diminuendo* el otro va *in crescendo*, esta contraposición ocurre en la tragedia, pero Nietzsche hace ingeniosamente de lo apolíneo y de lo dionisiaco dos categorías estéticas, en las que se afirma el dolor, la alegría, lo horrible y lo triste, pero ante todo, la vida misma, pues son *fuerzas afirmativas* de la existencia. El único camino que hay para afirmar la vida es el arte,¹⁰ la existencia misma es un fenómeno estético que está ligado intrínsecamente a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco, Nietzsche nos proyecta a la misteriosa ambivalencia dinámica de ambas poderosas fuerzas artísticas, y qué mejor que intentar filtrarse desde su arte máspreciado, el cosmos musical.

A Apolo se le atañe directamente la bella apariencia del arte, o más precisamente, el concepto de *bella apariencia*, aunque en Nietzsche hablaríamos propiamente de la sabiduría de la apariencia. Apolo es el dios de las representaciones y de la bella apariencia en el arte, él teje sueños y construye imágenes oníricas, su creación radica en las formas. Es por esto que Nietzsche le atribuye a este dios griego las artes plásticas o figurativas, por decirlo así: las demás artes (escultura, pintura y arquitectura) son de naturaleza y de esencia apolínea, del mundo aparencial, formal y puramente representativo¹¹. Las imágenes son concebidas como transfiguración de las apariencias, “Apariencias de apariencias” en continuo movimiento, representaciones sujetas al

¹⁰ En gran medida, el arte es el único camino porque así hay una *justificación existencial* de nuestras terribles acciones a manera de redención. Se justifica porque el arte es libertador y redime a la humanidad: “Como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo”, apunta Nietzsche en la sección 5 de *El nacimiento de la tragedia*. Asimismo, el arte es un potente aliciente que vitaliza la existencia, le da sentido y hace “posible” vivir la vida.

¹¹ En consonancia con esto, es preciso y pertinente recordar la obra magna de A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, libro tremendamente influyente en el pensamiento del joven Nietzsche. En la “Tercera parte” de *El mundo...* Schopenhauer hace una jerarquización de las bellas artes, analiza cada una de ellas, separando las representacionales (todas las demás artes) y dejando en el escalafón más alto a la música, por ser irrepresentable y por ser la “Esencia íntima del mundo”.

principium individuationis [principio de individuación]¹². Apolo, el escultor que articula formas nos da cuenta del *ser-para-sí* perfecto, en el que no dan cabida las ambigüedades, él es toda claridad, de ahí que le llamen el “Resplandeciente”. En otro momento, Nietzsche usa la figura mítica de la Medusa para analogizar e ilustrar un poco esto: “Medusa transforma y convierte en figuras pétreas a todos aquellos que la contemplan y la miran”.¹³

En el estado o mundo de los sueños la relación fenoménica con la realidad es de forma artística, la ‘bella apariencia’ es el basamento de todo arte figurativo. En el estado estético del onirismo siempre hay un velo que oculta, que enturbia la vista y no deja ver claro el horror y lo terrorífico de la existencia, “tenemos arte para no perecer en la verdad”¹⁴, esta es una buena forma para tener máscaras, es más, somos portadores de máscaras; “El problema de la máscara es el problema de la relación entre ser y apariencia” decía Giani Vattimo¹⁵. Apolo el “Resplandeciente” nos muestra que lo importante de la belleza no es sólo lo que representa, sino el contenido y la forma de lo que se representa, es decir, en la música apolínea siempre hay sonidos resplandecientes, siempre hay una música luminosa con formas y colores, con figuraciones ensoñadoras que nos vuelcan al ‘Olimpo de las apariencias’. La arquitectura de los sonidos se determina por una fuerza figurativa. Imaginemos con las *Imágenes* del impresionista Claude Debussy¹⁶, comienza pintando a lo lejos con su nubosa trompeta, después,

¹² Véase este concepto como una “ley” de Apolo, donde el espacio y el tiempo implican un cierto orden e impone un límite a las cosas, en este caso a la música, es decir, no hay alteraciones en ninguno de sus elementos, por tanto no hay disonancias.

¹³ Luis E. Santiago Guervós, *Arte y poder*, Trotta, Madrid, 2004, p. 228.

¹⁴ Por otro lado, el concepto de “apariencia” también es usado por Nietzsche como una crítica a la idea de “verdad”, que analizaremos en un capítulo posterior.

¹⁵ Giani Vattimo, *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989.

¹⁶ Claude Debussy (1862-1918) fue el compositor más importante de los impresionistas franceses. Por algunas características de su música –la luminosidad y transparencia de su orquestación, los colores difusos y la vaguedad de contornos- en cierto momento se le aplicó el nombre de “impresionismo” tomado de la escuela pictórica francesa de fines de siglo, un nombre que, al principio de intención

entran las pinceladas de la cuerda y se unen las gotas luminosas de la flauta, ahora, es el arpa la que comienza a dar los tonos cada vez más vívidos, se unen con el oboe y preludian las *formas pictóricas*, Rousseau decía al respecto: “Una de las principales ventajas del músico es que puede pintar cosas que no podríamos oír, en tanto que el pintor no puede representar cosas que no podamos ver”¹⁷. El ejemplo de esta obra musical es sólo para ilustrar un poco la fuerza ontológica de nuestra escucha, comenzamos a crear imágenes metafísicas de ensoñación, somos creadores y escultores de infinitud de mundos oníricos posibles. Esta relación de nosotros los escuchas y lo real a través del sueño se entiende como el *juego con el sueño*, y es uno de los atributos estéticos de Apolo, saberse consciente y saber que se está soñando; “¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!”¹⁸. En la experiencia estética de este dios anida un profundo placer, una alegre necesidad que le es propia a todas las fuerzas figurativas, así como a la inteligible realidad diurna, Apolo el dispensador de alegría. Por otro lado y para acabar con esta categoría estética, haré una síntesis sucinta del dios resplandeciente. Lo apolíneo es la representación de lo bello, de lo armónico y ordenado, de lo que es medible y donde la música tiene una mayor capacidad expresiva en cuanto a los colores que emulan las palabras y las imágenes.¹⁹ Apolo representa la apariencia estable de la escala humana, así como la alegría musical. Lo apolíneo musical da cuenta de la alegría, esta percepción sensible no tiene que ver con lo risible, a riesgo de que convierta en algo vago, cómico y trivial.

La intensidad de la alegría apolínea se muestra en la sonrisa, sonreírle al mundo es causa de la magia de la música apolínea. Dice Mario Teodoro Ramírez en consonancia

despectiva, finalmente sirvió para definir toda una corriente de la música moderna. Sus *Imágenes* para orquesta son un ejemplo fáctico-acústico de este “Impresionismo”.

¹⁷ J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Calden, Buenos aires, 1970, p. 116.

¹⁸ Cfr. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2004, Pág. 43.

¹⁹ Me refiero a las óperas cómicas y buffas.

con Rosset; “El ideal del arte no puede ser otro que la música, en cuanto arte de la alegría y forma en que se repite en un nivel superior del sentimiento de lo real”.²⁰

Lo bello-apolíneo da muestra mediante la música alegre de la creación de la realidad, así como es muestra viviente de la expresividad humana que envuelve y atrapa al escucha o espectador, donde hay cabida para “un mundo totalmente autónomo y propio”.

Para ser más preciso en esta acotada *Variación*, cabría la posibilidad de dar un patente ejemplo de lo bello-apolíneo-musical, esta sería la obra completa de Johann Strauss, éste es el dispensador de alegría pura más complaciente de todos los agraciados en el mundo de la música lúdica, puesto que es un compositor que se dedicó a reflejar la alegría con toda su extensión, creó *Waltzes, Polkas y Galopes*. Asimismo, la dinastía straussiana hizo una *transvaloración* del artista-creador serio y riguroso a la del músico danzarín, el *homo ludens* en todo su esplendor. Nietzsche dice en la cuarta parte de *Así habló Zaratustra*; “Zaratustra el que dice la verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí uno que ama los saltos y las piruetas”²¹, Johann Strauss es el maestro indicado para mostrar esa alegría y esas sonrisas. La belleza es verdad y la verdad es belleza, aunque sea la verdad del velo de Maya: pues necesitamos la apariencia para vivir.

2.2- Dionisos (*Adagio*)

Como anteriormente se explicó, Apolo tiene marcado el ritmo y el *principio de individuación*, debido a su poder representacional. Recordemos también que los practicantes de las artes plásticas necesitan la materia, (fuerza motriz), en cambio, el

²⁰ Mario Teodoro Ramírez (autor y coordinador), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, UMSNH, Morelia, 2002, Pág. 162, en el capítulo titulado *La música, la alegría*.

²¹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2004.

músico necesita un instrumento como *medium* y como cuerpo transformador para dar choque y para hacer vibrar al mundo. En el imperio de Dionisos se rompe ese *principio de individuación*, ha llegado el *Uno-primordial*²², el fondo de las cosas, la música es eso, musicalidad dionisiaca del misterio de la verdad radical. En los dominios de Dionisos también surgen fuerzas artísticas puramente musicales, -no hay cabida para otro arte- crecen las fuerzas que provienen de la pasión, de la danza y el canto, pero sobre todo, de la embriaguez y de la sabiduría del sufrimiento. Y es que hay que tener talento hasta para sufrir y proyectar ése sufrimiento, quien hace eso es el artista dionisiaco, el músico-compositor se sirve de su sentimiento de embriaguez para dar fuerza, pulsión, ‘contradicción sin resolver’, choque y tensión de nuestros sentimientos cambiantes de nuestra realidad. La locura dionisiaca es afirmadora de la vida aunque ésta sea trágica, de hecho, ésta es la relación que hace Nietzsche con la vida del sufriente, una proyección de fuerza que diga siempre ¡sí a la vida!, veamos lo que dice Deleuze en su texto sobre Nietzsche:

*Hay dos clases de sufrimientos y sufrientes: los que sufren por sobreabundancia de la vida hacen del sufrimiento una afirmación, como de la embriaguez una actividad; en la laceración de Dionisos reconocen la forma extrema de la afirmación, sin posibilidad de sustracción, de excepción, ni de elección. Los que, al contrario sufren por un empobrecimiento de vida hacen de la embriaguez una convulsión o un abotargamiento; hacen del sufrimiento un medio para acusar a la vida, para contradecirla, y también un medio para justificar la vida, para resolver la contradicción.*²³

²² Apolo se rige básicamente por el *principio de individuación* (espacio-tiempo), Dionisos rompe este *principio* porque la música atraviesa el tiempo con la magia dionisiaca (disonancias). “La música es el fluir atemporal de la Voluntad”, dirá Schopenhauer.

²³ G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 27.

La música nos vuelca al ‘corazón del mundo’ mediante el *arrobamiento*²⁴ del estado dionisiaco, la vivencia ontológica de la experiencia musical es pura tensión bajo el elixir tremebundo de la existencia, la sabiduría acústica-dionisiaca es puro devenir, la apolínea también, pero es más mesurada, más tranquila y optimista. En la música dionisiaca reside el fondo doloroso de la verdad radical, la música y el indómito devenir lo transforman todo, crear y destruir, transición del dolor en placer, es el hechizo de la embriaguez, acordes y disonancias pavorosas que son causantes de un placer máximo, en este tenor Schopenhauer dice: “La música es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se entiende y expresa, con la mayor precisión y verdad, la esencia íntima del mundo. Sin jamás causarnos un sufrimiento real, siempre nos produce gozo, aun en sus acordes más dolorosos.”²⁵

La música es el arte genuinamente dionisiaco, sus disonancias nos conectan con la ‘auténtica idea del mundo’, en la que no hay cabida para la representación, pero sí para lo profundamente oculto, pues la música tiene independencia del mundo fenomenal y aparential, por eso es más penetrante y poderosa que cualquiera de las demás artes, “éstas no expresan más que las sombras, aquélla –la música- habla de las esencias.”²⁶ El instinto dionisiaco y sus resonancias son provocados por el sentimiento supraindividual, la armonía (elemento dionisiaco) es el núcleo de la música y, según Nietzsche, es el elemento que constituye “la violencia estremecedora del sonido”.

La magia dionisiaca es puro contacto estremecedor, pues este impulso artístico de la naturaleza nos arrastra a la transgresión y lo ilimitado, su característica más íntima es la *Hybris*, radicalmente contraria a la *Frénes* de Apolo. La embriaguez de Dionisos “el

²⁴ Safranski escribe también sobre el ‘arrobamiento’: “A veces la vivencia de la música es tan fuerte que uno teme por su propio yo, que corre peligro de perecer de orgia musical, por puro arrobamiento en la música”. Cfr. R. Safranski, *Nietzsche*, Tusquets, Barcelona 2004, p. 20.

²⁵ A. Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Edaf, Madrid, 2003, pp. 195-200.

²⁶ A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, “Tercera parte”, Folio, Barcelona, 2002, p. 84

místico” desborda creativamente nuestros sentimientos, por eso Nietzsche no tiene duda de que lo esencial en la embriaguez “es el sentimiento de acrecentamiento de la fuerza y la plenitud”, lo cual implica que dicho sentimiento estético embriagatorio sea pura *energía y emoción* caótica, tal como lo muestra Dmitri Shostakovich en la mayoría de sus sinfonías. Éste en el “segundo movimiento” de su *Sinfonía No. 11*²⁷ se vuelca a la música bélica, no en el sentido literal, sino como musicalidad caótica con belicosidad, *quasi* al final del movimiento, el tambor dispara redobles para que a su vez, los cellos y los contrabajos comiencen la *coda*,²⁸ éstos, cada vez más agresivos preludian lo tenebroso de la sinfonía, posteriormente se une rápidamente (*accelerando*) toda la cuerda y las demás secciones, logrando así, la belicosidad dionisiaca.

El arte de la escucha es la afirmación de la embriaguez, de lo dionisiaco y del *pathos musical*. Lo dionisiaco es la revolución sensitiva que padece nuestro ser, algo así como si fuese una implosión de sí mismos (*introspección-musical-dionisiaca*), donde la música sublime nos hace trizas y donde la verdad radical nos enseña a Dionisos.

Dionisos es la fuerza infinita donde la música es el fuego al igual que en Heráclito, el fuego es siempre cambiante y nunca el mismo, también es poderoso, indómito y apacible, donde tras la apariencia estable se oculta el devenir cósmico. La música es la memoria fiel del devenir²⁹. La música sublime accede a la esfera dionisiaca, por tanto, habla desde el dominio de Dionisos donde se conoce la verdad radical.

²⁷ Casi en todas sus sinfonías Shostakovich usa un espíritu bélico, en esta hay algo distinto, es por eso que daré un ejemplo meramente ilustrativo. El *corpus* del movimiento es: Allegro-Adagio-Allegro-Adagio-Attacca.

²⁸ La *Coda* es el pasaje añadido al final de una pieza o movimiento para resaltar la conclusión.

²⁹ En este sentido, el de devenir, piénsese en el director de orquesta, éste tiene la memoria fiel del devenir, en la medida que representa la partitura siempre siendo igual, pero la interpretación de la música es distinta, nunca la misma.

La música dionisiaca no es melosa y tiene que ver más con lo netamente romántico, con *truenos y tormentas* que se incrustan en la oscuridad donde los cánones estéticos cambian constantemente³⁰ y ya no parten de lo meramente establecido.

La música puede simbolizar el contenido dionisiaco, aunque su ejecución material esté atravesada por formas apolíneas. La música es dionisiaca si es indescriptible y simboliza la melodía de la desmesura y embriaguez, asimismo, lo monstruoso atraviesa nuestro corazón como los martillazos del timbal, la experiencia estética de lo bello es explicable, la de lo sublime es inexplicable. La música es el perpetuo y constante recibimiento de emociones tanto alegres como tristes; en la alegría todo es bello y armonioso, en la tristeza hay dolor envuelto en inocuidad, es decir, los acordes más dolorosos son los que nos transfiguran y vuelcan nuestro ser interno a la *sublimación dionisiaca* donde se padece la música en forma inconmensurable.

Lo bello-apolíneo nos atrapa con su poder onírico, lo sublime-dionisiaco nos encarna, cada arteria y cada fibra sensible de nuestro cuerpo tiembla, es ontología corporal trémula, después de eso, no somos los mismos, hemos cambiado, y mejor aún, ha cambiado algo tan profundo en nosotros que ha resultado colisión introspectiva³¹. “Salí de la sala y no soy yo mismo, he cambiado, no sé cómo, pero me siento con más fuerza y vitalidad, además, no veo el mundo igual, no sólo algo ha cambiado en mí, yo soy todo cambio”, palabras de Berlioz al escuchar la *Novena Sinfonía* de Beethoven.

³⁰ Al igual que en los salvajes ríos de Heráclito, el maestro del devenir y lo cambiante, esos ríos donde todo fluye y refluye.

³¹ Es importante considerar al joven Nietzsche, quien concebía ambos aspectos en la Tragedia, es decir, la obra de arte trágica como lo más alto.

3- Encrucijadas sobre el concepto de ‘música absoluta’³²

Todavía necesitamos la imagen del mar para no renunciar a una explicación esencial del arte musical. Si el ritmo y la melodía son las orillas en las que el arte musical toca y abarca fecundamente los dos continentes de sus artes originarias, es el sonido mismo su elemento fluido originario, pero la inconmensurable extensión de ese fluido es el mar de la armonía. La vista conoce sólo la superficie de ese mar: solamente lo profundo del corazón conoce su profundidad. Richard Wagner

3.1- Nietzsche y la ‘música absoluta’

En la obra nietzscheana constantemente hay escritos sobre arte, aunque principalmente –y por mucho- “escritos musicales”. La afamada cita del “botafuegos”³³ “Sin música la vida sería un error”, a la que posteriormente intentaremos dar respuesta, no son palabras que sorprendan a nadie, es decir, todo el mundo “sabe” o cree saber que una vida sin música sería un error. Todos “sabemos” que la música da un toque especial y colorido a la vida, pues se supone que a todo mundo (nos) gusta. Con música, pues, la vida es –o debería ser- más llevadera. Para intentar deshacer equívocos respecto a la apasionada relación entre Nietzsche y la música, bastaría con decir que éste no se refiere a “cualquier” tipo de música, sino estricta y categóricamente a la música instrumental, a la llamada *música instrumental absoluta*, siendo así el motivo central de esta *variación* (capítulo), debido a la complejidad y avatares estéticos que rodean –como el lobo al cordero- a tan apasionante concepto.

La historia del término *música absoluta* es bastante extraña, debido a los distintos flancos que contiene en sí misma la palabra “absoluto”. Constantemente en los libros

³² Es importante tener en cuenta que la idea de la música absoluta surgió en la estética romántica alrededor de 1800, y que fue centro de discusión estético musical cerca de dos siglos. Discusión en la que Nietzsche estaba incluido, pues habla de ella en varios aforismos de su obra, dedicaremos esta “variación” a citar algo al respecto y ver su posicionamiento.

³³ Ernst Jünger llamaba así a Nietzsche, y así también se le llamará con frecuencia en este trabajo.

sobre estética de la música o conceptos del arte musical suele mencionarse a Eduard Hanslick³⁴ como el creador del concepto sobre ‘música pura o absoluta’, sin embargo, no es así, la creación del concepto *música absoluta* es de Richard Wagner. Se dice que las fórmulas apologéticas y polémicas de dicho concepto fueron las que dieron cabida al desarrollo y posteriores discusiones sobre el atrancado tema. Desde luego, Nietzsche no queda excluido de esto, pues siempre estaba al tanto de los problemas estéticos y más si se trataba de algo relacionado con la música.

El problema de la *música absoluta* aparece con gran fuerza desde la estética musical romántica, cuando la música envuelta en lenguaje era ‘superior’ a la que sólo producía sonidos hechos por los instrumentos. Asimismo, con el paso de los años fue cambiando esta postura, hasta que Hanslick retomó el problema e hizo una apología de dicho concepto. El punto central era si la música es autosuficiente, sin que la palabra se mezclase con ella a riesgo de que pudiese simbolizar algo diferente de lo estrictamente musical. Por principio tenemos a Richard Wagner, quien después de Bayreuth es mirado con desconfianza por Nietzsche y así se da el alejamiento progresivo. Ahora bien, Wagner sostenía que el “drama musical” estaba por encima de la música puramente instrumental, pues ésta no decía mucho, estaba incompleta a falta de otros elementos artísticos como; la danza, la imagen onírica y principalmente el texto. Esto es, pues, conseguir que la música se sirviese del lenguaje y la palabra si es que en realidad quería expresar algo. A todo esto, es menester tener muy en cuenta lo que Wagner quería en su “obra de arte total” (*kunstgesamtwerk*), es decir, la unión constante de elementos dancísticos, poéticos, la acción escénica y los sonidos hacen un corpus total a lo que

³⁴ Eduard Hanslick (1825-1904) fue un ácido crítico musical, además de ser el primer crítico y representa el primer escritor efectivo contra el Romanticismo. También fue uno de los primeros formalistas y defendió que la música llega a ser arte sólo cuando el sentimiento que expresa es indeterminado. Su principal obra se titula *De lo bello en la música*.

posteriormente se le llamaría “La obra de arte del futuro”. Wagner estaba seguro de que la música alcanza su plenitud en la ópera, con la voz humana expresada en solistas y coros, además de englobar a todas las artes en una misma escena. Nietzsche en sus escritos sobre Wagner estaba en completo desacuerdo con estas ideas de la *Ópera y drama* wagneriano.

Y quien se encargó de analizar y refutar a Wagner a partir de premisas nietzscheanas fue Hanslick, aunque no sólo refutó, sino que hizo una ampliación estética a partir del concepto de *música absoluta*. Para éste, lo que Wagner buscaba en su “drama musical” no era más que una aberración, los textos eran sólo pensamientos guía a alusiones y eventos, objetos, mitología y personas dentro de una ópera, que lo único que hacían es enturbiar el oído, manchar el sonido puro y absoluto de la música. Todo esto –entre muchas otras cosas- lo desarrolla Hanslick en su obra *Sobre lo bello en la música*, en este título adopta la posición de que la música no es un lenguaje de sentimientos (opuesto a la posición romántica), sino una “lógica del sonido en movimiento”. Hanslick respondería que la materia o argumento de una composición musical es la propia ‘idea musical’ donde el compositor se convierte en “una especie de lógico cuyas operaciones no son adecuadamente expresables en metalenguaje de ninguna clase, por la propia naturaleza de la música, toda tentativa de describir en palabras lo que produce está condenada al fracaso”³⁵. En consonancia con el conservador Hanslick, años después llega Arnold Schoenberg el revolucionario, quien en parte está de acuerdo con él en varios pensamientos, entre ellos la de detestar toda composición musical que pretendiese efectos de especie diferente a la propiamente musical. El concepto de ‘arte musical absoluto’ de Hanslick no expresa otra cosa sino una exigencia musical, la

³⁵ Allan Janik, *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 2001. p. 132, En el apartado “Cultura y crítica”.

reivindicación de una música sin texto, no funcional y “liberada” de cualquier propiedad extramusical.

Ciertamente y en otro tenor, el problema de la *música absoluta* llega *in crescendo* con Beethoven, ya que éste fue el que dio el impulso necesario a la estética musical romántica, debido a sus magnánimas sinfonías que representaban el punto más alto en la ‘música instrumental absoluta’, la sinfonía era el modelo a partir del cual se desarrolla este concepto. Pero también, el mismo Beethoven es el que revoluciona y transforma los cánones estéticos establecidos de la sinfonía, el ejemplo más claro y radical está en la famosa *Novena sinfonía*, en el cuarto movimiento entran la voz humana y posteriormente un coro al umbral de los sonidos absolutos, inicia la palabra en poesía de Schiller, y en cuanto a esto, Nietzsche dice en los “Fragmentos póstumos”:

*¿Qué debemos sostener nosotros de esa horrible superstición estética de que Beethoven , con el cuarto movimiento de la ‘Novena’, ha hecho la solemne confesión de los límites de la música absoluta, incluso ha abierto así las puertas de un arte nuevo en el que la música podría representar la imagen y el concepto por lo que sería accesible ‘al espíritu consciente’? No fue la palabra, sino el sonido más dulce, no fue el concepto, sino el tono más ferviente y alegre lo que cautivó al sublime maestro en su anhelo por los acordes más inspirados de su orquesta.*³⁶

En el caso de Nietzsche, a diferencia de Hanslick -el conservador-, se mantiene más mesurado en cuanto a sus críticas, digamos que llega a un término medio, aún teniendo en cuenta el estorbo de la palabra en la música, pues concibe a Beethoven y su *Novena*

³⁶ Luis E. Santiago Guervós, *Arte y poder*, Trotta, Madrid, 2004, p. 100.

como algo paradigmático, debido a que de repente la palabra llega para no perecer de “verdad”, la palabra llega en un momento de arrobamiento musical, la palabra nos distrae un poco del “mundo de los espíritus” que radica en momentos musicales tan elevados; esto lo apunta también Nietzsche en una nota de los “Fragmentos póstumos”:

*Piénsese en el tercer acto de ‘Tristán’. Aquí, el infierno se abre, y nosotros
no podemos soportarlo más que cogiéndonos de la mano de Virgilio.
La imagen y la idea tienen todavía importancia: rompen la influencia
totalmente devoradora de la música, ellos la suavizan –dolor primordial.
En esta medida la palabra y la imagen son remedios contra la música:
primero, la palabra y la imagen nos acercan a la música,
luego no protege contra ella.³⁷*

Esto suele resultar demasiado paradójico, sin embargo, es a veces menester que la palabra salga en auxilio, pues la forma musical dionisiaca nos revelaría la “cruda verdad de la existencia”. En Nietzsche la *música absoluta* logra variantes, mientras que en Hanslick la música es sólo ‘forma’³⁸, y en este sentido es muy hermético el crítico musical, es por eso que iremos a otro tema relacionado con la *música absoluta*, debido que “música y palabra concurren una y otra vez como problema y como sentido en la forma y fondo del pensamiento nietzscheano”.³⁹

³⁷ *Ibíd.*, p. 107.

³⁸ Para entender un poco más este término, cualquier libro sobre música nos diría cosas como esta; en música, el término *forma* se entiende de dos modos distintos: como la arquitectura general de una composición y como la estructura de las distintas secciones específicas que componen eventualmente dicha estructura.

³⁹ *Ibíd.*, p. 108.

3.2- Poesía y ‘música absoluta’

Una de las variantes sobre la *música absoluta* es su íntima relación con la poesía, el torbellino sinfónico creado de la colisión y fusión entre poemas y notas musicales da como resultado la “música programática”, noción que genera bastantes discusiones en el ámbito estético-musical, ya que la poesía escrita se traslada al arte de los sonidos, o por lo menos el compositor se inspira en la poesía y logra mediante una especie de alquimia musical, una composición de otro orden.

En la música dramática siempre anida un texto subyacente, implícito o explícito, que se vuelca a ser “música descriptiva” mediante la evocación de imágenes producidas por onomatopeyas, es decir, imitar con sonidos el texto de la manera más pertinente y precisa, poniéndolo por delante de la música y haciendo de ésta la sombra del drama musical lingüístico. Este tipo de música, pues, necesita un motivo “extramusical” o “programático” en su propia esencia, los sonidos son los siervos y el lenguaje su Señor. (En esto es precisamente en lo que Nietzsche y Hanslick estaban en terrible desacuerdo).

Por tanto, cabría la posibilidad de cuestionarnos ¿dónde quedaría en esta discusión el *Poema sinfónico*? Franz Liszt fue el compositor que inventó –por decirlo así- esta forma de componer música, la de poesía sinfónica que está en el campo de la “música programática” y que más allá de que sea *absoluta* o no, tiene claramente propiedades ambivalentes y ambiguas respecto a su *forma* en la que está constituida. Pero vayamos al principio, Liszt aborda en los poemas sinfónicos temas intelectuales, literarios y poéticos, y para decirlo de manera más clara; le inyectó música a las ideas y a los poemas. Sin embargo, aquí no hay en absoluto un texto explícito al que la música siga, quizá y sólo con sordina, y sólo así, habría algo implícito. En el poema sinfónico el

escucha meticulado (o no) se da cuenta de una composición en un solo movimiento con propiedades *quasi* iguales a las de una sinfonía, movimientos completamente encadenados y con numerosas secciones internas según el desarrollo sinfónico. Mediante esta estructura o arquitectura de sonidos nos damos cuenta de que una “mirada más profunda descubre un hermoso árbol, brotes y hojas, flores y frutos, crecido todo ello de una misma semilla”⁴⁰. En consonancia con esto, la “igualdad de derechos” de la música respecto de la poesía y la pintura era también un motivo central en la apología de Liszt respecto de la “música programática”.

La creencia en la posibilidad de “narrar” un relato o un poema con sonidos era una meta muy abstracta, hacer una *literaturización* musical es dotar siempre de *extramusicalidad* a algo que no lo necesita. Así pues, entiéndase que la “música programática” es aquella que puede provocar ideas y en cierto sentido reduciría el contenido puro, pues las ideas pueden provocar agitación del sentimiento, haciendo que se tergiverse la “pureza” musical. Estas posturas son muy radicales y Nietzsche no estaría de acuerdo con ellas, pues éste sabía que la música emociona y que da alas al pensamiento, y que por ende mueve los resortes del sentimiento. En todo caso, Nietzsche desconfía del (sobre) valor de las palabras respecto de la música, sabía que la estética musical romántica procede del *topos* poético de lo inefable: “La música expresaría lo que las palabras no están en condiciones siquiera de balbucear”.

Por otra parte, hay que reconocer los méritos que tiene el *poema sinfónico* y lo que en realidad –y sin prejuicios– es; una forma distinta de componer ya que concibe una renuncia a las leyes de la formalística musical, hay un desarrollo “poético” musical que

⁴⁰ Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, Idea books, Barcelona, 1999, p. 14.

hasta cierto punto no tiene nada de “programático” o “extramusical”, sino sólo un título literal o idea filosófica que exagerando, sólo subyace con sordina y que el compositor usa como *leitmotiv*, que quizá muchas veces o la mayoría de ellas no evocan ni imágenes ni ideas, sino sólo emociones que uno nunca sabe cómo serán, de modo similar a la experiencia estética-acústica que se tiene con una buena sinfonía, todo esto se da gracias al hechizo de la música. El encuentro entre música y poesía ha producido una *codificación* de las imágenes poéticas en el transcurso de *poema sinfónico*, esta colisión hace un lenguaje meramente instrumental y distinto, la “ópera de los instrumentos”, una transposición de metáforas a sonidos musicales.

Uno de los aspectos más intrínsecos que se interponen entre la *música absoluta* y la “programática” es que la primera propone un lenguaje más allá del lenguaje sin ser en nada simbólico, mientras que en la “programática” (dejando a un lado el *poema sinfónico*) hay una narración “extramusical” y por tanto está llena de símbolos que nada tienen de musical. El *poema sinfónico* resulta ser una opción de la *música absoluta*, y esto es el argumento principal de este capítulo; la magia de “trasladar” ideas estrictamente musicales ‘pseudoprogramáticas’ a un solo movimiento, un corpus sinfónico total o un monstruo con cabeza de medusa que se mueve constantemente (*piano o pianísimo, forte o fortísimo*). Ciertamente es que, en el *poema sinfónico* la música se nutre secretamente del poema escrito (metafísica radical), que también es música, sin embargo, la forma es distinta debido a la escritura, son naturalezas análogas y distintas que se unen para mostrar otro de los mares en los océanos de la música, un mar profundo en el que “el hombre se sumerge para restituirse fresco y bello a la luz del día; su corazón se siente maravillosamente ensanchado cuando vislumbra la capacidad de

todas las inimaginables posibilidades de esa hondura, cuya profundidad jamás pueden medir sus ojos, y cuya insondabilidad le llena de asombro y de anhelo de infinito”⁴¹.

A lo largo de toda la obra nietzscheana hay distintos apuntes sobre música, e incluso sobre compositores, siempre en forma de *staccato* y aunque habla muy poco sobre el concepto de *música absoluta*, bastaría citar uno en particular, que me parece el más importante:

*La “música absoluta” es, o bien una forma en sí, en el estadio vulgar de la música en que el sonido medido y diversamente acentuado causa placer en general, o bien el simbolismo de las formas que hablan al pensamiento sin ayuda de la poesía, cuando después de una larga evolución las dos artes se han unido y cuando, por último, la forma musical se ha cargado por completo de hilos, de ideas y sentimientos. Los hombres que se han quedado atrás en la evolución de la música pueden sentir un mismo trozo de manera puramente formal, allí donde los más avanzados entienden todo simbólicamente. En sí, ninguna música es profunda ni significativa, no habla de “voluntad”, de “cosa en sí”; esto es una cosa que el intelecto no podía imaginarse más que en un siglo que había conquistado para el simbolismo musical todo el dominio de la vida interior. El intelecto mismo es el que únicamente introdujo esta significación en los sonidos; del mismo modo que puso en las relaciones de líneas y de masa en arquitectura una significación, que de suyo es completamente extraña a las leyes mecánicas.*⁴²

Nietzsche en este aforismo da cuenta –entre otras cosas- de que la petulancia y la soberbia del intelecto son los que han llenado y dado a la música múltiples tonos de significación y simbolización ajenas a lo estricta y puramente musical. Por tanto, decir que el *poema sinfónico* no es *música absoluta* simplemente por llevar un título es caer

⁴¹ Ibídem, p. 27.

⁴² F. Nietzsche, *Humano demasiado humano*, Edaf, Madrid, 2008, p. 160.

en un error y quitar injustamente el gran mérito que tiene esta arquitectura de sonidos. Tanto los poemas sinfónicos de Liszt como los de Smetana llevan títulos a los que el intelecto sólo llena de prejuicios, *Prometheus*, *Les preludes* o *Moldavia* en realidad nunca “narran” nada, no hay ni poesía, ni historias y mucho menos lenguaje, el *poema sinfónico* es meramente una *música absoluta* de otro ramo (sinfonía en un solo movimiento). Hay sinfonías que llevan subtítulos y continúan estando en los terrenos de la *música absoluta*, en todo caso, llamaremos a esto como la ‘opera de los instrumentos’, esa ópera que nos vuelca al *recogimiento*; “¿Qué era aquel no sé qué que la aislaba (a la música) de todo lo extraño, del espectáculo, de la danza, de los gestos, incluso de las voces acompañantes? El recogimiento. El recogimiento es lo que a los humanos y a las asambleas de los humanos los eleva por encima de las palabras y los gestos, quedando de sus sentimientos nada sino sonidos”.⁴³

Nietzsche quizá también hubiese concebido al *poema sinfónico* como *música absoluta* y ciertamente, esta es la aventura de este capítulo⁴⁴. Proponer a Nietzsche como un escucha de *poemas sinfónicos* y darse cuenta de que la relación poesía-pintura-literatura pueden estar en la música mediante una especie de ‘metafísica radical’ que anida en el *poema sinfónico*, pues como se ha dicho, es pura música en el que la palabra no tiene cabida, el *poema* no puede representarse en nada que no sea música pura que se abre a lo indecible. El “botafuegos” apunta muy bien la vanidad del intelecto que quiere etiquetar todo, y pues bien, etiquetar el *poema sinfónico* como música “programática” es un claro ejemplo de esto, no hay ni “programa” y tampoco “extramusicalidad”, cualquier intento sería en vano. Algunos comentadores de Nietzsche afirman que éste se

⁴³ Ibídem, p. 80.

⁴⁴ Es preciso decir que Nietzsche seguramente nunca escuchó la forma de composición del poema sinfónico, al menos los libros no hablan de esto. Se sabe que escuchó de Liszt obras para piano y eso cuando mucho.

negaba a toda comunión entre palabra y música, sin embargo, no es del todo cierto, esto se ve y se escucha en sus composiciones musicales; en las que hay palabras, cantos y coros. Hay críticas, pues, que sólo se hacen por vanidad intelectual, cuando se sabe que las ideas y la poesía siempre estarán en continua vecindad, “la música no es un mero divertimento, sino la representación de las ideas musicales de un poeta músico, de un pensador músico; estas ideas musicales deben estar en correspondencia con las leyes de la lógica humana”, decía Schönberg en *El estilo y la idea*⁴⁵.

Para ilustrar lo anteriormente dicho, vale la pena mencionar un acontecimiento: se cuenta que Rachmaninov vio una copia en blanco y negro de *La isla de los muertos* del pintor simbolista Arnold Böcklin, la pintura lo dejó hechizado. Un cierto día, comenzó a escribir música en un solo movimiento, era un *poema sinfónico*. Le dijeron que tenía que poner nombre a su composición y recordó después el hechizo que había provocado en él tan maravillosa pintura, y tituló al poema *La isla de los muertos*. Cuando uno escucha esta pieza musical se da cuenta de inmediato de lo oscura y misteriosa que resulta, provoca terror o múltiples emociones, pero en realidad no evoca a ninguna pintura, sea como fuere, cada escucha aludirá a lo que sea, y no exactamente a lo que tenga por título un *poema sinfónico*. Asimismo:

*No es que el músico se abstraiga de todo y de todo contenido,
sino que lo encuentra en un texto al que pone música, o, más
independientemente, se viste su propio estado de ánimo con la
forma de un tema musical que luego continúa elaborando:
pero la verdadera región de sus composiciones sigue siendo
la interioridad formal, los puros sonidos, y sus sumergirse en*

⁴⁵ Arnold Schönberg, *El estilo y la idea*, Taurus, Madrid, 1963, P. 109.

*el contenido, en vez de una imagen hacia el exterior, es más bien
un retraerse a la propia libertad de su interior y en varios territorios
de la música surge así una certeza de que él, como artista,
está libre de contenidos.⁴⁶*

Para dar cierre a este mosaico variopinto, retomaremos a Beethoven y su *Novena*. Ciertamente es que Nietzsche prefiere que el compositor no hubiese mezclado la palabra en tan monumental sinfonía. Ahora bien, viéndolo de otro modo; no es grave en absoluto, la enorme orquesta y el coro cubre casi por completo la significación del poema de Schiller, cuyo significado no debe importar pues ni siquiera se escucha la letra, las palabras en el canto son meramente un material de sonido para el ‘instrumento vocálico humano’, el que canta se asemeja al pájaro; *¡Pájaro del agua! ¿Qué cantas que encantas?*⁴⁷, entiéndase que el cuerpo humano y su voz se convierten en otro instrumento más de la orquesta, cuya caja de resonancia es el pecho y el corazón, y lo que sale por la boca no son más que tonos musicales sin significado, siendo siempre sólo música y pura música.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 97.

⁴⁷ Alusión al poema de Juan Ramón Jiménez, *¡Pájaro del agua!*

4-Aproximaciones a los conceptos de ‘verdad’ y ‘lenguaje’, así como sus repercusiones en la música.

4.1- Acerca del lenguaje

El lenguaje es una expresión a medida de lo meramente humano, pues se comunica mediante palabras.⁴⁸ El hombre ha creado el mundo en la medida que ha aprendido a comunicarse, esto ha sido gracias al lenguaje y sus distintas dimensiones, pues se han creado nombres y etimologías cada vez más pertinentes y precisas, es decir, se ha encontrado la manera de nombrar todo lo que con el paso de los años se ha presentado en el mundo; cosas y objetos, fenómenos físicos y hasta metafísicos. El lenguaje ha estado siempre en nosotros y formamos junto con él entidades o sustancias comunicativas y hablantes. Somos un *Homo loquax* capaz de poner nombre a lo que supuestamente sería innombrable, el hombre no ha acabado ni remotamente de conocer el universo y a todo lo conocido ya le ha puesto nombre, por tanto, con este nombre-palabra-significado se habla de la cosa conocida superficialmente, pero no esencialmente.

Aprender a hablar es aprender a hacer otra función que tiene el humano, creo que son funciones mecánicas y hasta fisiológicas con las que contamos innatamente. Se aprende a comer si hay algo que masticar, a caminar tan sólo con tener suelo firme, a coger cosas con la mano si hay algo cogible y tangible. Asimismo, aunque no haya nada de esto el hombre inventaría la manera de que hubiese, ni hablar de la necesidad de lenguaje y como se ha dicho, si hay algo que no tiene nombre, se le adoptará un llamado con pertinencia y precisión radical, o eso es lo que nuestro intelecto cree. El ser humano tiene la capacidad suficiente para crear nuevos lenguajes y nuevos signos, en tanto que somos individuos también somos signos, o más ciertamente, somos máquinas

⁴⁸ Si me refiero a lenguaje me referiré a las palabras, dejando a un lado los signos aunque sé que el lenguaje y las palabras también son signos.

productoras de signos y el saber que somos signos nos ayuda a entendernos, pues representamos algo diferente de lo que somos.

4.2- Verdad e ilusión⁴⁹

Esta parte es muy belicosa, pues primero hay que dar cuenta que el lenguaje es un constante juego de metáforas. Metáforas que posteriormente y por inconsciencia son concebidas como verdades. Nietzsche dice que en el universo unos “animales inteligentes”⁵⁰ inventaron el conocimiento, esos animales somos la humanidad con toda su extensión. El efecto de esta inteligencia es el engaño, pero también es un medio de conservación del individuo. “Los hombres se encuentran profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños.”⁵¹ El lenguaje siempre miente, pues es parcial, y es también una forma de expresión a medida de los hombres.

El hombre mismo tiene una invencible inclinación a dejarse engañar, dejarse timar por cualquier hombre insidioso, el hombre es dócil ante las quimeras, es el fiel seguidor de “cuentos épicos.” La imaginación y el intelecto se unen para disfrazar lo verosímil en lo inverosímil, ni siquiera hablar de verdad, pero sí de mentira, pero no es (sólo) porque sea idiota e insensato, sino porque es el animal aún no fijado, que no tiene meta en-sí y tiene que inventarla. El intelecto se toma como el maestro del fingir. Es por esto, por lo que según Hans Vaihinger, tales ideas falsas se pueden utilizar en todo momento y acontecimiento de la vida, pues hay personas intelectualmente maduras que se dan cuenta de las falsedades y las usan para su conveniencia, el truhán, pues, continuamente

⁴⁹ Me he apoyado en un texto anexo que está incluido en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* de Nietzsche, titulado *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, de Hans Vaihinger.

⁵⁰ Más propiamente se refiere al *animal fantástico*, creador de ilusiones.

⁵¹ F. Nietzsche, H. Vaihinger, *Sobre verdad y mentira*, Tecnos, Madrid, 2004, p. 19.

usa el lenguaje para sus supercherías y para fines espantosos⁵². La mentira se vuelca a un juego que estimula constantemente a la conciencia y al intelecto, y de allí surgen las ilusiones. Pero ¿cuál será la esencia de la ilusión? Una aproximación que nos da Nietzsche es la mitificación, es decir, una enorme ola de ficciones, pero ficciones míticas. Cuanto más se aleja de la realidad, más se acerca a una “realidad” bella y buena, donde anida la esperanza. Esto es, pues, vivir en la ilusión como ideal. “La vida que necesita ilusiones, vale decir, falsedades consideradas como verdades.”⁵³ Pero, ciertamente, estas ilusiones resultan demasiado útiles, son ilusiones con valor de supervivencia, las ilusiones son necesidades con las que tenemos que vivir. En el pensamiento nietzscheano estas concepciones de ilusión resultan aparentemente paradójicas, pero en realidad no sólo tienden a un sentido malicioso, sino también hay un lado optimista y pragmático, esto sería el reconocimiento de ficciones útiles e incluso necesarias, pues en realidad es lo que mueve a las masas. El lenguaje también es un arma para la durabilidad del poder:

*El derecho del señor a dar nombres llega tan lejos que deberíamos
permitirnos el concebir también el origen del lenguaje como una
exteriorización de poder de los que dominan: dicen “esto es esto y
aquello”, imprimen a cada cosa y a cada acontecimiento el sello de un sonido,
y con esto se lo apropian, por así decirlo.⁵⁴*

Las palabras son sólo interpretaciones constantes, y han sido inventadas no para dar un significado, sino para imponer una interpretación. En *Humano demasiado humano*

⁵² En este caso, vale recordar los discursos fascistoides y las consecuencias tan terribles en la humanidad, dejando a ésta mutilada y des-humanizada. Desde luego, también la música ha sido usada para fines espantosos, basta recordar el uso de la música de Wagner que se les ponía a los soldados nazis en esos eventos de muchedumbre, así como para darles “valor” a la hora de disparar en sus aeronaves.

⁵³ Op. Cit. p. 49.

⁵⁴ F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 2006, p. 38.

también señala las consecuencias de la credibilidad y fiabilidad del lenguaje; “Peligro del lenguaje para la libertad intelectual: toda palabra es un prejuicio”.

El hombre no busca, pues, primeramente una ‘verdad’, sino sobrevivir, ya que naturalmente sería muy difícil o hasta imposible penetrar en el reino de la verdad.

Continuando con el hilo de este trabajo, cabría la posibilidad de preguntarnos por qué en la música se encuentra la verdad radical, así como los perjuicios contra el lenguaje. Respecto a éste -el lenguaje- creemos erróneamente saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de “árboles, colores, nieve y flores: sin embargo, no tenemos más que metáforas de las cosas, que no corresponden en absoluto a las verdaderas entidades”⁵⁵. En el proceso lingüístico siempre hay un hablar metafórico, el lenguaje da paso por medio de una *excitación nerviosa* a la representación de la imagen, con esto queda claro que el lenguaje es un “sistema” de representaciones donde radican muchas representaciones de conceptos creados por la mente,⁵⁶ pues es un sistema mecánico que no conserva en sí ningún contenido “que no tenga el estigma de la abstracción”.⁵⁷ Con ello, no hay ningún elemento constitutivo que demuestre la verdad radical, debido a que el lenguaje no tiene -al igual que la música- *legitimación ontológica*.

Nietzsche afila bien la lanza y da tensión al arco para ser preciso y dispara diciendo:

*¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas,
metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de
relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas
poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un
pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son
ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que*

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Aquí se encuentra una analogía con Kant, pues en la *Estética trascendental* éste dice que la mente crea conceptos, por tanto, muchas cosas de las que hablamos son sólo conceptos creados por la mente.

⁵⁷ David Picó Sentelles, *Filosofía de la escucha*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 101.

*se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han
perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como
monedas, sino como metal.*⁵⁸

En este sentido, señala Picó Sentelles: “el lenguaje son metáforas, y metáforas de metáforas”.⁵⁹ Asimismo, tiempo, espacio y causalidad también son sólo metáforas con las que el *animal fantástico* se explica el mundo y las cosas que hay en él. Nietzsche siempre mantiene la desconfianza hacia el lenguaje, pues continuamente delata sus errores. El lenguaje es la “traducción metafórica y arbitraria de la realidad” que convierte a la “verdad” en un producto del lenguaje. La verdad entendida en este sentido es meramente incommunicable: “Sólo es comunicable lo que se puede decir, y sólo se puede decir lo que se puede pensar. Pero todo lo pensado es una interpretación” afirmaba Jaspers en concordancia con Nietzsche.

4.3- Intermezzo: lenguaje pragmático

En otro *compás*, he considerado a manera de *intermezzo* el pragmatismo del lenguaje en Nietzsche, no sin antes dar un vistazo al *Ritornelo* de Deleuze, quien sigue las huellas del “botafuegos”.

Deleuze y Guattari hablan de la “Consigna”, puesto que es la que da órdenes, y estas siempre vienen detrás de más órdenes, lo que se llamaría la concomitancia de órdenes. Por aquí es por donde comienza la crítica al lenguaje –por parte de Deleuze y Guattari–, según éstos, el lenguaje no es algo que sea para creer en él, sino para obedecer, en consonancia con esto, valdría la pena echar un vistazo a lo que se habla del lenguaje concebido como algo obligado: “Las palabras no son herramientas, pero a los niños se

⁵⁸ Op. Cit. P. 25.

⁵⁹ Op. Cit. p. 102.

les da el lenguaje, plumas y cuadernos, como se dan palos y picos a los obreros”,⁶⁰ y *Da cappel*, “El lenguaje no es la vida, el lenguaje da órdenes a la vida; la vida no habla, la vida escucha y espera”.⁶¹ En este sentido, nuestros dos autores señalan que el uso de metáforas y metonimias en el lenguaje son sólo un efecto que presupone el *discurso indirecto*, el hablar metafórico es el basamento intrínseco del discurso indirecto. Por otro lado, el punto principal de este esbozo es el de la función pragmática del lenguaje, pues es una política de la lengua, o más ciertamente, el lenguaje es una consigna, por eso el discurso-lenguaje debiese ser evaluado en función de sus implicaciones pragmáticas.⁶² El lenguaje basado en aspectos pragmáticos define una condición del propio lenguaje, así como también el uso de los elementos de la lengua, mientras que la lingüística analiza factores *explícitos y explicables*, y que ciertamente, se salen de nuestro objeto de estudio. La pragmática y el lenguaje van unívocos, hay inmanencia y siempre hay un juego de *Variaciones* lingüísticas. Deleuze dice que un buen ejemplo de esto serían los *Tres Procesos* de Franz Kafka, es decir, que nosotros nos contentamos con extraer una *pseudoconstante* de contenido de lo que creemos que dicta el lenguaje. La variación pragmática, en cambio, nos permite construir un *continuum* que no da principio, pero tampoco da final. Posteriormente y para caer pertinentemente en el asunto de la variación, sale a colación el artista, en este caso Beethoven y cómo es que éste usa la variación cromática para liberarse y para dar cabida a la creación. Evidentemente, se habla del arte o lenguaje de los sonidos (la música), ya que la música y sus variaciones continuas le dan al lenguaje un “sistema sobrelineal”, un rizoma musical lo llamaría yo. En este tenor, la música así concebida y en analogía a como la pensó Nietzsche, es un “lenguaje” *atonal* que rompe el sistema tonal, pues las atrevidas

⁶⁰ Cfr. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mil Mesetas* (Postulados de la lingüística), Pre-textos, Valencia, p. 82.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Me refiero a los discursos a las masas, -discursos de todo tipo-, pero Deleuze recuerda en particular los discursos dados por los nazis y por los fascistas de la Unión Soviética.

disonancias son la aperturabilidad del cromatismo, notoriamente vistoso en Schönberg, cuando éste se da cuenta que se agota el lenguaje para una comprensión del cosmos y una vez limitado el lenguaje escrito, llega la creación y revolución musical, el Dodecafonismo.⁶³ Éste da cuenta que las líneas de fuga, *tonal*, *modal* y *atonal* no son símiles ni contrarios, sino movimientos inversos que tienen un sonido propio, se oye distinto, se habla y se canta distinto, “oídos nuevos para una nueva música”, -he ahí la pragmática musical-. “Nada mejor que la música para representar el arte como cosmos, y trazar las líneas virtuales de la variación infinita” decía Deleuze en la obra ya citada. Asimismo, compréndase que los autores de *Mil Mesetas* dejan a un lado la afirmación que concibe a la música como lenguaje –al igual que lo hará Nietzsche en toda su obra refiriéndose a la música- el arte de los sonidos y el lenguaje tienen naturaleza distinta. En la relación lenguaje-palabra hay una distinción muy patente, esta sería la propuesta por Rousseau y la dualidad que establece entre Voz y Música. La unión radicalmente intrínseca se da en la ópera, donde la fonética, la instrumentación y la lingüística se colisionan hasta alcanzar sonidos y escalas tremulantes, aunque dicha unión siempre es mirada con desconfianza por Nietzsche, por los motivos explicados en la *Variación* anterior.

El hombre tiene impulsos hacia la verdad, esa *herramienta* de trabajo de la cual se fía siempre, como si el lenguaje fuese el salvador ante los intempestivos infortunios. Esto no es posible, la verdad del lenguaje es sólo pasajera y está cimentada como los castillos de arena en el mar, y en cuanto irrumpe la primera ola caerán con facilidad. La verdad del lenguaje nunca es adecuada a las distintas realidades del mundo, siempre es variante, pero estable en el arte del engaño, sólo en eso. Varía porque engaña de manera

⁶³ El Dodecafonismo es un sistema musical concebido por Arnold Schönberg a principios del siglo XX, según el cual las doce notas de la escala cromática tienen igual peso; en su forma más radical, ninguna nota debería volver a tocarse hasta que se haya escuchado el tránsito de las anteriores.

distinta. Sólo en la imaginación se puede lograr entrar al reino de la verdad en el lenguaje, es decir, a través de la literatura y la poesía, que más adelante retomaremos.

El lenguaje conceptual tiene gran valor pragmático, pues actúa para “servir y estimular la vida” mediante las funciones antropomórficas que siempre tienden a poner orden al caos. El lenguaje ayuda a protegernos de los impulsos caóticos y “salvajes” que innatamente tenemos, así como también, los que tenemos de fuera. La posibilidad y alcances del lenguaje pragmático es meramente comunicativa, logra una comunión y paz entre los hombres, así como la comunicabilidad mutua que establece la comunidad, pues en ésta “logran sobrevivir muchas debilidades”. Con el alcance pragmático del lenguaje, empero, damos un ordenamiento a la vida con el fin de hacerla soportable.

4.4- *El lenguaje que canta y la ‘verdad’ en la música*

Así, pues, si bien es cierto que Nietzsche niega que el lenguaje tenga una relación intrínseca con la realidad, sí reconoce que tiene distintas relaciones estéticas en un sentido muy elevado y vital. Me refiero a la literatura y a la poesía, debido a que este tipo de lenguaje concibe una función puramente vitalista y representa una estética abarcante del mundo, afirma, pues, el mundo y la vida, ya que el lenguaje artístico que deviene en la literatura y la poesía está dentro del arte y así, es un lenguaje que quiere y clama por la vida. Además, expresa una realidad fenoménica y pragmática, “Dentro de la relación estética del lenguaje con la realidad, Nietzsche hace referencia a la acción de *nombrar* como una actividad artística relevante del hombre”⁶⁴ y *Da cappel*, “La fórmula es la de poetizar descubriendo y descubrir poetizando. La vocación y la pasión de Nietzsche por la música no es la del músico frustrado, sino la del artista que despliega su sensibilidad, simultáneamente, desde diversos flancos, mediante distintos registros de

⁶⁴ *Ibidem*, p. 222.

expresión. Y es la interacción de los distintos modos de expresión –filosofía, música, poesía- la que posibilita desarrollar una determinada actividad con la sensibilidad de otra distinta, es decir, hacer filosofía como si fuese música o escribir poesía como si fuese música.”⁶⁵

La verdad del lenguaje suele ser meramente teórica y siempre es impuesta por los parámetros de la razón, un proceder mediante conceptos que siempre siguen la sombra embustera de la *ratio*. Y quien delataría o develaría a la “verdad teórica” es la “verdad estética”, esa verdad que se da en la literatura y la poesía, debido a la musicalidad propia de un lenguaje estético que narra metafórica y artísticamente algo, esto es pues, una novela o unos versos bien escritos, ya que “todo poema digno acaba en iluminaciones”.

La metáfora le da iluminación a la palabra, el poeta y su fuerza creadora logran una realidad con tonos y colores artísticos. El poder creativo del lenguaje metafórico llena de vida a las palabras, las hace latir y les da sangre, comienzan a pulsar y a revivir. Tienen vida. Y mejor aún, se escuchan, pues ya tienen sonido y vitalidad. La poesía logra imágenes vivas y es ahí cuando alcanza el carácter originariamente artístico el lenguaje humano. El artista (poeta) usa la metáfora para dar un cambio, una transición o sentido distinto al lenguaje, destruye y amplía el ámbito del sonido de la palabra, haciéndola metáfora, pues: “¡Podemos destruir sólo como creadores! Pero no olvidemos tampoco esto: basta con crear nuevos nombres y apreciaciones y probabilidades para crear a la larga nuevas cosas”. Decía Nietzsche en *Gaya ciencia*.⁶⁶

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Op. Cit. 106.

La metáfora es una posibilidad de re-descubrir la realidad mediante imágenes que cantan, hay que hacer que el lenguaje baile, que sea danzarín a través de ese estilo ligero y audaz propio del lenguaje metafórico artístico. Nietzsche da cuenta que los buenos libros deben estar dotados de ciertos aspectos artísticos para que nos digan algo:

No soy de aquellos que sólo piensan entre libros y por estímulos de libros;

tengo costumbre de pensar al aire libre, andando, saltando, trepando, bailando.

Lo primero que miro para juzgar el valor de un libro, de un hombre, de una música,

es si andan, o mejor todavía, si danzan... ¡Cuán pronto adivino cómo ha llegado un

autor a sus ideas, si fue sentado delante de un tintero, con el vientre hundido

e inclinado el cuerpo sobre el papel! Si es así, bien pronto dejo el libro.

En los libros de los sabios hay siempre algo oprimido que oprime. El

especialista asoma siempre por alguna parte; se ve su celo, su seriedad,

su malhumor, su vanidad respecto al rincón en que está bordando, y

finalmente, se ve su joroba –todo especialista tiene joroba.⁶⁷

En la poesía, pues, es donde el lenguaje logra iluminaciones mediante el desprendimiento de tonos o esencias parecidas a las que muestra la música. En la poesía se recupera lingüísticamente la ‘musicalidad perdida del lenguaje y su ritmo más auténtico’. Digamos que, similar a la música: “El abrazo poético como el abrazo carnal, mientras dura, prohíbe toda caída en la miseria del mundo”.⁶⁸

⁶⁷ Ibídem. p. 291.

⁶⁸ Alusión al poema *En la ruta de San Romero*, de André Breton.

4.5- *Staccato*

Las verdades cimentadas o establecidas están en el terreno del habla, de las palabras, de todo aquello que se puede decir, mientras que la verdad radical está dicha de manera tácita y con sordina, calladamente; pues lo que se dice al oído y en secreto es siempre muy valioso. La verdad radical es “indecible” y se intuye porque no debería ser ‘objeto de conocimiento’, pero ser “indecible” no quiere decir que no sea reveladora, la música (verdad radical) nos revela demasiado, pero estas revelaciones no se dan con claridad, sino con claroscuros, devenir en claroscuros que mueren, nacen y renacen a causa de su naturaleza cambiante. La música es siempre inocente devenir que se autoafirma con la creación y destrucción, debido al flujo constante del “juego eterno del devenir”, en *El nacimiento de la tragedia* el filósofo escribe: “la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba”.⁶⁹ Recordemos que en Nietzsche recurren dos ideas heracliteanas, el devenir como un todo y lo anteriormente dicho, el devenir que se torna en *puro juego inocente*, “pues precisamente ella es –la música–, en medio de toda nuestra cultura, el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven en doble órbita todas las cosas”.⁷⁰

Cuando la música comienza a mostrarse también inicia la gestación de la auténtica verdad, una verdad que se retuerce por salir de la música y que quiere entrar a nuestras fibras más sensibles, y es precisamente allí, cuando ese misterioso elixir tremebundo musical nos vuelca y revuelca, quedando de nosotros “nada sino sonidos”. En el éxtasis

⁶⁹ Op. Cit. p. 199.

⁷⁰ Ibídem. p. 168.

musical la verdad se muestra en el momento de levitación, cuando nos desprendemos del piso y transmutamos en seres volátiles e ingravidos. Por tanto, ante tanta “palabrería o idiomas”, la música es el único “lenguaje” que nos susurra la verdad radical, en la medida que se nos presenta como algo intraducible y representa un singular medio universal de comunicación.

5- Tema con *variazioni*

Amistad estelar. Éramos amigos y luego nos distanciamos. Esto estaba bien y no pretendamos ocultarlo ni disimularlo como si tuviéramos que avergonzarnos por ello. Somos como dos buques cada uno con su destino y su rumbo; nuestras trayectorias pueden cruzarse y podemos celebrar juntos una fiesta, como en efecto lo hicimos, y entonces los dos buques permanecían quietos en un solo puerto y bajo un mismo sol, de modo que podía parecer como si hubieran alcanzado su punto de destino y como si ambos tuvieran una misma meta. Nietzsche, “Gaya Ciencia”.

5.1- *Anotaciones al paradigma wagneriano*

Una de las figuras más importantes en la vida de Nietzsche es, sin duda, Richard Wagner. Éste influyó de manera directa e intrínseca tanto en lo intelectual como en lo sensitivo; el modelo estético wagneriano acompañaría al filósofo hasta el fin de sus días. En principio y a manera de advertencia, en esta variación omitiremos aspectos anecdóticos y demás problemas que hubo en la simbiosis de estos genios. Nos enfocaremos –para efecto de precisión– al ámbito meramente musical, tratando de aproximar al problema de la ruptura estética que alejó al “botafuegos” del compositor.

Hay que recordar que cuando Nietzsche publicó *El nacimiento de la tragedia* hubo un rompimiento con el que fuera su protector, el profesor Ritschl. Sin embargo, ganó a un grande e íntimo amigo, su nombre era Richard Wagner. El joven filósofo, recién nombrado profesor en Basilea por el año de 1869, entabló una entrañable amistad con Richard y Cosima y de manera regular, viajaba a Suiza para pasar temporadas con los Wagner en la casa de campo, situada por Lucerna, en la villa de Tribschen. Y quizá fue allí, en esas estancias junto al lago, donde al filósofo le invadían imágenes de música acuática, desprendidas por la disolución de sonidos que sólo se dan en el Preludio a *El*

oro del Rin. Nietzsche amaba esta música, en especial el Preludio “que representa el pensamiento acústico del principio de todas las cosas: el elemento originario del agua en movimiento”.⁷¹

Posteriormente, la amistad se fue desgastando cuando los Wagner se trasladan a Bayreuth, en abril de 1872. El alejamiento que hace Nietzsche de Wagner se da de manera gradual. En principio, ambos sostenían que la cultura alemana estaba gravemente deteriorada (por el materialismo, el economicismo, el historicismo, etc.) Por tanto, habría que reivindicar a una sociedad, que en una primera instancia, carecía de mitos⁷². Digamos que, cada uno a su manera, intentan una revivificación del mito en los umbrales de la cultura, en Wagner, el arte tiende a lo religioso,⁷³ a la piedad y a la redención. Mientras que en Nietzsche, el arte es potencia para la vida, el arte es el árbol de la vida, de ahí que se diga con frecuencia: hay que hacer de la propia vida, una inconfundible obra de arte.

Considero importante citar parte del prefacio a *El caso Wagner*, ya que apunta el principio de una ruptura que no daría marcha atrás:

Volverle las espaldas a Wagner era mi destino; haber vuelto luego a amar

todas las cosas fue mi victoria. Nadie como yo estuvo tan peligrosamente

enredado en la cuestión de Wagner, nadie se defendió tan ardientemente

contra ella, nadie se sintió más dichoso cuando se liberó de ella. ¡Larga

historia! ¿Existe alguna palabra para designarla? ¡Si yo fuera un moralista

⁷¹ Safranski, Op. Cit, P. 97

⁷² En un principio, Nietzsche creía que la mitología en la obra wagneriana era una solución, lo cual, no fue así porque Wagner buscaba “redención para el redentor”, y no libertad, que, según Nietzsche, el arte es lo que pretende.

⁷³ Esto es más claro aún en la última ópera de Wagner, *Parsifal*, a la que el filósofo ya consideraba un exceso de teatralización, oscurantismo y religiosidad.

que sabe cómo llamarla...! Quizás sea dominio de uno mismo. Pero a un

filósofo no le gustan los moralistas... Yo soy, lo mismo que Wagner, un

decadente, sólo que lo comprendí y me defendí de esa decadencia.

*El filósofo que había en mí se defendió contra la decadencia*⁷⁴.

Nietzsche detecta en la obra wagneriana que las ideas musicales no tienen originalidad, ya que siempre hay ideas prestadas o tomadas de la mitología que no corresponden a una música que nos diga algo meramente musical. Además, en Wagner la música tiende a *degenerar* el “ritmo”, mientras que sí se da la elevación de la vanagloriada “melodía infinita”⁷⁵. Esto por un lado, por otro tenemos algo que se encuentra un tanto explicado en la variación anterior sobre *la música absoluta*, el reducir la música e hinchar el arte del teatro, pues la ópera de Wagner –según Nietzsche- tiende a apropiarse de la música, la deja de lado, colocando al actor en primer término, el director de teatro y de escena están en primera fila, dejando a la orquesta opacada en el fondo y sólo como reflejo de la desmesura teatral que ocurre en el escenario, es decir, la ‘estetización abarcante del mundo’ queda reducida a puro teatro.

Otro de los dardos que lanza Nietzsche contra Wagner, es cuando trata de las objeciones que contraponen al compositor, puesto que son *objeciones fisiológicas*, su música es concebida como arte enfermizo y que enferma. En *Gaya ciencia* escribe:

Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué

envolverlas de antemano con fórmulas estéticas? Mi hecho es que ya no respiro

⁷⁴ Nietzsche, *El caso Wagner*, Siruela, Madrid, 2002, p. 21

⁷⁵ Respecto al problema de la *melodía infinita*, cabe señalar lo que nos dice Aaron Copland en su obra, *Cómo escuchar la música*. “En el firmamento musical, la melodía sigue inmediatamente en importancia al ritmo. Si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual. El efecto de esos dos elementos es un misterio. Hasta ahora, no se ha podido analizar por qué una buena melodía tiene el poder de conmovernos. Ni siquiera podemos decir con alguna certeza qué es lo que constituye una buena melodía”.

*con facilidad en cuanto actúa sobre mí esa música; que al pronto mi pie se fastidia
y se rebela contra ellas -está necesitado de ritmo, danza, marcha, pide de la música
más que nada los goces que se encuentran en el buen caminar, marchar, saltar y bailar. ¿Y no
protesta también mi estómago? ¿mi corazón? ¿la circulación de mi sangre? ¿mis
intestinos?*⁷⁶

Según Nietzsche, los problemas que Wagner lleva a escena son sus propios problemas, la vanagloria y la neurosis son síntomas de un enfermo, todos los “héroes y heroínas” de la escena están enfermos (problemas histéricos), lo cual tiende a que la música se enferme y sea “música peligrosa”. El arte de las musas se vuelve sugestivo y está dotado de *efectos hipnóticos* que actúan sobre el oído, no propiamente por la música, sino por el escenario. Wagner “el trompetero” le arrebató la flauta a Dionisos, y peor aún, lo quiere poner a actuar, esto es lo que Nietzsche quiere impedir; que la música siga tantas imágenes de mimos en escena bajo el mandato del libreto (drama) escrito por Richard Wagner. Continúan los dardos:

*¡Qué me importa el drama! ¡Qué me importan esos juegos de manos con los
ademanos del actor!... Se adivina que soy por naturaleza esencialmente antiteatral,
pero Wagner era lo contrario, esencialmente teatral y actor*⁷⁷.

Wagner, según Nietzsche, componía música desde la óptica del teatro, haciendo de ésta el *medium* y no el fin, pues el fin era el drama, la escenografía y todo el séquito de actores mimómanos que marchaban en escena.

⁷⁶ F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2009. Pp. 293-294.

⁷⁷ *Ibíd.*

Wagner el “mimómano” le daba un valor extrínseco a la música, su propósito era hacer una música *aplicada* que requiere la cooperación de una infinidad de escenas visibles o palabras articuladas; su papel consiste en iluminar contenidos emocionales al servicio de un libreto escrito por él, así como el ejemplo ardiente y activo del *ideal dramático*.

Hay que recordar y hacer énfasis en Schopenhauer, éste al igual que en Nietzsche, causa un efecto profundo en Wagner. El pesimismo, claramente notorio en sus óperas está indicado a manera de *fortísimo*, ya que la mayor parte de sus dramas son trágicos y casi todas sus tragedias terminan en muerte o desastre. La última palabra del arte musical wagneriano quizá no es el fracaso, sino la renunciación, y el anverso de la renunciación es la redención. Esto es completamente contrario al Nietzsche afirmativo y vitalista, al ¡sí! que pregonaba y cantaba Zaratustra.

Por otro lado, cierto es que cualquiera puede prescindir de la música de Wagner, cualquiera que no sea filósofo, pero para el filósofo resulta imprescindible no reparar en la operomanía wagneriana, hay que sumergirse en los mares de ópera y drama (*El anillo, Tristán, Tannhäuser, Los maestros cantores*), para después salir de la espesura, pues hay que superar esa música densa y oscura: “Wagner resume la modernidad. No hay remedio, primero hay que ser wagneriano...” anuncia Nietzsche en el prefacio a *El caso Wagner*.

5.2- El contrapeso de la música wagneriana

Después de la ruptura con Wagner y con los continuos viajes que hace (Génova, Niza, Venecia, Turín, Nápoles, etc.), Nietzsche parece sufrir una especie de torbellino en su pensamiento estético, llega la otra cara de la moneda al filósofo de la contradicción y los opuestos. El sur frente al norte, idiosincrasias distintas de las que da cuenta el “botafuegos”, pues algunas tierras mediterráneas dieron a su brújula filosófica otra

dirección, otros aires y otra etapa a su mediatizada vida. Según Nietzsche, el norte ya le producía pesadumbre y cansancio, su fuerza se agotaba y era menester cambiar las mañanas grises y nebulosas, esas donde el primer bostezo era “el bostezo de la razón. El canto del gallo del positivismo”.⁷⁸

En el norte, el amanecer lograba dar un sol viejo y debilucho, haciendo que las almas que habitaban allí se convirtieran en ‘artificiales y torpes’, Nietzsche tiene bastante espíritu para el sur, le caía bien la claridad del mediterráneo, la luminosidad con la que tocaba el sol al sur resultaba afable a su salud. Esto, desde luego, se refleja en la necesidad de una música distinta. «Un hombre de mi naturaleza, *profundamente triste*, no puede soportar a la larga la música de Wagner. Nosotros tenemos necesidad del sur, del sol “a cualquier precio”, de la claridad, candidez, inocencia de la dicha mozartiana y de la ternura en los tonos»⁷⁹.

El mediterráneo era –para Nietzsche– el lugar de los lugares, no sólo para vivir, sino para pensar y escuchar nueva música, distinta a la nórdica que siempre es espesa y oscura, peligrosa y orgiástica, música hecha por alguien con nombre y apellido: Richard Wagner. Nietzsche anuncia claramente pues, la necesidad de *mediterraneizar la música*, logrando esto, llegaría su solución:

Contra la música alemana considero que se imponen algunas cautelas.

Suponiendo que alguien ame el sur al igual que yo lo amo, como una gran

escuela de curación en las cosas más espirituales y en las más sensuales,

como una plenitud solar y una transfiguración solar incontenibles,

desplegadas sobre su existencia que es dueña de sí misma, que cree

⁷⁸ F. Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 2004, p. 58.

⁷⁹ *Ibídem*.

*en sí misma: bien, ése aprenderá a ponerse un poco en guardia frente
a la música alemana, pues ésta, en la medida que vuelve a echar a perder
a su gusto, vuelve a echar a perder también su salud. Ese hombre
meridional, meridional no por ascendencia, sino por fe, tiene que soñar,
en el caso de que sueñe con el futuro de la música, también con que la
música se redima del norte y tiene que sentir en sus oídos el preludio
de una música más honda, más poderosa, acaso más malvada y misteriosa...*⁸⁰

Es claro que los países meridionales tenían música con tonos y colores distintos, bailables, no en el sentido trivial y trillado de baile; sino algo meramente danzable y movable. Es importante remarcar que cuando Nietzsche se refiere a la música del sur como *ligera* no quiere concebirla en absoluto a que sea simplista, ni mucho menos poco seria o frívola, sino a una música que tienda a la volatilidad y a lo bajo en peso, de alas y plumas, pues son ligeras, ‘flexibles y agraciadas’, pero sobre todo que esa música nos contagie de alegría. En fin, música simpática y lúdica que también derrocha profundidad debido al poder vital que posee, pues la alegría dice más que una mala cara. Nietzsche quiere que la música sea “jovial y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea singular, traviesa, tierna, una pequeña y dulce mujer de perfidia y encanto”⁸¹.

Nietzsche nos da cuenta que la flauta de Dionisos estaba sonando opacada, desafinada y en *pianísimo*, o simplemente no se escuchaba, pues la nebulosidad nórdica endureció las llaves. Sin embargo, en el sur Dionisos recupera la alegría gracias al sol. La armonía, la melodía y el ritmo se vuelcan a los cánones de belleza sureños, su flauta suena como

⁸⁰ F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 2007, pp. 226-227.

⁸¹ F. Nietzsche, *Ecce homo*, Alianza, Madrid, 2005, p. 54.

nunca, está completamente afinada y su sonido es más vivo y ligero, al igual que el sonido de Rossini⁸²; un sonido que en verdad suena redentor y sencillo, que hacen de la música una apoteosis total.

Sin embargo, la obra más importante que Nietzsche escuchara en el sur (Turín) fue la ópera de *Carmen*⁸³, de George Bizet. Esta obra le marcaría de por vida, estimularía su sensibilidad y pensamiento, posteriormente recobraría fuerza para sus reflexiones ‘contra’ Wagner. Nietzsche lo aclara a manera de sentencia desde el principio en *El caso Wagner*:

Esta música me parece perfecta. Se mueve con ligereza, con flexibilidad y gracia.

Es amable, no produce sofocos. ‘Lo que es bueno es ligero, toda cosa divina se mueve

con pies delicados’, ésta es la primera proposición de mi estética. Esta música es

traviesa, inteligente y fatalista (...) es rica, precisa. Construye, organiza y es acabada;

por eso contrasta con ese pulpo de música, la ‘melodía infinita’. Su alegría es

africana (...) Envidio en Bizet su modo de ser, por aquello para lo que la música

culta de Europa todavía no tiene lenguaje, por ese algo meridional, más moreno

y más bronceado por el sol de su visión de las cosas (...) y, por fin, está el amor,

el amor que ha sido de nuevo puesto en su lugar dentro de la naturaleza⁸⁴.

⁸² Curiosamente, en un principio a Nietzsche no le atraía tanto Rossini, es decir, al Nietzsche schopenhaueriano, sino ya hasta lograr la madurez. Mientras que Schopenhauer era amante del “cisne de Pésaro”, -así llamaban a Rossini- basta recordar que tenía transcripciones para flauta de algunas partes de sus óperas que tocaba casi a diario después de comer.

⁸³ La ópera de *Carmen* radica en una historia convincente (basada en la novela de Prosper Mérimée) sobre la obsesión de un joven soldado por una muchacha gitana de espíritu libre, acompañada de una música de vigor lírico, rítmico y un vívido color orquestal. *Carmen* es la obra maestra de Bizet y una ópera perfecta como pocas, categoría que le pertenece desde el punto de vista musical, pero sin menosprecio del valor de su unidad dramática, que en realidad determina –según la musicología moderna- el sentido de toda la partitura.

⁸⁴ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, Siruela, Madrid, 2002, p. 23.

Carmen le llenaba de placer y alegría, Bizet maneja el tema del amor de una manera liberadora y ‘naturalmente violenta’, el sur de Bizet era una recarga a la belleza, contraria a la ópera de Wagner que siempre contenía ese pesado pesimismo nórdico, mientras que *Carmen* lograba una música liberadora y no esclavizadora, un arte musical que no fuese hipnótico; que fuese metafórico antes que teatral. *Carmen* daba a Nietzsche la solución a la música oscura e intelectualoide, la música wagneriana siempre revela encrucijadas, así como sobreabundancia de símbolos, lenguaje y mitología abstrusa. Los dioses, gigantes y gnomos de su *non plus ultra*, esto es, de su tetralogía *El anillo de los nibelungos*⁸⁵, resumían el problema de las ideas prestadas, de los seres fantásticos y de esos dioses codiciosos –que según Nietzsche- eran como Wagner mismo.

Carmen evocaba esos “cielos africanos” claros y azules, mientras que Wotan de *El anillo* era el dios del mal tiempo; “el dios de los cielos nublados y lluviosos”, la luminosidad de Zarathustra resulta antitético sobre la oscuridad de Wotan, la música de Bizet representa el triunfo ante el wagnerismo, los colores y la música con pandero, castañuelas, claves y la explotación del *ritmo* eran todo cuanto la vida podía ofrecer, reemplazaban el sentido oscuro y misterioso de Wagner “el hechicero”. Hay que recordar que Nietzsche también hace énfasis en la sobreabundancia de misterio en la

⁸⁵ La tetralogía *El anillo de los nibelungos* está constituida por las siguientes obras: *El oro del rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. A manera de síntesis meramente contextual, he decidido explicar un poco el argumento general: Alberich (rey de los nibelungos) cambia el amor por oro y fabrica un anillo que es robado por Wotan (padre de los dioses), posteriormente acaparado por Fafner (gigante), ganado por Sigfrido y finalmente devuelto al Rin con la destrucción del mundo. El significado de esta compleja y contradictoria obra no puede formularse con facilidad: diversas generaciones continúan encontrando ideas que quizá se le escaparon al propio Wagner. Sin embargo, en el corazón de la obra se encuentra el conflicto entre el poder y el amor: el progreso de la humanidad hacia el conocimiento propio y la comprensión de los demás se ve constantemente amenazado por el deseo de control político y por los pactos que nos vemos forzados a negociar en el día a día. A primera vista se trata de un enorme cuento sobre, dioses, gigantes, enanos y dragones, pero en realidad es una alegoría sobre los conflictos que surgen cuando la civilización y el poder político se inmiscuyen en el inocente mundo de la naturaleza.

obra wagneriana. Y para resumir un poco esto, veamos lo que nos dice una parte del poema de Fernando Pessoa sobre el misterio:

El misterio de todo

Se acerca tanto a mi ser,

Alcanza a los ojos de mi alma de tan cerca,

Que me disuelvo en tinieblas y universo...

En tinieblas me espanto oscuramente. (...)

¡Ah, todo es símbolo y analogía!

El viento que pasa, la noche que se enfría,

Son otra cosa que la noche y el viento;

Sombras de la vida y el pensamiento⁸⁶.

En la música de Wagner se nada o hasta se chapotea, incluso uno podría ahogarse en sus complejas aguas. Asimismo, no es que Nietzsche vea en Bizet al gran compositor o al demiurgo musical, como tampoco le interesa demasiado su obra restante, lo que le interesa es decirnos que *Carmen* resulta una alternativa a la música wagneriana, como ‘antítesis irónica’ y contrapeso estético musical.

⁸⁶ Del poemario *El primer Fausto (El misterio del mundo)*.

5.3- ¿Por qué sin música la vida sería un error?

Nietzsche en una carta a su amigo el músico Heinrich Köselitz (*Peter Gast*) escribe: “La vida sin música es sencillamente un error, un trabajo penoso, un exilio”, después lo repite en *El Crepúsculo de los ídolos*. Mi tarea ahora es responder a la pregunta de por qué sería un error, en qué sentido va dirigida y con qué óptica se podría explicar esta afirmación del gran “botafuegos”.

Pero hagámosle caso a esta sentencia, es decir, intentemos pensar un poco ¿*Por qué sin música la vida sería un error?* Ciertamente, Nietzsche apenas dejó dicho pocas expresiones de las demás artes, menciones fugaces y sin ningún interés serio, aborda elogiosamente a la poesía y a la literatura pero fue a la música a la que le dio desde muy temprana edad una importancia radical. La fuerza de la poesía y su ánima el efecto de *póiesis* dan cabida a la musicalidad, son partituras con escritura y palabras, no con notas, pero son notas disfrazadas-emuladas de palabras, pues al decirla, no se dice, se canta. La poesía es *el canto de las sirenas*, de esos cantos de los que Eugenio Trías ya había dado cuenta, y es que dicen que la música viene del mar, y que las musas sirénicas usan de concha acústica a las grandilocuentes olas. La poesía en el mar es *el mar* de Debussy, donde la naturaleza y la poesía hacen el amor pavorosamente y la *hybris* del amor muestra a su hija más pura y profunda, la música. Por tanto, la unión-colisión entre música y poesía aumenta el poder musical, pero no amplía sus límites, porque simplemente no parecen existir. Digamos que, unido a la poesía, el poder de la música es máximo; pues a la fuerza creadora del compositor se une el corazón incendiado del poeta, creando así los excelsos poemas sinfónicos.

La música nos eleva y transporta a otra *realidad-irrealidad* aunque sea sólo efímeramente, pero ése es uno de los grandes problemas que se tejen en el cosmos

musical, ¿por qué termina lo que no debería terminar jamás?, termina porque la música nos acerca al acto meramente introspectivo, por un lado ayuda a conocernos, pero por el otro nos limita, “conócete a ti mismo, pero no demasiado”. La música se acaba porque se tiene que acabar. Todo *Finale* es *quasi* necesario, pues es que, el arte de las musas es el único arte capaz de desnudar la verdad, al desnudarla la despoja de los harapos gastados por el uso, se desnuda y se muestra ante nosotros como sonidos trémulos o filigrana musical perfectamente trazada por el artista-compositor. “¿cuánta verdad seremos capaces de soportar?”, no se trata de la verdad del lenguaje, esa verdad pragmática y colorida, se trata de las altaneras y estridentes disonancias de la verdad radical, no somos capaces de soportar tanta verdad radical que sólo se muestra con las disonancias dionisiacas.

La música nos devela-revela sensaciones efímeras de verdad, sensaciones apolíneas y dionisiacas que nos vuelcan al éxtasis de la existencia, por tanto, estar en el mundo sin música nos condenaría a estar en un mundo donde no se escucharían los latidos de nuestro propio corazón, sin escuchar y sentir los sonidos transfigurados por una alquimia acústica, que ha sido resultante de la *Transubstanciación* del mundo esculpida por sonidos tremulantes, por *diminuendos* y *crescendos* cambiantes de toda realidad. El misterioso efecto colisionado de la *Transubstanciación* nos revela la “identidad” acústica de la música, tal como lo demostró Ernst Chladni⁸⁷ en su experimento de las figuras geométricas de la arenilla⁸⁸, es decir, mostrar con sonidos codificados a la

⁸⁷ Ernst Florenz Chladni (1756-1827), fue un físico y músico alemán, contemporáneo de Mozart. Fue el padre de la acústica moderna. Estudió la naturaleza de las vibraciones según los tonos musicales, la vibración de las cuerdas y de los tubos sonoros, y la propagación del sonido en cuerpos sólidos y medios gaseosos. Además, fue el primero en 1794 en formular la hipótesis de que los meteoritos tenían un origen cósmico.

⁸⁸ Respecto del experimento al que Nietzsche alude, sabemos que Chladni creó un método para el estudio de las vibraciones de placas o láminas metálicas y el sonido producido por ellas. El experimento consiste en, primero, esparcir arena sobre una o más placas metálicas, unidas por una base generalmente por un único punto, y después hacerlas vibrar ejerciendo algún tipo de presión sobre ellas, por ejemplo, tallando

verdad radical y cómo es que la música empieza a dar forma al mundo para convertirla en una grandilocuente sinfonía, una sinfonía esculpida por la música del mundo en el mundo de la música.

La música es el único arte capaz de esculpir los sonidos de la aurora, pues al esculpir las vibraciones de los sonidos, éstos tremulan y develan las formas de las formas de las entidades verdaderas en tanto que el mundo está representado por pictorismos (formas pictóricas).⁸⁹ Es decir, la *pictoricidad* visual del mundo se conoce a partir y sólo a partir en que se muestra la filigrana musical, el arte de los sonidos desnuda la verdad y la transforma en música con imágenes. La imagen musical es la verdad de la verdad, el diapasón del oído interior nos muestra y depura las capas de humo que hay en el pensamiento, nos deja pensar mejor, la música habla a la inteligencia y desde luego, a la sensibilidad, por eso Nietzsche concibe que en cuanto uno más escucha, el pensamiento se afina y escucha mejor todo aquello que sea de orden musical;

*¿Se ha reparado en que la música libera al espíritu, que da alas al
pensamiento, que uno cuanto más músico se vuelve, tanto más filósofo
se vuelve también? –El cielo gris de la abstracción, surcado como
por relámpagos, la luz, lo suficientemente brillante para poder percibir
todas las filigranas de las cosas; los grandes problemas situados
inmediatamente delante de uno; el mundo, abarcado por una sola
mirada como desde la más alta cima. –Acabo de definir el ‘pathos’*

con un arco de violín a uno de sus bordes. El resultado era la formación de diferentes dibujos en la arena, círculos estrellas y otras figuras geométricas que hoy reciben el nombre de *Figuras de Chladni*.

⁸⁹ En este sentido, Schelling concibe al arte pictórico como una enorme obra de arte, el mundo mismo es arte pictórico.

*filosófico.*⁹⁰

La música nos llega desnuda, altísima y temblando, es así cuando sus constantes vibraciones nos hacen vibrar a nosotros también, ‘todo se vuelve éxtasis musical’, llega el arrobamiento logrado mediante el sentimiento musical o el elixir tremebundo de la existencia, la existencia con la música se envuelve en una melodía, la buena música no sólo hace una vida llevadera y vital, sino también logra expansión espiritual.

En otra instancia, hay que recordar que Nietzsche era un amante intrínseco de la vida, o mejor dicho, era un vitalista, un vitalista musical, pues la palabra *vida* adquiere un nuevo tono que se escucha, “un tono misterioso y seductor”.⁹¹

Nietzsche era un filósofo-músico donjuanesco de la vida, el concepto de vitalismo concibe y envuelve distintos puntos inherentes que le atañen a la vida misma, tales como: el alma, el espíritu, la naturaleza, el ser, el dinamismo y la creatividad.⁹² El vitalismo nos conlleva al movimiento de *tormenta y pasión* que nos convierte en unos románticos de la vida en constante actividad estético-intelectual de lo mundano, asimismo, la filosofía de la vida se convierte en vitalismo, vida activa en el “sentido genitivo subjetivo”.⁹³ El vitalismo es potencia dinámica para el pensar y para la vida, y sumándole el ser melómano –como lo era Nietzsche– el vitalismo es siempre fuerza afirmativa que se vuelca a sinónimo de creatividad, y la vida es más rica que toda teoría, en la medida en uno vive mejor, también escucha mejor, música y vida como uno mismo, o en palabras de Cioran:

*El éxtasis musical implica una vuelta a la identidad, a lo originario,
a las raíces primarias de la existencia. En él sólo queda el ritmo*

⁹⁰ Ibidem, p. 24.

⁹¹ Cfr. Rudiger Safranski, *Nietzsche*, Tusquets, Barcelona, 2004, pp., 342-346.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Cfr. Op. Cit. P. 348.

puro de la existencia, la corriente inmanente y orgánica de la vida.

*Oigo la vida. De ahí arrancan todas las revelaciones.*⁹⁴

Esta concepción vitalista nos hace más libres, algo así como la libertad que tiene el artista al elaborar su obra. El vitalismo nos quita prejuicios y perjuicios de la vida, siendo un poco precisos, entiéndase esto como la depuración de la vida, seremos los amantes fieles de la naturaleza, una naturaleza lúdica llena de configuraciones en tanto que es una incesante máquina de crear, que siempre triunfa debido a ese *poder vital* que posee; “La vida sólo triunfa en la abundancia, cuando derrocha, cuando agota sus energías vitales” decía Safranski siguiendo a Nietzsche en la obra ya citada.

Entiéndase, pues, que este vitalismo es parte de la filosofía de la (voluntad de poder) vivir y concebimos como seres sumamente mundanos, siempre decir ¡sí! a la vida. Todo esto tiene una visión puramente estética, asimismo, habría que dar cuenta de cómo la música puede cambiar al sujeto y hacerlo amante de la vida y de la tierra, pues es el único lugar que tenemos para vivir.

Por otro lado y para dar cierre a esta variación, hay que reparar en la respuesta a por qué la vida sin música sería un error. La respuesta es sencilla: no podríamos soportar el mundo sin ella, no sólo por el preludio balbuceante anteriormente dicho, sino por muchas cosas más que no están en el campo de lo inteligible y comunicable, las palabras no están siquiera aproximadas en develar el enigma de la música, simplemente intuimos por alguna extraña fuerza que la vida necesita intensidad –y es cierto-, y esa intensidad nos la da la música.

⁹⁴ E. M. Cioran, *El libro de las quimeras*, Tusquets, México, 2013, p. 12.

Conclusiones (*finale*):

Para concluir estas variaciones hay que remarcar que Nietzsche, el filósofo del oído, era un músico apasionado que siempre mantenía en alerta a la escucha. Me gustaría pensar que nada con síntomas musicales le era ajeno, su oído interior se mantenía como el diapasón y el metrónomo, al tanto de la afinación y de los *tempos*, básicamente podría decirse que Nietzsche era capaz de tocar palabras, escribir en notas y pensar sonidos.

De la música compuesta por Nietzsche podríamos decir muchas cosas o quizá ni un balbuceo, creo que la fuerza creadora de los artistas nos sobrepasa. No estamos en condiciones de tener alguna postura crítica, sino de escuchar con el oído atento su música, para disfrutarla y para que nos diga (cante) lo que nos tenga que decir, puesto que es una música distinta. Todo esto lo digo por aquellos que piensan que Nietzsche no era un buen compositor, por el hecho de considerarlo más filósofo que músico. Aquel que escuche la música del “botafuegos” por vez primera fácilmente podría confundirlo con Schubert o Schumann,⁹⁵ por tanto, vale más ser melómano que “especialista” en música, pues el primero escucha con el corazón, mientras que el segundo con el prejuicio y con el veneno de la “crítica”. Sin embargo, hay que decirlo, Nietzsche era un filósofo extraordinario con dotes literarios que enriquecieron la literatura, la poesía y desde luego, la historia de la filosofía.

Las categorías o alcances estéticos logrados a partir de Apolo y Dionisos nos proporcionan siempre una lucha de contrarios, “contradicción sin resolver”⁹⁶, pero hay que tener en cuenta que son fuerzas afirmativas de distinta composición estética. Apolo el resplandeciente y Dionisos el místico son principios por los que está atravesado el

⁹⁵ Me refiero a las obras para voz y piano, *Lieder*.

⁹⁶ Hay que tener en cuenta que el joven Nietzsche pensó ‘lo trágico’ como esa conciliación efímera y múltiple de Apolo y Dionisos.

hombre y el universo; luz y oscuridad son cualidades o parámetros con los que el ser humano tiene que vivir, pues son principios creadores de la naturaleza. Del choque entre ambas tensiones siempre resulta un *desgarro insalvable*, un desgarró estético que siempre nos afecta. La música nos desgarrá en los dominios de Dionisos, pero eso no implica que no haya pasado por el velo de Apolo; ambas fuerzas estéticas están misteriosamente ocultas en el arte de las musas. La música dionisiaca contiene dos elementos que le otorgan la “violencia estremecedora del sonido”, a saber: la armonía y la melodía; y así, la explotación de ambos elementos logra la *disonancia*, es decir, la verdad radical del hombre y lo ‘real’. Pero entiéndase que dicha verdad es indemostrable porque cualquier explicación se basaría en el lenguaje que siempre es incapaz de explicar “la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida”, la música.

La música es la expresión del *devenir* y de una vida más plena e indómita y también más noble, la música es el perpetuo y constante recibimiento de emociones tanto alegres como tristes; en la alegría todo es colorido y armonioso, en la tristeza hay dolor envuelto en inocuidad, es decir, los acordes más dolorosos son los que nos transfiguran y vuelcan nuestro ser interno a la *potencia dionisiaca* donde se padece la música en forma inconmensurable. La música es la memoria fiel del devenir, la música lo contiene todo; de hecho, al *tempo* mismo, que también queda superado con las disonancias de Dionisos, aunque en ambas categorías estéticas podríamos explicarlo como lo ha escrito el filósofo Mario Teodoro Ramírez Cobián: que el *tempo* de la música “no es lineal, unidimensional y fatalmente irreversible de la cotidianeidad, tiempo extensivo y analítico, sino un tiempo multilineal, multidimensional, tiempo de envoltura, de pliegue

y despliegue, tiempo intensivo del eterno retorno que nos hace vivir una vez la esencia pura de la temporalidad”.⁹⁷

Respecto a la verdad radical en la música, debe quedar claro que es irreductible a una teoría quedando así en el ámbito de lo indemostrable, ya que resulta “imposible explicar cómo la música reproduce sin mediación algo –la Voluntad- que no es susceptible de ser representado”⁹⁸. Tanto la “música instrumental absoluta” hasta la que contiene lenguaje está llena de enigmas, no queda bajo los parámetros de la representación, la música es música y sólo música. Asimismo, Nietzsche usa como recurso la analogía y la metáfora para mostrar el “sentido y el valor de la música”, pues la música es un modelo inimitable que deja de lado cualquier explicación. La música nos da momentos o vivencias huidizas de sensación verdadera, la verdad ontológica de Dionisos: “La verdad radical es pura intuición, no un objeto de conocimiento”⁹⁹. La música, pues, está en medio de la verdad y el lenguaje (poesía), así como entre lo apolíneo y lo dionisiaco, las dos fuerzas que atraviesan “la naturaleza y la existencia humana” que siempre es experimentada con la corporalidad entera.

A Nietzsche le interesa el lenguaje musicalizado, ese que crea el poeta a partir de la fuerza de la *póiesis*. Por eso también es importante concebir y entender a Nietzsche como poeta; éste sabe incrustar sonido a la palabra, pues el sonido es la música del lenguaje y al contrario. En la medida que escribe su *Zaratustra* también selecciona las palabras como si fueran sonidos y compone como lo hace un músico, es decir, sabía muy bien lo que componía (filosofía-poesía-música), «Nietzsche, el filósofo *músico* (y a

⁹⁷ Mario Teodoro Ramírez (autor y coordinador), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, aparece en “La música, la alegría” UMSNH, Morelia, 2002, p. 163.

⁹⁸ David Picó Sentelles, *Filosofía de la escucha*, Crítica, Barcelona, 2005, p. 46.

⁹⁹ *Ibidem*. p. 50.

su vez filólogo y médico) es el filósofo: a) de la escucha, b) de la auscultación, c) del acorde y del placer del oído. De la resonancia, de la sonoridad, de la música¹⁰⁰». Esta cita nos da cuenta que no sólo hay que leer con la vista, sino también con los oídos, a manera de *auscultación*, a fin de explorar en los sonidos que nos susurra *Zaratustra*, y con ello atender aquello que es de orden musical, así como establecer una relación metafórica entre filosofía y música. Comprendamos que nuestro filósofo intentaba –y lográndolo- hacer música con el lenguaje, recordando siempre que la música es el *corazón del mundo*.

Cuando se habla de *desgarro insalvable*, nos referimos a los sentimientos que de la música pueden desprenderse, alegrías y tristezas que llegan al escucha con ciertas obras (poema sinfónico, sinfonía, sonatas, cuartetos, etc.). Es allí donde anida cierto *contenido ontológico*, puesto que la música logra tristezas donde no existe motivo *real* de tristeza. En el caso de la *música absoluta*, se supone que no debería llegar a lograr sentimientos, a riesgo de que se conceptualice o se repare en dichos sentimientos, esto es lo que dicen los radicales (Hanslick) y hasta cierto punto, también lo que da a entender Nietzsche. Sin embargo, éste parece superar –en mi opinión- incluso la idea de *música absoluta*. El “botafuegos” sabe que la música toca fibras sensibles muy profundas y que hay que pasar por los sentimientos, pero sin detenerse en ellos, sin intentar detallarlos; sólo entonces uno puede elevarse por encima e “intuir el éxtasis del *Uno-original*, del torbellino del devenir”¹⁰¹. En este proceso de dolor-placer hay una superación del optimismo y del pesimismo, es un más allá de cualquier proceso cognoscitivo, logrando

¹⁰⁰ Luis E. Santiago Gervós, *Arte y poder (una aproximación a la estética de Nietzsche)*, Trotta, Madrid, 2004, p. 128.

¹⁰¹ Op. Cit. p. 302.

así un escucha de otro orden, que en una primera instancia nos aproximaría a algo como lo que nos cuenta Moritz en su novela alegórica titulada *Andreas Hartknopf*¹⁰²:

*Todo el mundo, al menos alguna vez, habrá tenido en sí mismo
la experiencia de que un sonido cualquiera, completamente
insignificante, que a lo mejor se escucha en la lejanía, produce,
en cierto estado anímico, un efecto maravilloso sobre el alma;
es como si de repente, despertasen con ese sonido mil oscuros
pensamientos que transportan el corazón a una indescriptible
melancolía.*

Por otro lado y para finalizar, me parece que Nietzsche es un filósofo que no cierra completamente sus ideas estéticas, y según mis incipientes lecturas, se asemeja al espiral, cierra el círculo pero hacia arriba. Como tampoco nunca deja de ser schopenhaueriano aunque se aleje de él, retoma sus ideas estéticas una y otra vez. Y lo mismo ocurre con Wagner, es seguro que nunca deja de ser wagneriano, la música de “el trompetero enfermo” rondaba su oído interno con frecuencia. Reconozco que Nietzsche es muy radical en llamar enfermo a Wagner, aunque su música contenga muchas encrucijadas y hasta quizá sueños monstruosos, pero en la música tienen cabida infinidad de posibilidades porque “el verdadero mundo es música, pues la música es lo monstruoso”, decía Safranski y tenía razón, porque:

¹⁰² La novela alegórica *Andreas Hartknopf*, de Karl Philipp Moritz, de la que procede esta descripción, se publicó en 1785; y el lenguaje con el que Moritz habla de música es enteramente el convencional de la sensibilidad de la década de 1780.

*Soy los monstruos que habitan mis sueños,
los monstruos que me enseñan quién soy yo.
Si estoy enfermo, ¿quién puede decir que
el hombre es una criatura sana?*¹⁰³

¹⁰³ Alusión al poema de Czesław Miłosz, *Carta a Raja Rao*.

Bibliografía.

Básica:

- Dahlhaus Carl, *La idea de la música absoluta*, Idea books, Barcelona, 1999.
- Deleuze Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia.
- Nietzsche Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2004.
- Nietzsche Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 2004.
- Nietzsche Friedrich, *Ecce homo*, Alianza, Madrid, 2005.
- Nietzsche Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2004.
- Nietzsche Friedrich, *Humano demasiado humano*, Edaf, Madrid, 2008.
- Nietzsche Friedrich, *La gaya ciencia*, Akal, Madrid, 2003.
- Nietzsche Friedrich, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 2006.
- Nietzsche Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Alianza, Madrid, 2007.
- Nietzsche Friedrich, *Nietzsche contra Wagner*, Siruela, Madrid, 2002.
- Nietzsche Friedrich, Vaihinger Hans, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid 2004.
- Picó Sentelles David, *Filosofía de la escucha*, Crítica, Barcelona, 2005.
- Safranski Rudiger, *Nietzsche*, Tusquets, Barcelona, 2004.- Santiago Gervós Luis E., *Arte y poder(una aproximación a la estética de Nietzsche)*, Trotta, Madrid, 2004.
- Schopenhauer Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Folio, Barcelona, 2002.
- Schopenhauer Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Edaf, Madrid, 2003.

-Bibliografía complementaria:

- Cioran Emil, *El libro de las quimeras*, Tusquets, México, 2013.
- Janik Allan, *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 2001.
- Panofsky Walter, *Richard Strauss*, Alianza, Madrid, 1988.
- Ramírez Mario Teodoro (coordinador), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, UMSNH, Morelia, 2002.
- Rousseau Jean-Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Calden, Buenos aires, 1970.
- Vattimo Gianni, *El sujeto y la máscara*, Península, Barcelona, 1989.