



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Filosofía

PENSAMIENTO Y MÚSICA EN EL SIGLO XIX: UNA APROXIMACIÓN A SCHOPENHAUER, WAGNER Y NIETZSCHE

Alumna: Irene Santana Franganillo

Tutor: José Manuel Chillón Lorenzo

Fecha: 22/06/2021

RESUMEN

El propósito de este trabajo es analizar la función que otorgan al arte, y en particular a la música, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche y la relación existente entre los tres autores. Con el auge del Romanticismo se revalorizó el papel de la música, relegada hasta ese momento a un segundo plano. Schopenhauer fue uno de los primeros filósofos que concedió al arte, y en especial a la música, un papel elevado en su filosofía. Años después, Wagner incorporará sus ideas en la composición de sus dramas. Finalmente, Nietzsche, en sus primeras obras, asumirá las nociones de voluntad y representación de Schopenhauer y verá en el drama wagneriano la proyección de su modelo de música dionisiaca como elemento revitalizante de la cultura alemana del momento.

Palabras clave: arte, Schopenhauer, voluntad, representación, Wagner, Nietzsche, música, tragedia, apolíneo, dionisiaco, cultura

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the function that Schopenhauer, Wagner and Nietzsche give to art, and in particular to music, and the relationship between the three authors. With the rise of Romanticism, the role of music –which until then had been moved to the background–, was revalued. Schopenhauer was one of the first philosophers to give art, and especially music, a high role in his philosophy. Years later, Wagner will incorporate his ideas into the composition of his dramas. Finally, Nietzsche, in his early works, will assume Schopenhauer's notions of will and representation and will see in the Wagnerian drama the projection of his model of Dionysian music as a revitalizing element of the German culture of the moment.

Key words: art, Schopenhauer, will, representation, Wagner, Nietzsche, music, tragedy, Apollonian, Dionysian, culture

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
2. SCHOPENHAUER.....	9
2.1 Influencias.....	9
2.2 <i>El mundo como voluntad y representación</i> : aproximación a las nociones fundamentales del pensamiento de Schopenhauer	12
2.3 Los dolores y sufrimientos del mundo	15
2.4 La afirmación y la negación de la voluntad de vivir	18
2.5 El papel de las artes en <i>El mundo como voluntad y representación</i>	20
2.6 La música en la filosofía de Schopenhauer.....	24
3. WAGNER.....	29
3.1 El Wagner revolucionario. La obra de arte total	31
3.2 El drama musical: <i>Ópera y drama</i>	33
3.3 La influencia de Schopenhauer en la obra wagneriana.....	35
3.4 La lógica del drama	37
3.5 Desarrollo de <i>El anillo del Nibelungo</i> y <i>Tristán e Isolda</i>	39
4. NIETZSCHE.....	45
4.1 <i>El nacimiento de la tragedia</i>	47
4.2 Apolo y Dioniso	48
4.3 La música como arte dionisiaco	52
4.4 Sócrates y Eurípides: la muerte de la tragedia	55
4.5 En torno a la ruptura: <i>Richard Wagner en Bayreuth</i> y el problema del lenguaje.....	56
4.6 La estética formalista y la música absoluta de <i>Humano, demasiado humano</i>	59
5. CONCLUSIÓN.....	62
6. BIBLIOGRAFÍA	66

1. INTRODUCCIÓN

“Es de gran interés la actitud que manifiesta W. A. Mozart, quien, en los umbrales del Romanticismo, invierte la posición de Gluck. La poesía –escribía a su padre en una carta de 1781– debe ser una «hija obediente» de la música”¹. Con la llegada del Romanticismo se produjo una revitalización de la música, que había quedado relegada a un segundo plano, así como de las artes en general, pues en los siglos anteriores las preocupaciones y consideraciones intelectuales estaban puestas en otro foco. Durante el siglo XVIII la Ilustración había abogado por una confianza ciega en la razón, a través de la cual se esperaba lograr profundos cambios sociales y culturales, la emancipación y la libertad del hombre. Hubo un entusiasmo general ante la idea de progreso, ante la idea de que el uso de la razón y su buen empleo conducirían a la adquisición de conocimiento. Sin embargo, al final del siglo desaparecieron las expectativas que muchos hombres habían depositado en el proyecto ilustrado, la confianza que se había puesto en la razón fue perdiendo fuerza. En este contexto se sitúa el auge del periodo romántico, que otorgó un lugar privilegiado no ya a la razón, sino a las artes y a la estética.

En la clasificación de las artes de los siglos XVII y XVIII la música se hallaba, por lo general, en último lugar, mientras que la poesía solía ocupar el primero. Esto se debía, principalmente, a la importancia que se otorgó a la razón en aquella época: la poesía era el arte más capacitado para expresar un contenido conceptual y didáctico, para atender a la razón, mientras que la música era el arte que más se alejaba de esta esfera. La música escapa a nuestra razón en tanto que no puede comunicarnos nada, no tiene un lenguaje que nosotros podamos traducir. En este contexto, la música era incluso considerada como un arte inmoral: se dirigía a nuestros sentidos, estimulaba nuestras emociones, pero no era capaz de hablar el lenguaje de la razón².

A la música se la veía como un elemento desconcertante, molesto y hasta destructivo en ciertos aspectos, capaz de poner en entredicho los parámetros de la razón y del orden constituido; se la veía como un elemento que debía ser neutralizado, dado que había que tolerarlo, poniéndole frenos y constriñendo sus daños dentro de unos límites³.

¹ FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 255

² Cf. *Ibid.*, p. 174, 175

³ *Ibid.*, p. 188

Es más, en el siglo XVIII, el pensamiento iluminista asoció la música con una concepción hedonista, lo que significó que esta quedó relegada a la función utilitaria de proporcionar placer a la sociedad de la época, por lo que se la privó de adquirir una función autónoma.

Sin embargo, ya en el siglo XVIII nos encontramos con los primeros intentos de conferir a la música un papel más elevado, más digno, dentro de la clasificación de las artes. Cabe resaltar la figura del abate Du Bos (1670 – 1742), en cuya obra, *Reflexiones críticas sobre la pintura y la poesía*, ensalza el papel de los sentimientos sobre el conocimiento racional. Así, comprende que las artes generan placer en la medida en que imitan objetos capaces de producir pasiones. En el caso de la música, esta nos produciría placer en tanto que imita sentimientos.

Así pues, la música persigue el mismo objetivo que las restantes artes y no tan solo esto, sino que, además, se dan una complicidad y una afinidad secretas entre músicos y sentimientos, motivo por el cual aquella se revela, ante estos últimos, en una posición más o menos privilegiada si se establece la comparación con la poesía o con la pintura. Aparte de esto, a diferencia de la poesía, que imita las pasiones sirviéndose de signos arbitrarios instituidos por los hombres como son las palabras, la música está dotada «de un potencial maravilloso que nos conmueve», puesto que los sonidos son «los verdaderos signos de la pasión, instituidos por la naturaleza, de la que han recibido su fuerza»⁴.

Por lo tanto, vemos cómo Du Bos se aleja de la concepción de la época que defendía la subordinación de la música a la poesía. Como plantea Fubini, el Romanticismo lo que hace es desarrollar las tesis que, ligeramente, postula Du Bos: la música como lenguaje privilegiado de los sentimientos⁵.

El Romanticismo rechaza la fe ciega que se había depositado anteriormente en la razón y aboga por la supremacía del conocimiento intuitivo, entendida la intuición como la herramienta más elevada que posee el ser humano. Por ejemplo, Schopenhauer considerará que es a través de la intuición como se puede captar la esencia del mundo, en tanto que el conocimiento intuitivo será el que permita la contemplación de la obra de

⁴ *Ibíd.*, p. 183, 184

⁵ *Cf. Ibíd.*, p. 185

arte. Además, el Romanticismo invierte la jerarquía de las artes, en el sentido de que la música pasa a ser ahora la más importante de todas ellas; su capacidad expresiva capta la realidad con mayor profundidad y, en consecuencia, va más allá de lo que el lenguaje común es capaz de aprehender. Mozart mismo, a finales del siglo XVIII, entendía que una ópera sería tanto mejor si la música era su hilo conductor, si en torno a ella se condensaba la acción dramática. Esta perspectiva que se abre en las últimas décadas del siglo XVIII alcanza su máxima expresión en la primera mitad del XIX, cuando muchos románticos consideran que la música es incluso el arte indicado para acceder a verdades que de otro modo serían inaccesibles para el ser humano. Desde una perspectiva metafísica, la música posibilita el conocimiento de la esencia del mundo⁶. En este contexto tenemos que situar tanto la filosofía de Schopenhauer y de Nietzsche –al menos, del Nietzsche de su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*– como las composiciones de Wagner, quienes se verán influenciados por la cultura romántica.

Partiendo de estas ideas, en este trabajo vamos a acercarnos al pensamiento de tres autores clave del siglo XIX: vamos a ver, por un lado, las relaciones entre los autores y, por otro, la relación que cada uno de ellos mantiene con la música. En primer lugar, nos centraremos en la filosofía de Schopenhauer, cuya obra “representa, tal vez, la más acabada sistematización filosófica de la música conforme a los ideales románticos”⁷. Su teoría metafísica de la voluntad y el papel de las artes en la misma influirán posteriormente en Wagner y en Nietzsche. Schopenhauer comprendía que la música no solo era la más elevada de las artes, sino que incluso era distinta de todas las demás. Mientras que el resto objetivaban la voluntad en mayor o menor medida, mientras que eran trasuntos de los fenómenos, la música reflejaba la voluntad misma, el «en sí» de las cosas.

Esta caracterización de la música la asumirá Wagner años más tarde. Es por ello que, en segundo lugar, se hablará sobre la obra wagneriana, sobre los escritos teóricos y las óperas de Wagner previas a su lectura de *El mundo como voluntad y representación* y sobre cómo el descubrimiento de dicho libro le influyó en sus siguientes composiciones. Quizás el ejemplo más claro de ello es el *Tristán*, obra en la que Wagner asume por entero la concepción metafísica schopenhaueriana y en la que la música es el hilo conductor del

⁶ Cf. *Ibíd.*, p. 257

⁷ *Ibíd.*, p. 271

drama. Además, también se percibirá en Wagner la influencia que supuso la llegada del nuevo siglo. Como señala Lewis Rowell en *Introducción a la filosofía de la música, antecedentes históricos y problemas estéticos*, el cambio que se produjo en los valores del siglo XIX fue de una magnitud sin precedentes. La llegada del Romanticismo supuso la adopción de nuevas formas compositivas, la expansión orquestal y el uso de nuevos timbres, la asunción de un carácter más dinámico, etc., así como también la desaparición de la figura del mecenas, por lo que tanto el artista como la obra ganaron en autonomía frente a las restricciones que pudiera haber anteriormente. Se podría decir que aparece como la antítesis del comportamiento clásico, de un periodo que tendía más hacia lo moderado y lo racional, razón por la cual Rowell apela a la distinción nietzscheana entre Apolo y Dioniso y dice que, en este sentido, “el Clasicismo es apolíneo; el Romanticismo es dionisiaco”⁸. Como veremos, Wagner recoge en sus producciones escritas y musicales tanto la influencia de Schopenhauer como este ideal romántico.

Por último, analizaremos cómo Nietzsche recogió la influencia de Schopenhauer y de Wagner en su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*, y cómo a partir de 1876 abandonó esos primeros postulados, produciéndose así un giro en su estética que lo llevó a asumir una postura de carácter formalista, influido por las tesis de Hanslick. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche adopta la teoría metafísica de la voluntad schopenhaueriana. Comprende la existencia del Uno primordial, del *Ur-Eine*, como una especie de fondo dionisiaco del mundo, como la esencia del mundo que lo envuelve todo frente a la bella apariencia de lo fenoménico. Por otro lado, su unión con Wagner viene dada por la admiración que ambos sentían por la filosofía de Schopenhauer y por el pensamiento trágico de la antigüedad griega. Nietzsche, en su interés por el resurgir de la cultura griega, verá en Wagner el ideal artístico que posibilite dicho retorno.

Sin embargo, se suele considerar como el fin de esta primera etapa del pensamiento nietzscheano la publicación de *Humano, demasiado humano*, obra en la que el filósofo se aleja de su postura anterior. Si bien Nietzsche había comprendido, hasta ese momento, la música como una especie de lenguaje capaz de reflejar la esencia metafísica del mundo, a partir de ahora asumirá más bien una postura de carácter formalista. El debate acerca de si la música puede comprenderse como lenguaje de los sentimientos o

⁸ ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música, antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa Editorial, Buenos Aires, 1985

si, por el contrario, no es expresión de emociones –en cuyo caso hablaríamos de un enfoque formalista– fue una discusión muy en boga en el siglo XIX y que pervive en la actualidad. De hecho, las disputas que se produjeron en el periodo romántico dieron pie a toda la teorización posterior del siglo XX⁹.

⁹ Uno de los filósofos más destacados del siglo XX, Theodor W. Adorno, comprendía que la música se asemejaba al lenguaje, pero que, pese a ello, no se podía decir que lo fuera como tal. “Es semejante al lenguaje en cuanto secuencia de sonidos articulados que son más que mero sonido” (ADORNO, Theodor W., *Escritos musicales I – III*, Ediciones Akal, Madrid, 2006, p. 255). Se podría hablar de una analogía entre música y lenguaje en tanto que ambos tienen una serie de rasgos en común, por ejemplo, su estructura, su puntuación y articulación, el hecho de que se conforman a partir de frases y frases subordinadas, etc. Lo distintivo entonces, apunta Adorno, es el hecho de que la música no conoce el concepto. Otro autor que trabaja esta cuestión es Alessandro Bertinetto («*Filosofando a Trane, A Love Supreme*» y *el problema del significado musical*, en *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*), en cuyo ensayo critica la postura formalista. Dice que, según los formalistas, la música instrumental no puede significar nada ni comunicar ningún contenido. Defienden que solo el lenguaje tiene la capacidad de comunicar, en tanto que denota cosas e ideas y que tiene una dimensión semántica. Precisamente porque la música carece de dicha dimensión semántica, entonces no puede ser expresión de contenidos –y cualquier interpretación que los atribuya sería errónea–. Sin embargo, Bertinetto rechaza este enfoque, y utiliza el planteamiento del filósofo británico Aaron Ridley para defender la idea de que, pese a que la música no es un lenguaje en sentido propio al carecer de esa semanticidad, eso no implica que inmediatamente se asuma su incapacidad de comunicación; que admitamos que la música no tiene esa dimensión semántica no se traduce en la afirmación de que la música carece de contenidos. Para Ridley, la música sería una especie de lenguaje. Por otro lado, en los debates actuales nos encontramos con la disputa entre los enfoques formalistas (que entiende que el arte, en este caso en particular la música, es forma y no expresión de ciertos contenidos) y expresivistas. Dentro de estos últimos, podemos señalar también varias perspectivas distintas, en función de a qué elemento se apelen para señalar la expresividad de la música. Como indica Sixto J. Castro en su artículo *El elemento afectivo en la música*, la emoción no puede considerarse ni condición necesaria ni suficiente para hablar de arte. Sin embargo, eso no quita para que, normalmente, se suelen vincular ambos elementos y que, por consiguiente, reflexionemos acerca de ello. Al tratar esta relación, podemos señalar tres teorías –de la expresión, de la excitación y de la semejanza– cada una de las cuales aborda la pregunta por la emoción desde diferentes ámbitos.

2. SCHOPENHAUER

Arthur Schopenhauer (Danzig, 1788 – Fráncfort, 1860) es considerado como uno de los filósofos más influyentes del siglo XIX. Nacido en el seno de una familia burguesa, su padre era un reconocido comerciante que animó a su hijo a que continuara con el negocio familiar. En un primer momento, Schopenhauer siguió sus huellas, pero tras la muerte de su padre en 1803 abandonó la carrera de comerciante y en 1809 se matriculó en la Universidad de Gotinga para estudiar medicina. Allí conoció al catedrático Gottlob Schulze, que le introdujo en las filosofías de Platón y de Kant, probablemente los dos filósofos occidentales que más influirían en la obra de Schopenhauer y en quienes se apoyó para escribir la que sería su obra magna, *El mundo como voluntad y representación*. En el año 1811 se trasladó a Berlín donde asistió a una serie de conferencias de Fichte y Schleiermacher, aunque sus filosofías no lo convencieron del todo. En 1813 publicó su tesis doctoral, *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, que le permitió ganar una cátedra en la Universidad de Jena. Se trasladó a Weimar en 1814, donde de la mano de Friedrich Majer conoció la que sería otra de sus más importantes influencias, la antigua filosofía de la India. Pese a que Schopenhauer leyó ya en esta época algunos de los pasajes más relevantes de las *Upanisad*, los textos que comentan los *Vedas*, no sería hasta su posterior estancia en Dresde, por influencia de Krause, donde verdaderamente se interesó por este pensamiento. De este modo, la obra de Schopenhauer se ve especialmente influenciada por las filosofías de Platón, Kant, el hinduismo y el budismo, convirtiéndolo así en uno de los primeros filósofos que aunaron el pensamiento occidental y el oriental.

Schopenhauer redactó durante su estancia en Dresde *El mundo como voluntad y representación*, que vio la luz en 1819. Aunque en el momento de su publicación no obtuvo mucho reconocimiento, con los años se convirtió en una de las obras más relevantes de la época y de mayor influencia en autores posteriores. En 1844 publicó la segunda parte de su obra magna, a la que añadió unos cincuenta capítulos más, y en 1851 publicó *Parerga y Paralipómena*, cuya recepción fue mucho más exitosa.

2.1 INFLUENCIAS

En su estudio de la filosofía platónica, Schopenhauer se interesó por la explicación de la teoría de las ideas y del mito de la caverna. Como veremos más adelante,

Schopenhauer entendía que la realidad podía comprenderse de dos modos distintos: como representación y como voluntad. Equiparó su noción de “representación” al mundo sensible de Platón, puesto que, en ambos casos, se apela a la realidad entendida como un sueño, como un engaño producido por nuestros sentidos. En el caso de la caverna, la realidad que tienen delante los prisioneros no es sino un mundo de sombras, el reflejo de lo que sucede fuera de ella. Los prisioneros no conocen nada más allá de las sombras, y creen que estas conforman toda la realidad, todo cuanto hay. Además, Schopenhauer tomará de Platón la noción de “idea”, reconociendo que las ideas son objetivaciones de la voluntad.

El mundo de la representación de Schopenhauer sería un equivalente del mundo sensible del que habla Platón, del mismo modo en que, en el caso de la filosofía kantiana, la representación se correspondería con los fenómenos. Cabe matizar que, si bien es cierto que Schopenhauer se vio muy influido por la filosofía kantiana, no tomó los conceptos de “fenómeno” y “noúmeno” del mismo modo en que los había empleado Kant, razón por la que creyó que había superado, en cierto sentido, la filosofía kantiana. Es decir, Kant postuló que el ser humano solo podía conocer aquello que se le aparecía a su intuición sensible, aquello que podía percibir mediante los sentidos en el mundo de la experiencia. Para Kant, lo fenoménico era la única realidad posible de conocimiento, puesto que la «cosa en sí», el noúmeno, era algo que escapaba a la experiencia sensible y, por tanto, a la posibilidad del conocimiento científico, pues “todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia”. La «cosa en sí» era, por tanto, incognoscible e inaccesible. Mientras que Kant entendía que el fenómeno era lo único que verdaderamente podíamos conocer, Schopenhauer va a emplear la noción de “fenómeno” del mismo modo en que Platón concebía el mundo sensible o la filosofía hindú habla del velo de Maya, esto es, como apariencia, como un conocimiento que, en el fondo, esconde algo más. Por otro lado, identificará la «cosa en sí» con la voluntad, con la diferencia de que, si bien Kant negaba que se pudiera llegar a conocer, Schopenhauer sí reconoce la posibilidad de aproximarse al conocimiento de la voluntad.

Las filosofías orientales constituyen la otra fuente de la que bebe Schopenhauer. Del hinduismo toma, principalmente, la noción de «Maya». El velo de Maya se emplea en las escrituras hindúes para referirse a algo ilusorio; Maya es la gran embaucadora, es un velo que cubre los ojos del hombre y le impide ver y apreciar la realidad como es. El

hinduismo se sustentaba en las *Upanisad*, vocablo que “expresa la acción de «sentarse (*sad*) con devoción (*ni*) junto (*upa*) a un maestro para escuchar de su boca las enseñanzas secretas»”¹⁰. En último término, buscaba el establecimiento de una vía para poder alcanzar la identificación completa con el Absoluto, con el *Brahma*. Para llegar a ello, se tenía que pasar por un proceso lento, el de la reencarnación, en el que el alma permanecía apresada dentro de diversos cuerpos hasta que, una vez había practicado las buenas obras, había meditado y había seguido las prescripciones del yoga, podía entonces cesar ese proceso de renacimientos y producirse su identificación con el Absoluto.

Schopenhauer empleó, junto con el mundo sensible platónico y los fenómenos kantianos, la noción del velo de Maya para referirse a lo que él más tarde denominaría “representación”. En última instancia, todas ellas son distintas formas de expresar una misma idea, esto es, que hay algo más de lo meramente aparente y que, por lo tanto, no agotan la realidad. Sin embargo, de la enseñanza de las *Upanisad* no tomó el proceso mediante el cual tenía lugar la unión del alma individual con el *Brahma*. En este sentido, Schopenhauer adoptó un punto de vista que lo acerca más a la filosofía budista, pues el budismo, a diferencia del hinduismo, niega la existencia del alma individual y asocia la salvación con la desintegración y la eliminación del «yo», algo que Schopenhauer planteará cuando trate la cuestión de la negación de la voluntad de vivir. El camino que se sigue en *El mundo como voluntad y representación*, que va desde el estudio de la representación y los dolores y sufrimientos del mundo hasta los modos en los que es posible deshacerse de ellos, recuerda en cierta medida al camino recorrido en el budismo hasta llegar a la consecución del nirvana.

Siguiendo la exposición que hace E. O. James en su obra *Historia de las religiones*, hay cuatro elementos clave en el budismo: la Iluminación de Buda, el «camino intermedio», la irrealdad del yo y el nirvana. Se dice que Buda abandonó su hogar en busca de algo que le permitiera sobreponerse a los dolores y al sufrimiento que encontraba en el mundo. Al final, y gracias a prácticas como la meditación o el yoga, alcanzó su Iluminación, tras la cual quiso permanecer en el mundo para ayudar a la humanidad en su camino hacia la salvación. De este modo, enunció sus Cuatro Verdades: la universalidad del sufrimiento, el deseo como el principal factor que causa dicho sufrimiento, la

¹⁰ MORENO CLAROS, Luis Fernando, *Schopenhauer. Una biografía*, Editorial Trotta, Madrid, 2014, p. 199, 200

aniquilación y dominación de ese deseo como medio necesario para librarse de las pasiones y el seguimiento del Sendero de las Ocho Divisiones. Como se verá más adelante, Schopenhauer sigue este planteamiento: la voluntad de vivir provoca que haya dolores y sufrimientos en el mundo y la negación de dicha voluntad no es sino la capacidad de sobreponerse y de acabar con los deseos y placeres que provocan el dolor de la existencia.

Por otro lado, el «camino intermedio» consiste en el seguimiento de las Cuatro Verdades. El siguiente paso en la consecución del nirvana tiene que ver con darse cuenta de que, en realidad, no existe el «yo», aspecto en el que, como dijimos, diferían radicalmente el hinduismo y el budismo. Mientras que los primeros apelaban a la idea de que el alma se identificaba con el Absoluto, los segundos niegan el alma y, dando un paso más, establecen que el objetivo final consiste en la disolución del yo, lo que acabaría con el cese de cualquier dolor restante y derivaría en la iluminación superior y en el nirvana. La individualidad está ligada a los deseos y placeres, a los dolores y sufrimientos. Por lo tanto “la permanencia del yo, o del mundo de las apariencias, es la gran ilusión que hay que desechar si se quiere lograr la liberación de la rueda del devenir perpetuo”¹¹.

2.2 EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN: APROXIMACIÓN A LAS NOCIONES FUNDAMENTALES DEL PENSAMIENTO DE SCHOPENHAUER

Schopenhauer comienza su obra capital con la célebre frase “el mundo es mi representación”¹². Parte de la dicotomía entre sujeto – objeto y de una concepción subjetiva del conocimiento de la realidad. Es decir, no existe una realidad que no sea la realidad particular de cada uno. Hay un sujeto, que es quien representa, y un objeto, que es el representado. Además, la relación entre sujeto y objeto se desarrolla en un marco que presenta una serie de límites, que son el espacio, el tiempo y la causalidad. Todo conocimiento que un sujeto pueda adquirir de un objeto lo hará en un espacio, tiempo y

¹¹ JAMES, E. O., *Historia de las religiones*, Alianza Editorial, Madrid, 2016, p. 112. Al igual que en el hinduismo, en el budismo nos encontramos también con la doctrina del karma y con el *samsara*, esto es, la sucesión de renacimientos. En el caso del budismo, el cese de los renacimientos tiene lugar cuando todas las partes que componían el yo se han disuelto.

¹² SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, Alianza Editorial, Madrid, 2019, p. 113

relación concretos. El sujeto está unido al objeto, y fuera de esa relación no hay posibilidad de conocimiento alguno. Del mismo modo que en el mito de la caverna los prisioneros no podían conocer nada más allá de las sombras, Schopenhauer tampoco admite que haya conocimiento fuera del ámbito de la representación. El sujeto necesita siempre de un objeto para conocer y fuera del marco de la representación la relación entre sujeto – objeto es inexistente, por lo que no habría conocimiento de la realidad. El punto de partida del conocimiento de todo sujeto es su propio cuerpo: desde nuestra intuición del mundo, el primer objeto que consideramos como representación es nuestro propio cuerpo, solo que este, a diferencia del resto, nos es dado de manera inmediata. Igualmente, a la hora de conocer la voluntad seremos capaces de identificarla inmediatamente cuando se revele en nuestro cuerpo, pero solo la podremos conocer de forma mediata en el resto de los objetos.

Además, Schopenhauer distingue entre las representaciones intuitivas y las abstractas. Las representaciones intuitivas serían comunes a los hombres y a los animales, puesto que refieren a las experiencias subjetivas de cada uno. Con la afirmación de que el mundo es mi representación, Schopenhauer se refería a este tipo de representaciones en concreto, es decir, a aquellas por las cuales un sujeto percibe un objeto. Tanto los hombres como los animales son capaces de este tipo de representaciones puesto que, en ambos casos, sus condiciones de posibilidad –que no son sino las formas *a priori* del espacio y el tiempo, junto con la causalidad– aparecen dadas. No ocurre lo mismo, sin embargo, con las representaciones abstractas, que pertenecen solo al hombre, pues este es el único que posee la capacidad racional y, con ella, la facultad de abstraer conceptos¹³.

En *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Schopenhauer ya apuntó las distintas maneras en las que podía enunciarse este principio, que refiere a que todo cuanto acontece tiene una razón por la que se puede explicar. Así, la primera formulación,

¹³ Precisamente, porque los animales carecen de esta facultad racional y, por consiguiente, de formarse conceptos, tampoco son conscientes, por ejemplo, de cosas que apremian al hombre y que ellos solo perciben instintivamente. Sucede con el paso del tiempo; los animales perciben las representaciones intuitivas de su entorno en un tiempo concreto, pero verdaderamente no saben lo que es el concepto de tiempo como tal, ni todo lo que este conlleva. Para el hombre, que conoce racionalmente, cuya capacidad de memoria le permite pensar en el pasado y en el futuro, el tiempo no es sino un elemento que contribuye a los dolores y sufrimientos del mundo. Mientras, en el caso de los animales, que carecen de ese pensamiento y de esa formación de representaciones abstractas, esa privación les permite vivir de manera instintiva, alejados de las preocupaciones y los dolores que aquejan la vida humana y que, en último término, caracterizan la filosofía pesimista de Schopenhauer.

el principio de razón suficiente del *devenir*, aludía a los objetos de las ciencias físicas; la segunda, el principio de razón suficiente del *conocer*, a los conceptos abstractos; la tercera, el principio del *ser*, a las formas *a priori* del espacio y el tiempo, y la cuarta, el principio del *obrar*, a nuestras acciones, al modo en que el sujeto es un sujeto volitivo. Este principio de razón es exclusivo del mundo como representación, solo es válido en la esfera del sujeto y de su manera de captar el mundo.

El otro gran concepto con el que opera Schopenhauer es el de “voluntad”, que identifica con la «cosa en sí» kantiana. La voluntad es una, es voluntad de vivir, es una fuerza absoluta, un impulso ciego que desea constantemente y que escapa al principio de razón, característico del mundo de los fenómenos. Por ser una, la voluntad es ajena al principio de individuación, el cual está constituido por el espacio y el tiempo. Schopenhauer dice del espacio y el tiempo que son “aquello en virtud de lo cual lo igual y único conforme a la esencia y al concepto aparece como pluralidad”¹⁴. La voluntad se objetiva en el mundo, se manifiesta en todos los objetos y elementos que conforman el marco de la representación. Pero eso no quiere decir que se disgregue y devenga en multiplicidad; ella sigue íntegra y se expresa como tal en todas las partes que conforman el mundo fenoménico. Así, del mismo modo en que decíamos que un sujeto conoce su cuerpo en tanto que representación, también lo conoce en tanto que voluntad. “Mi cuerpo es el único objeto del cual no conozco simplemente *un* flanco, el de la representación, sino también el segundo, que se llama *voluntad*”¹⁵.

La voluntad, como impulso ciego, es una fuerza que anhela y desea de manera constante. Se expresa y se objetiva en el mundo, en todas las cosas y seres, pero donde más se manifiesta, donde adquiere su máxima expresión es en el hombre, pues este es el único de los seres con capacidad racional y, por consiguiente, el único capaz de pensar. De ahí que el hombre sea el único ser que es consciente del sufrimiento y de los dolores del mundo, dolores que, en última instancia, no son sino fruto de la voluntad, que en tanto que voluntad de vivir lucha por su existencia.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 270

¹⁵ *Ibíd.*, p. 289

2.3 LOS DOLORES Y SUFRIMIENTOS DEL MUNDO

Schopenhauer creía, en contraposición a Leibniz, que este es el peor de los mundos posibles¹⁶ y que casi que hubiera sido preferible que el hombre no hubiera nacido. Toda esta línea argumentativa que desarrolla el autor, y por la que se tilda su filosofía de pesimista, gira en torno a los dolores y sufrimientos que aquejan al hombre a lo largo de su vida. Schopenhauer afirma que la vida es sufrimiento y que el hombre se reconoce como una pieza de un juego cuyo sentido se le escapa: es el juego de la voluntad¹⁷. La voluntad es voluntad de querer, voluntad de vivir; busca su existencia en el mundo y es por ello que se asocia la existencia con el padecimiento. Schopenhauer habla del sufrimiento como algo positivo, en el sentido de que es lo que le espera al hombre en el curso de su vida. La vida ha de entenderse en términos de sufrimiento y de dolor, o de la ausencia de estos. Y es precisamente por ello que la «ausencia de» se entiende como negativo, como algo que falta. El hecho de no padecer no es algo positivo, porque no sería lo propio de la existencia. Schopenhauer identifica dos categorías principales en este punto, las de *necesidad* y *aburrimiento*. El hombre desea, tiene necesidades que no son sino fruto de la voluntad de vivir. Entonces, busca la manera de satisfacerlas; cuando se satisfacen, en ese momento se produce una ausencia de dolor, en la que el hombre queda entregado al aburrimiento. Inmediatamente, la voluntad vuelve a anhelar algo. Ese continuo querer de la voluntad de vivir hace que el hombre viva en un sufrimiento constante; por mucho que el ser humano crea que ha llegado al mundo para ser feliz, se da cuenta de que dicha felicidad se convierte, en último término, en imposible. Nuestra mera existencia no es capaz de satisfacernos.

Eso mismo se muestra también en los anhelos y deseos humanos, que nos engañan al presentar su consumación como la última meta del querer; pero tan pronto como son alcanzados, dejan de verse así y pronto se olvidan como algo anticuado, dejándolos a un lado como engaños que se han disipado, aunque no siempre se confiese así; uno será suficientemente afortunado si queda todavía algo por desear y anhelar, para que se mantenga el juego del continuo tránsito del deseo a la satisfacción y de esta a un nuevo deseo –a cuyo ágil tránsito se llama felicidad, mientras al lento se le llama sufrimiento–,

¹⁶ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación II*, Editorial Trotta, Madrid, 2009, p. 638

¹⁷ Cf. MORENO CLAROS, Luis Fernando, *Schopenhauer. Una biografía*, Editorial Trotta, Madrid, 2014, p. 240

o sea, para no caer en esa parálisis que petrifica la vida y se muestra como temible aburrimiento, un lánguido anhelo sin objeto determinado, un mortífero abatimiento. A consecuencia de todo esto, allí donde la ilumina el conocimiento la voluntad sabe continuamente lo que quiere ahora y lo que quiere aquí, mas nunca lo que quiere en general; cada acto individual tiene un fin, el querer global ninguno¹⁸.

Esto se relaciona, a su vez, con la finitud humana. La voluntad, que escapa a las categorías del espacio y del tiempo, desea de manera infinita, por lo que nunca cesa en su búsqueda de la satisfacción. A diferencia de la voluntad, el hombre se nos aparece en el marco de la representación, en un ámbito que está sujeto a la corrupción y al cambio, al paso del tiempo; el hombre es un ser finito que, como tal, nunca va a poder satisfacer de manera finita los anhelos infinitos de la voluntad de vivir.

La noción de tiempo es muy importante en este punto, pues casi que se podría decir que el sufrimiento del ser humano depende por entero de ella. Por un lado, como hemos visto, la finitud del hombre hace que este viva sin ser capaz de satisfacer los deseos constantes de la voluntad, lo que, en última instancia, no hace sino sumirlo en un dolor que marca toda su vida. Por otro lado, nos encontramos, referido al tiempo, con el problema del presente –entendido, en sentido estricto, como la única forma de realidad–. El ahora es lo único que permanece, puesto que lo que ha existido ya no existe y lo que existirá en un futuro todavía no se ha producido. Ante esta insignificancia del pasado y del futuro, la realidad del presente es la única verdaderamente relevante. Y sucede, muchas veces, que uno no se da cuenta de ello; al echar la vista atrás, nos encontramos con infinidad de veces en las que desaprovechamos momentos pasados, o en las que no apreciamos como se debía algo que después se perdió –y esto, de nuevo, no hace sino generar dolor en el hombre, al darse cuenta de todas esas cosas–¹⁹. Si hay algo que nos diferencia de los animales es precisamente nuestra capacidad de reflexión, nuestro pensamiento y nuestra conciencia. Los animales, dice Schopenhauer, solo tienen a la vista

¹⁸ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, Alianza Editorial, Madrid, 2019, p. 346

¹⁹ Schopenhauer se refiere a esto utilizando la expresión *ad interim*, que quiere decir “de manera provisional”. Alega que el ser humano, al volver la vista atrás, se da cuenta de que nunca llegó a apreciar el presente – solo lo toleró, pero nunca lo apreció especialmente. El hombre vivió toda su vida esperando alcanzar algo, llegar a una meta, por lo que vivió de forma provisional, siempre con vistas a alcanzar dicha meta. Al echar la vista atrás, se da cuenta de que todo eso que dejó pasar mientras esperaba algo, era su vida. Se encuentra con que desaprovechó su vida. Esto está relacionado, además, con el problema de que, cuando satisfacemos un deseo, inmediatamente estamos anhelando otra cosa. La voluntad anhela de manera infinita, pero el hombre no es capaz de ello, pues busca satisfacer dichos deseos dentro de su finitud.

el momento presente, su conciencia está limitada a lo intuitivo y permanecen libres de cualquier inquietud o esperanza. El hombre, por el contrario, tiene la capacidad de pensar el pasado, e incluso de prever situaciones. Su conciencia, que le permite abarcar un campo mucho más amplio, le impide disfrutar del presente. Ante el apremio que sentimos debido a nuestra finitud, ante el paso del tiempo, los incesantes cambios, ante el cansancio, las continuas necesidades y anhelos de la voluntad de vivir, el hombre vive lleno de dolor.

Por último, está la cuestión de la muerte. El ser humano, en tanto que fenómeno, en tanto que se piensa como un ser individual y como un objeto totalmente diferente del resto, entiende la muerte como aniquilación. Sin embargo, en el fondo hay una parte del mismo que no muere, y esta es la voluntad. El hombre no es solo representación, sino que también es voluntad, en tanto que esta se objetiva en él. Lo que muere del hombre, la parte que se pierde es la parte fenoménica, la parte representacional que vive sujeta al paso del tiempo y a la corrupción del mundo, pero la voluntad, al escapar a este espacio, no muere. Mientras que se produce la muerte en el ámbito de la representación, es decir, la muerte individual, la esencia permanece, lo que lleva a Schopenhauer a afirmar que “por mucho que cambien las obras y las máscaras en el escenario del mundo, los actores siguen siendo los mismos en todas”²⁰. Para ilustrar este aspecto, el autor recurre a la forma del diálogo para expresar, mediante dos personajes, su punto de vista y el punto antagonista que defiende que con la muerte del individuo cesa toda vida y no concibe que haya una parte que no muera.

Tú, en cuanto individuo, encuentras tu fin con la muerte. Pero el individuo no es tu esencia verdadera y última sino más bien una simple exteriorización de la misma: no es la cosa en sí misma sino únicamente su fenómeno, que se presenta en la forma del tiempo y por consiguiente tiene principio y fin. En cambio, tu esencia en sí misma no conoce tiempo ni comienzo ni fin, ni tampoco los límites de una individualidad dada; de ahí que no pueda ser excluida de ninguna individualidad, sino que existe en todas y en todo. Así pues, en el primer sentido con tu muerte te conviertes en nada; en el segundo, eres y sigues siendo todo²¹.

²⁰ SCHOPENHAUER, Arthur, *Parerga y Paralipómena II*, Editorial Trotta, Madrid, 2020, p. 291

²¹ *Ibíd.*, p. 294, 295

2.4 LA AFIRMACIÓN Y LA NEGACIÓN DE LA VOLUNTAD DE VIVIR

La voluntad de vivir, en tanto «cosa en sí» y en tanto que escapa a las categorías de espacio y tiempo que rigen en el marco de la representación, se caracteriza por un querer constante, lo que significa que “todo *querer* surge de la necesidad, o sea, de la carencia y, por lo tanto, de un sufrimiento. La satisfacción pone fin a este; pero por cada deseo que se cumple, quedan cuanto menos diez sin satisfacer”²². De los escritos de Schopenhauer se deduce que uno de los rasgos que definen la existencia del hombre es el papel que los deseos juegan en esta. Dando un paso más, uno de los deseos más profundos del ser humano es el deseo de vivir, el apego a la vida, que llega hasta tal punto que se prefiere vivir mal a no vivir. Y esto se funda sobre la comprensión de la muerte como el mal supremo, del fin de la vida como el cese de toda existencia. Quien comprende así la muerte es aquel que vive todavía envuelto en el velo de Maya, aquel que no comprende más allá del terreno empírico y que no se ha percatado de que, además de ser representación, la voluntad también se objetiva en él. Ante esta cuestión Schopenhauer se pregunta por qué, del mismo modo que nos atemoriza que la eternidad siga su curso, no nos genera la misma inquietud la pregunta por el pasado. Antes de nuestra existencia también se sucedió una eternidad, y lo mismo ocurrirá cuando muramos. El hombre teme por la pérdida de su individualidad, teme por que exista un tiempo en el que él, como sujeto del querer, ya no esté presente.

Los individuos no son sino manifestaciones expuestas a la corrupción y al cambio, durante un momento espacio-temporal concreto. De este modo, cuando sobreviene la muerte lo que se desvanece es el individuo, expuesto al paso del tiempo, pero no la voluntad que se objetiva en él. Para aquellos que ven la vida engañados por Maya, la muerte se presenta como la aniquilación total del individuo, como el fin de la existencia temporal. Por ello, se empeñan en afirmar la voluntad de vivir, pues buscan cualquier modo de pervivir y de alargar su existencia lo máximo posible. Frente a esta idea, Schopenhauer reconoce también la posibilidad de negar dicha voluntad, de modo tal que aquel que lo hiciera podría alejarse, podría suprimir –aunque solo fuera por un breve periodo de tiempo– el querer constante de la voluntad.

²² SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, Alianza Editorial, Madrid, 2019, p. 387

“La voluntad nos ‘habla’ en todas las cosas del mundo exterior, pero solo somos capaces de escuchar esta voz en actitud de contemplación [...] para poder contemplar el espectáculo universal de la voluntad, hemos de perder antes el vínculo con dicho cuerpo”²³. El sujeto era, por un lado, representación y, por otro, voluntad. Un primer paso en el camino hacia la contemplación consiste, pues, en la pérdida de la individualidad de cada uno. En el ámbito de lo fenoménico nos encontrábamos con la estructura sujeto – objeto, donde fuera de este marco no existía la posibilidad del conocimiento. Todo se presentaba como ajeno, como externo al cuerpo de cada uno, por lo que se entendía que el individuo estaba enfrentado al mundo. Para acceder a la contemplación, se tiene que producir una ruptura dentro de estos límites de la individualidad, de modo tal que el mundo deje de comprenderse como algo separado. Cuando al individuo lo envuelve el velo de Maya, ve las cosas como separadas y diferentes; cuando consigue levantar el velo, la distinción ilusoria entre el «yo» y el «tú» desaparece²⁴. Schopenhauer recurre a una expresión védica que recoge esta idea, *Tat twan asi* («Eso eres tú»). Esto recuerda, hasta un cierto punto, a lo que planteaba el budismo con la cuestión de la irrealidad del «yo» y de la disolución de la individualidad de cara a alcanzar la paz trascendental del nirvana. En Schopenhauer, la supresión de la distinción entre el sujeto y lo que tiene enfrente también constituye un paso importante en el proceso de la negación de la voluntad de vivir.

Quando el velo de Maya queda muy levantado ante los ojos de un hombre, de suerte que ya no diferencia entre su persona y la ajena, sino que se interesa tanto por el sufrimiento de los otros individuos como por el suyo propio, y no solo es altruista en grado sumo sino que incluso está dispuesto a sacrificar su propio individuo, tan pronto como por ello puedan salvarse varios, entonces se sigue de suyo que un hombre semejante, que reconoce en todos los seres su yo más íntimo y auténtico, también ha de considerar como suyos los interminables sufrimientos de todo ser vivo y atribuirse el dolor del mundo entero. En lo sucesivo ningún sufrimiento le resulta ajeno [...] al ver a través del principio de individuación, todo le queda igualmente cercano. [...] Con tal conocimiento del mundo, ¿cómo debería afirmar esta vida mediante continuos actos de voluntad y aferrarse a ella cada vez más, agobiándose con ello? Así pues, quien todavía se halla sumido en el principio de individuación, en el egoísmo, solo conoce cosas singulares y su relación con

²³ SAFRANSKI, Rüdiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 300

²⁴ Cf. MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Alianza Editorial, Madrid, 2014, p. 56, 57

su propia persona, conocimiento que siempre aporta renovados *motivos* de su querer; en cambio, el conocimiento recién descrito del conjunto, de la esencia de la cosa en sí, suministra un *aquietador* de todo querer. La voluntad se aparta de la vida: ahora le estremecen sus goces, en lo que reconoce su afirmación. El hombre alcanza el estado de la renuncia voluntaria, de la resignación, de la verdadera impasibilidad y la total falta de voluntad²⁵.

El sujeto del querer pasa a ser sujeto puro de conocimiento, esto es, sujeto que deja de estar condicionado y subsumido bajo el dominio de la voluntad. Schopenhauer entiende que se puede aspirar a la negación de la voluntad de vivir de dos maneras, dos caminos que conducirían a la contemplación: la vía estética y la vía ética. Schopenhauer considera que las artes son capaces, si bien de forma temporal, de hacer que el hombre abandone su querer. Cuando se consigue eso, “es como si entráramos en otro mundo en donde todo lo que mueve a nuestra voluntad y nos estremece tan vehementemente dejara de existir”²⁶. Es como si, al contemplar la obra de arte que tenemos enfrente, se desvaneciera la dicotomía entre sujeto – objeto, desapareciese cualquier atisbo de individualidad y contemplásemos la obra en su totalidad. Sin embargo, dice Schopenhauer, esto no es más que algo provisional; en el momento en que esa obra pasa a ser contemplada como objeto, se vuelve al ámbito dominado por el principio de razón, donde se afirma la voluntad de vivir. Frente a esta actitud estética, se propone también la actitud ética, que se corresponde con la vida del asceta o del santo. Se puede utilizar, para ilustrar esta cuestión, la figura de Buda, cuya filosofía estaba orientada a la práctica de una fuerte disciplina mental y esfuerzo intelectual, a la compasión y la eliminación definitiva del sufrimiento y la renuncia a perpetrar el dolor.

2.5 EL PAPEL DE LAS ARTES EN *EL MUNDO COMO VOLUNTAD Y REPRESENTACIÓN*

Schopenhauer consideraba que la raíz de los males del hombre residía en la voluntad de vivir y que para liberarse de ese sometimiento estaba la posibilidad de la contemplación estética. Dicha contemplación, que le permitiría al individuo apreciar la

²⁵ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación 1*, Alianza Editorial, Madrid, 2019, p. 649, 650

²⁶ *Ibíd.*, p. 391

obra de arte fuera del marco de la representación, es decir, fuera de la estructura sujeto – objeto y del principio de razón, tendría que ser una contemplación desinteresada, en tanto que ya no considera lo que tiene enfrente como un objeto de su deseo, sino que lo aprecia por él mismo, por lo que es en realidad y al margen de su conexión con los otros objetos. Como la actitud estética a la que apela Schopenhauer es temporal, como es un modo en que se puede aquietar el querer de la voluntad de vivir, tarde o temprano se volverá a un punto en el que el individuo tome la obra de arte como un objeto situado frente a él, como un elemento más de su deseo, y ahí emergerán, de nuevo, los anhelos de la voluntad.

Para explicar el papel de las artes en su metafísica de la voluntad, Schopenhauer recurre, especialmente, a la teoría de las ideas platónica. Así pues, en los dos primeros libros de *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer había esclarecido cómo, por un lado, el mundo era representación, en tanto que era un objeto para el sujeto, y por otro lado era voluntad, donde esta se objetivaba en todos sus elementos. Schopenhauer, en el libro tercero, va a introducir la noción de idea para referirse a las objetivaciones inmediatas de la voluntad; al igual que en Platón la idea era una, inmutable, en este punto nos encontramos con la misma situación, por lo que la idea va a escapar al principio de razón y al ámbito fenoménico. Para conocer la idea, el sujeto no puede ser un sujeto del querer, sino que solo va a poder acceder a ella cuando suprima su individualidad, esto es, cuando sea un sujeto cognoscente. Pese a que, a la hora de hablar de la representación, tanto el mundo sensible como el fenómeno y el velo de Maya se empleaban para referirse a ese ámbito de la realidad que no es sino ilusión y engaño, ahora no se va a poder equiparar las otras dos nociones que Schopenhauer toma de Platón y de Kant: la idea y la «cosa en sí» no son lo mismo. Mientras que la «cosa en sí» es la voluntad misma, la idea se corresponde con la objetivación de la voluntad. La tesis de Schopenhauer va a ser que las artes expresan estas ideas, cada una de ellas en un determinado nivel. Así, se va a establecer una jerarquía de las artes, empezando por aquellas que objetivan la voluntad en menor medida hasta finalizar en la música, a la que Schopenhauer considera como la más importante de las artes, como la superior, pues es expresión de la voluntad misma.

Por lo tanto, el arte es la disciplina que se va a ocupar de las ideas. Las obras artísticas no hacen sino reproducir las ideas y tratan de comunicar su conocimiento. Este conocimiento solo puede obtenerse de manera intuitiva, y no de forma abstracta, y es

precisamente por ello que muchos hombres no son capaces de acceder a la contemplación. El hombre corriente, dice Schopenhauer, no se detiene a apreciar desinteresadamente las cosas; para él, todo guarda una estrecha relación con la voluntad de vivir. De este modo, no es capaz de contemplar un objeto por el objeto mismo, no se detiene en la mera intuición, sino que siempre busca conceptos, representaciones abstractas bajo las que subsumir los objetos que lo rodean²⁷.

[El hombre corriente] no repara en nada, solo busca su camino en la vida o en cualquier caso todo lo que alguna vez pudiera volverse también en su camino, busca por tanto datos topográficos en el sentido más amplio del término, sin perder tiempo alguno en el examen de la propia vida como tal. Por el contrario, el hombre genial [...] se detiene en la contemplación de la vida misma, esforzándose por captar la idea de cada cosa y no sus relaciones con otras cosas²⁸.

En contraposición a este tipo de hombre, el genio artístico es aquel capaz de mantenerse en la intuición, aquel en el que prevalece la actitud de contemplación, dispuesto para apresar las ideas y traducirlas en obras de arte. De cualquier forma, esta capacidad que posee el genio de sustraerse al principio de razón y de conocer las ideas la tiene también el resto de los individuos, según Schopenhauer, aunque en ellos se manifieste en menor medida. Si no la tuvieran, no serían capaces, en ningún momento, de reconocer en los objetos las objetivaciones de la voluntad ni de enajenarse de su propia individualidad. Así, esta aptitud de captación de la idea es común a todos los individuos, pero precisamente el genio, en tanto que está más capacitado para este conocimiento intuitivo, es quien crea la obra de arte: “el artista nos permite mirar al mundo a través de sus ojos”²⁹.

Por lo tanto, en la contemplación estética nos encontramos con el conocimiento de la idea, que no es sino la objetivación de la voluntad, y con un sujeto que ha dejado atrás la realidad entendida en términos de sujeto – objeto y regida por el principio de razón y que ahora es puro sujeto cognoscente. En la contemplación uno ya no se piensa a sí mismo como individuo (y en esa medida ya no es reo de sufrimiento), ya no se ve envuelto en el velo de Maya, y gracias a esto entonces es capaz de apreciar los objetos

²⁷ Cf. *Ibid.*, p. 375, 376

²⁸ *Ibid.*, p. 376

²⁹ *Ibid.*, p. 386

por ellos mismos, lo que se traduce en que es capaz de conocer la idea. Tras esta exposición, Schopenhauer se ocupa de la clasificación de las artes, ya que algunas de ellas están más capacitadas que otras y objetivan en mayor grado la voluntad. La primera de ellas es la arquitectura. Schopenhauer afirmaba que la materia no podía representar por sí misma la idea; precisamente por esto la arquitectura, entonces, es el arte en el que se intuyen los grados más bajos de objetivación de la voluntad. Ante un edificio, por ejemplo, el hombre es capaz de contemplarlo desinteresadamente, de modo tal que consigue sustraerse de su individualidad y entregarse al goce estético. Cuando consigue esto, consigue liberarse de todo mal y todo sufrimiento que lo aquejaba.

Schopenhauer sitúa por encima de la arquitectura otras artes como la jardinería, la pintura histórica o la escultura. Las últimas artes a las que refiere son la poesía y la música, las máximas expresiones de objetivación de la voluntad. La poesía opera mediante conceptos y, a partir de ellos, intenta comunicar las ideas. Las ideas eran, como dijimos, un conocimiento intuitivo, mientras que los conceptos son representaciones abstractas. Esto quiere decir que, aunque los conceptos sean el material con el que trabaja la poesía, han de combinarse y emplearse de modo tal que el oyente sea capaz de intuir las ideas en ellos. Dentro de los géneros poéticos, Schopenhauer destaca en especial la tragedia, a la que reconoce como “la cima del arte poético”³⁰, ya que es un arte que permite resumir el carácter de la vida humana, los dolores y aflicciones que la acompañan, el azar, el triunfo del mal, etc. La tragedia es el arte capaz de mostrar el sufrimiento de la humanidad desde las dos perspectivas posibles, esto es, desde el sufrimiento que la propia humanidad se inflige a sí misma, en tanto que los hombres viven resignados al querer de la voluntad, y desde el sufrimiento causado por elementos ajenos a ella misma, como es, por ejemplo, el azar. Schopenhauer dice que lo característico de la tragedia es que presenta un gran infortunio, y este puede responder a tres modelos distintos. Así, el primer tipo de infortunio sería aquel que vendría dado por un carácter malo, por un personaje que destacara, por así decirlo, por su maldad; el segundo vendría de la mano del destino, del azar y del error, y el tercero, de la mera situación personal de los personajes. Este último, apunta Schopenhauer, es su preferido, pues hace referencia al daño que se pueden provocar unos personajes a otros, sin necesidad de apelar a nada excepcional ni a la fuerza del sino ni a ningún elemento semejante. Al final, “este último género nos muestra que

³⁰ *Ibíd.*, p. 469

esos poderes destructores [la monstruosa fatalidad y la espantosa maldad] de la felicidad y de la vida nos acechan a cada instante en nuestro camino”³¹.

2.6 LA MÚSICA EN LA FILOSOFÍA DE SCHOPENHAUER

Ninguna filosofía anterior a Schopenhauer había atribuido a las artes el papel que este les otorga, especialmente a la música. Los ideales románticos que surgieron a finales del siglo XVIII y se desarrollaron durante el siglo XIX influyeron en el autor, pues en este periodo se produjo una revalorización de la música, cuyo papel había quedado relegado en los siglos anteriores a un segundo plano. Anteriormente, la música se entendía desde una concepción hedonista; los músicos trabajaban al servicio de la Iglesia o eran contratados por familias nobles, por lo que la música quedaba relegada a un mero acompañamiento, privándola así de su función autónoma. Por lo tanto, su misión era la de “predisponer al creyente a la oración y a la concentración religiosa; debía contribuir a crear un ambiente de fiesta, de alegría o de agradable indolencia en banquetes, bodas, diversiones, etc.; es decir, simbolizaba siempre algo accesorio y falto de esencia”³². Con el Romanticismo la música se revalorizó y pasó a tener un papel por encima de las demás artes, porque se entendía que captaba la realidad de un modo más profundo. A diferencia de otras disciplinas, se destacó el carácter inefable de la música, ya que lo que esta transmitía no podía explicarse mediante el lenguaje común. Partiendo de esta idea, cada filósofo le otorgó a la música un papel dentro de su sistema: para Schopenhauer, la música era el reflejo mismo de la voluntad, mientras que otros filósofos la asociaban con la Idea, con el Espíritu, etc. Independientemente de con qué se la asociara, en todos los casos se apelaba a la música como un arte capaz de ir más allá de lo que el lenguaje ordinario podía expresar y que, por consiguiente, podía comunicar la esencia misma del mundo.

Uno de los autores que contribuyó al desarrollo de estas ideas fue Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 – 1798)³³, cuyo pensamiento influyó en las primeras generaciones románticas y posteriormente en Schopenhauer. En primer lugar,

³¹ *Ibíd.*, p. 472

³² FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 254

³³ Wackenroder fue uno de los más importantes iniciadores del Romanticismo en Alemania, junto con Novalis y con Tieck (pertenecientes al Círculo de Jena, el primer romanticismo alemán). Su obra se conoce gracias a que la recopiló Tieck, amigo suyo de la infancia, en el texto *Fantasía en torno al arte de un monje amante del arte*.

Wackenroder defendió que en el arte era necesaria una actitud meramente contemplativa, y que no se podía acceder a una obra de arte si no era desde el abandono. Distinguió, así, entre el amante del arte y el crítico, pues este último tenía como función la de poner especial acento en el análisis de la obra. Precisamente, el hecho de acercarse al arte con esta mirada hacía que el crítico no pudiera apreciarlo verdaderamente. En el caso del amante del arte, su trabajo no era el de diseccionar lo que tenía en frente, sino que tenía que contemplarlo. Wackenroder decía que “desde la eternidad, existe un precipicio hostil que separa el corazón del que siente de las indagaciones del que explora; el corazón es una entidad divina, independiente y cerrada, que no puede abrirse ni analizarse mediante la razón”³⁴. Es decir, que el sentimiento aparece como el modo mediante el cual se accede a una obra de arte, y es justamente por ello que el crítico no podría nunca apreciar la obra en sí, ya que él lleva a cabo una aproximación que ya es errónea desde sus inicios. En última instancia, el arte tiene que apreciarse desde una determinada disposición de la mirada, y si ya desde el principio uno no es capaz de hacerlo, entonces le será imposible apreciar lo que tiene delante.

La otra idea que desarrolla Wackenroder tiene que ver con la supremacía de la música sobre las demás artes. Según el autor, todas las artes son capaces de apelar a nuestros sentimientos más profundos, pero la música es la que posee una mayor capacidad para llevarlo a cabo. Por ser el arte más dotado para ello, también es capaz de destapar tanto nuestros sentimientos más ocultos como los del mundo, y lo hace de tal forma que no se puede explicar mediante el lenguaje común. La música, en tanto que trasmite la esencia misma de las cosas, escapa al modo en que el lenguaje ordinario apresa la realidad, lo que quiere decir que el lenguaje de los sonidos no puede ser traducido.

La música es el sentimiento en sí y, en consecuencia, nada se puede decir acerca de la esencia de la música; a lo más que podrá llegarse será a reflexionar sobre el sentimiento; sin embargo, con la reflexión no se podrá captar jamás el sentimiento, es decir, la música. La obra musical es intraducible en palabras por ser inefable³⁵.

³⁴ WACKENRODER, W.H., *Fantasia en torno al arte de un monje amante del arte*, en FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 259, 260

³⁵ FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 261

Estas ideas expuestas hasta ahora tienen su reflejo en el pensamiento de Schopenhauer. Dentro de la jerarquía que establece de las artes, sitúa la música por encima del resto. Mientras las otras disciplinas artísticas como la arquitectura o la escultura son copias, reproducciones de ideas que tratan de plasmar ciertos elementos del mundo, la música, por el contrario, no busca hacer copias del mundo, sino que es un arte mucho más elevado. Schopenhauer concluye que las demás artes objetivan la voluntad de forma indirecta a través de las ideas, pero la música logra pasar por encima de estas y hablar directamente de la voluntad misma: “el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues estas solo hablan de sombras, mientras que aquella habla de la esencia”³⁶. Por lo tanto, la música no expresa ya los fenómenos del ámbito de la representación, sino que va más allá y logra capturar la esencia de la «cosa en sí». Precisamente por esto, se dice que posee un lenguaje universal propio, ya que, al no referirse a cosas singulares, la música no apela a emociones o sentimientos producidos en una situación concreta, sino que capta *la alegría, el dolor, el sufrimiento, la impotencia, la tristeza, etc.*, en abstracto. Habla un lenguaje distinto al que se emplea normalmente con conceptos, por lo que, si se quisiera describir una melodía con conceptos, sería imposible.

A propósito de la ópera, Schopenhauer apunta que la música debería ser el fin y lo principal, y no debería quedar relegada a un papel secundario en detrimento del texto: “admitido que la música, lejos de ser un simple auxiliar de la poesía, es un arte independiente, más aún, la más poderosa de todas las artes y capaz, por tanto, de alcanzar sus objetivos con sus propios recursos, es también indudable que no necesita las palabras de una canción o la acción de una ópera”³⁷. De hecho, como veremos más adelante, esta es una crítica que recoge también Nietzsche, pues considera que, con el declive de la cultura griega, la poesía y la música, que habían permanecido unidas en la tragedia, se separaron y tomaron caminos distintos. Esta separación de las artes condujo a que, en el desarrollo de la ópera posterior, la música ocupase un lugar que no era del todo el suyo, pues se la relegó a un segundo plano y quedó sometida al texto.

³⁶ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación 1*, Alianza Editorial, Madrid, 2019, p. 476

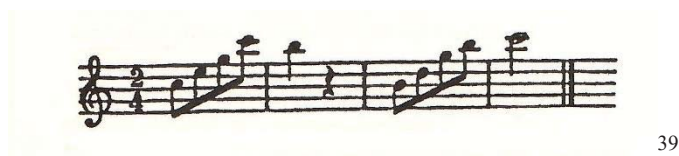
³⁷ SCHOPENHAUER, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Editorial EDAF, Madrid, 2020, p. 177

Schopenhauer hace también una serie de consideraciones acerca de cómo la música es reflejo de la voluntad, hasta llegar a ser expresión de la misma. Considera que los niveles más bajos de objetivación se producen en el bajo continuo y en la armonía – que se corresponderían con la naturaleza inorgánica del mundo y con el mundo irracional, es decir, con todos aquellos seres, exceptuando al hombre, que carecen de una “consciencia cohesionadora que confiera a su vida un sentido global”³⁸–, y que la voz superior, la melodía, es la que narra la historia de la voluntad. Así, el hombre puede ver reflejado el transcurso de su vida en la melodía: el hombre, en tanto que se encuentra sometido a la voluntad de vivir, vive en un continuo sufrimiento. La voluntad que se objetiva en él anhela y se satisface de manera constante, y este tránsito toma forma en la melodía misma. En esta se cuenta cada movimiento de la voluntad y se reconocen los deseos y sufrimientos del hombre, puesto que la melodía consiste en apartarse y acercarse al tono inicial: la música se inicia en una tonalidad determinada y después se extravía y recorre muchos caminos, modula por diversas tonalidades, recurre a armónicos consonantes y disonantes que no son más que la expresión de esos anhelos de la voluntad, hasta volver de nuevo al tono inicial.

Por último, Schopenhauer apunta que la melodía está constituida por dos elementos: el rítmico y el armónico, y que el desarrollo melódico de una obra consiste en su *desacuerdo* y *reconciliación* –lo que, en último término, puede expresarse también como los desacuerdos y reconciliaciones de la voluntad al anhelar y satisfacer sus necesidades–. Así pues, por elemento armónico se refiere al tono fundamental, mientras que con el ritmo armónico apela al tiempo y a las desviaciones que se hacen en una melodía para pasar por todas las notas de la escala, hasta descansar en el grado de dominante o subdominante, formando así una cadencia. Del mismo modo, una vez se sale de este reposo cadencial, la melodía continúa su camino por otras tantas notas de la escala, hasta alcanzar al fin de nuevo la tónica, que se corresponde con la satisfacción de la voluntad. Además, añade Schopenhauer, para que estos movimientos surtan el efecto deseado tienen que darse de una forma concreta, tienen que coincidir en ciertos momentos específicos, porque si no, perderían todo su valor y el efecto sería nulo. Por lo tanto, el desacuerdo de la melodía se produce cuando se vaga por las notas de la tonalidad, o cuando la melodía se aleja de la tonalidad inicial y se mueve por los ciclos de quintas

³⁸ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, Alianza Editorial, Madrid, 2019, p. 478

cercanos, se dirige al relativo mayor o menor –dependiendo de la tonalidad inicial–, etc., mientras que la reconciliación ocurre cuando, en los momentos en los que se termina una frase en la dominante, subdominante o en el tono fundamental, esta viene acompañada del ritmo: hay reconciliación cuando los elementos rítmico y armónico van a la par. Para ilustrar esto, Schopenhauer toma como ejemplo la imagen que se muestra a continuación:



39

En esta secuencia, cuya tonalidad es Do Mayor, en el primer compás nos encontramos ya con el acorde de tónica desplegado, que cadencia en la dominante en el segundo compás. Sin embargo, uno no obtiene ningún tipo de satisfacción auditiva con el primer compás, puesto que, aunque es la tónica –que es el grado más fuerte y más importante de la tonalidad–, el momento en el que se toca la nota *do* se corresponde con el punto más débil del compás. Es decir, como no se produce la unión entre armonía y ritmo, la sensación de satisfacción es inexistente. El siguiente compás, el segundo, se resuelve con una semicadencia en la dominante, lo que ya genera una cierta sensación de reposo, aunque no plena. Por un lado, constituye el final de una frase, pero por otro, al no ser la tónica el acorde al que se llega, sigue generando una cierta inquietud; es como que se necesitara que esa frase resolviera en otra. Por último, en los siguientes dos compases el orden armónico se sucede a la inversa: el tercer compás parte del acorde de dominante, que resuelve en la tónica. Y este modo de resolver sí que satisface nuestros oídos, precisamente por la unión entre armonía y ritmo. La tónica, que es *do*, cae en la parte fuerte del compás y además resuelve la frase, por lo que tenemos una cadencia perfecta en la que se reconcilian ambos elementos⁴⁰. Todo este estudio que hace Schopenhauer de este fragmento lo aplica también al modo en que, desde un punto de vista metafísico, se desenvuelve la voluntad, y muestra cómo se desarrolla el transcurso de los deseos del hombre. Así, podríamos decir que los primeros dos compases, la primera frase de la secuencia, reflejan los deseos que persigue la voluntad, aún sin resolver, mientras que la cadencia final se correspondería con su consecución y la satisfacción de dichos deseos.

³⁹ SCHOPENHAUER, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Editorial EDAF, Madrid, 2020, p. 189

⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 188, 189

3. WAGNER

Richard Wagner (Leipzig, 1813 – Venecia, 1883) es no solo uno de los mayores compositores de su época sino de toda la historia de la música. Su vida estuvo muy marcada por el contexto socio-político en el que vivió, pues conoció las revoluciones de 1830 y 1848 y, además, participó activamente en el levantamiento de Dresde de 1849, razón por la cual se dictó una orden de detención contra él y se vio obligado a exiliarse en Suiza, más concretamente en Zúrich. Estos hechos son de especial relevancia a la hora de aproximarnos a la obra wagneriana, puesto que su influencia queda reflejada, de una forma u otra, en ella. Otro aspecto que es importante destacar de este compositor es su interés por el desarrollo intelectual de su época, lo que lo llevó a preocuparse también por asuntos relacionados con la filosofía, la literatura o la mitología. De este modo, tanto su visión política como su interés por estos temas marcaron su producción musical y, de hecho, estudiosos de Wagner apelan a estos elementos para tratar de diferenciar distintos periodos en la composición de sus obras.

Cuando Wagner comenzó a trabajar en sus primeras óperas, había en ese momento tres estilos que le sirvieron como referencia: la ópera romántica alemana, cuyo principal representante era Weber; la ópera italiana, en la que destacaban compositores como Donizetti o Bellini, y la ópera francesa, con Meyerbeer o Berlioz. Se suele considerar *El cazador furtivo* (1821) como la primera ópera romántica alemana, en la que Weber perfiló lo que serían algunos de sus rasgos más característicos: escrita en alemán, el argumento estaba basado en mitos o leyendas, a través de los cuales se trataba de reflejar distintos modos de comportamiento humano. Además, se amplió el número de integrantes de la orquesta, para así poder lograr una mayor variedad tímbrica y mayores contrastes sonoros, algo que luego Wagner llevó a su máxima expresión con el uso de grandes plantillas orquestales, especialmente abundantes en la sección de metal, o con la introducción de nuevos instrumentos como la tuba wagneriana. Su primera ópera, titulada *Las hadas* (1834) siguió este modelo alemán. Para *La prohibición de amar* (1836) se basó en la ópera italiana, caracterizada por su estilo lírico y por la importancia de la voz en detrimento de la orquesta y, por último, *Rienzi* (1840) estuvo influida por la ópera francesa, en la que la escenografía cobró un especial interés. Esta primera aproximación a los estilos operísticos del momento le sirvió a Wagner para desestimar las óperas italiana

y francesa, y continuó desarrollando el estilo alemán en sus siguientes composiciones: *El holandés errante* (1841), *Tannhäuser* (1845) o *Lohengrin* (1848).

Tras componer estas primeras óperas, Wagner se centró en la redacción de una serie de ensayos, como *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1851), en los que reflexionó acerca de cómo debía ser la ópera. De este modo, la producción de estos textos le sirvió como sustento para sus próximas composiciones. Estos escritos tienen una relación directa con el contexto histórico en el que se concibieron, puesto que, cuando publicó *La obra de arte del futuro* en 1849, hacía apenas un año de la Revolución de 1848 y, en 1849, Wagner participó en el alzamiento de Dresde, yendo incluso a las barricadas que se desplegaron por la ciudad. En esa época, Wagner, amigo de Bakunin, estaba muy influenciado por las ideas anarquistas y socialistas, y se interesó en especial por la obra de Feuerbach, como veremos más adelante. Pese a este primer optimismo revolucionario que caracterizó a Wagner en su juventud, más adelante se desengañó de estas ideas, y este cambio vino de la mano, hasta un cierto punto, del descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer, que le influyó tanto a nivel personal como a nivel musical. Si bien en *Ópera y drama* Wagner había defendido un determinado concepto del drama, de cómo poesía y música tenían que relacionarse entre sí, la lectura de Schopenhauer le llevó a dar un giro en su pensamiento, otorgando a la música la supremacía con respecto a las demás artes. Esto quedó reflejado en otro ensayo posterior, *Beethoven* (1870), en el que Wagner expuso sus nuevas aportaciones al género operístico y reformuló las ideas expuestas en los textos precedentes.

Otro aspecto que cabe destacar en Wagner es que él mismo fue también libretista de sus propias composiciones, algo que no muchos otros hacían, lo cual le permitió implicarse en la creación operística de un modo muy completo. Wagner comprendía que el libreto debía escribirse pensando en que después tendría que adaptarse a la música y que, por consiguiente, siempre había que tener una cierta consideración musical a la hora de redactarlo. Así pues, Wagner llegó a convertir la redacción del libreto en una parte de la composición musical, lo que, junto con su modo particular de entender la ópera, – primero como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), después situando a la música por encima de las demás artes–, le permitió crear unos mundos sonoros totalmente nuevos, desarrollar la orquesta sinfónica y ampliar la plantilla orquestal como nunca antes se había hecho, llevando a la música occidental hasta el extremo de la tonalidad.

3.1 EL WAGNER REVOLUCIONARIO. LA OBRA DE ARTE TOTAL

La obra de arte del futuro refleja el espíritu revolucionario de Wagner en sus años de juventud. Mientras que en sus otros textos Wagner se centró más en caracterizar cómo tenía que ser una ópera, en este ensayo realiza una crítica a la sociedad de su tiempo y plantea el papel que el arte debía desempeñar en la revolución. En este periodo de su vida Wagner abrazó las ideas anarquistas y socialistas de su época, pues defendió fervientemente que las clases altas de la sociedad constituían una minoría privilegiada que haría lo posible por preservar su *status* a toda costa, mirando con reticencia cualquier cambio, ya que una reforma que buscara favorecer las condiciones de los trabajadores supondría una merma de sus intereses. Veía también que las clases altas ejercían un control en el terreno artístico, tanto en la producción como en la comercialización de las obras de arte, lo que supuso la pérdida de la autonomía del artista, pérdida que gradualmente se fue recuperando durante el Romanticismo. De cualquier manera, el Wagner revolucionario que vivió en este contexto vio en la Revolución de 1848 y en el levantamiento de Dresde de 1849 las oportunidades perfectas para revocar el orden social establecido; Wagner era crítico con la idea de promover una reforma, pues consideraba que, para conseguir verdaderamente un cambio, lo que se necesitaba era una revolución.

Además de la crítica que se le podría hacer a la sociedad de su época desde un punto de vista político o económico, Wagner criticaba también la función que se le otorgaba a las artes, pues se les concedía un papel mucho menos importante del que, según él, eran merecedoras. De la mano de la revolución tendría que darse un cambio en la sociedad, de modo tal que los valores anteriores dieran paso a otros totalmente nuevos. En el proceso revolucionario, Wagner consideró que el arte tenía un papel específico, esto es, debía “hacer que el público entendiera la verdadera naturaleza de la situación social en la que vivía, cuál era el sentido auténtico de esta, incluyendo el verdadero sentido de la sociedad aún inexistente del porvenir”⁴¹. Wagner creía que la sociedad tenía la capacidad para mejorar progresivamente, y que el arte debía tener una función primordial en ello, la de hacer que las personas fueran capaces de verse introspectivamente, favoreciendo así su propio conocimiento y el del entorno. De este modo, el arte permitiría una mayor y mejor comprensión tanto de uno como de los demás –en este sentido, podría

⁴¹ MAGEE, Bryan, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 71

decirse que el arte permitiría regenerar la humanidad– y, para lograrlo, este arte tenía que ser de un tipo especial: una combinación de todas las artes, una obra de arte total que permitiera el desarrollo de dicha actividad.

La idea de crear una obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, hunde sus raíces en la cultura griega, y en especial en su concepción de la tragedia, de la que Wagner destacó, principalmente, tres aspectos: la importancia que se le concedía a la mitología; la fusión de las distintas artes, esto es, música, poesía, danza, arquitectura, escultura y pintura, y la importancia social que tenían las representaciones de las obras. A diferencia del modo en que se entendía el arte en la época de Wagner –destinado a la comercialización y para un público que se lo pudiera permitir–, en la antigüedad clásica las obras dramáticas gozaban de gran popularidad, y estaban dirigidas a un gran público. “Para los griegos el drama era la obra de arte perfecta [...] era la nación misma que se ponía de pie, reconocía su propio reflejo en la obra de arte, tomaba conciencia de sí misma y, por espacio de unas horas, devoraba con gran entusiasmo, por así decirlo, su propia esencia”⁴². Cuando comenzó a perfilar lo que sería después *El anillo del nibelungo*, Wagner se propuso algo similar, pues quiso reflejar en sus personajes la sociedad alemana de su época con el fin de que los espectadores pudieran reconocerse a sí mismos en la obra y eso les ayudara a seguir el mejor camino en el futuro. En definitiva, lo que Wagner se propuso fue recuperar este ideal del arte griego y, al igual que se había hecho en Grecia con la tragedia, reflejar mediante un nuevo drama la cultura y la sociedad de su tiempo.

Wagner tituló este ensayo *La obra de arte del futuro* como guiño a uno de los textos de Feuerbach, *Principios de la filosofía del futuro*, publicado en 1843. Si bien es cierto que Wagner leyó a Feuerbach durante la década de 1840, no fue hasta que estuvo exiliado en Zúrich cuando verdaderamente se interesó por sus escritos. Además del texto ya mencionado, otro de los escritos que más le influyó fue *La esencia del cristianismo*, de 1841, en el que Feuerbach trató la cuestión de Dios como proyección del autoconocimiento humano. Cuando el hombre trata de contemplar su esencia, aquello que lo constituye, se da cuenta de que esta está formada por la razón, la voluntad y el amor, y que, si pensamos en cada una de ellas por separado, las pensamos como si fueran ilimitadas e infinitas. Por lo tanto, al pensar en estos tres aspectos como infinitos surge la

⁴² WAGNER, Richard, *El arte y la revolución*, en MAGEE, Bryan, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 98

idea de Dios, en tanto que Dios poseería una razón, una voluntad y un amor infinitos y sería, en definitiva, la esencia misma del hombre, pero proyectada en la infinitud⁴³. Esta idea de Dios como proyección de los ideales humanos la toma Wagner, por ejemplo, para la redacción del libreto de *El anillo del nibelungo*, donde sus protagonistas son dioses que son vistos como humanos, en el sentido de que en ellos se reflejan ciertas características y deseos humanos. Además, la trama de *El anillo* gira en torno a la cuestión de que, en un principio, fueron los dioses los que gobernaron el mundo con su poder, pero que, tras su destrucción, fueron los humanos los que ocuparon su lugar y basaron el nuevo orden ya no en el poder, sino en el amor.

3.2 EL DRAMA MUSICAL: ÓPERA Y DRAMA

El ensayo más célebre de Wagner, *Ópera y drama*, se publicó en el año 1851. Mientras en *La obra de arte del futuro* nos encontrábamos con una crítica de la sociedad de su tiempo, con una exposición de cómo el arte debía desempeñar su papel en la revolución y con el desarrollo de la obra de arte total que miraba a la tragedia de la antigüedad griega, en este texto Wagner se centra en aspectos más formales que tienen que ver con el modo de componer un drama. Según el autor, esa obra de arte total del futuro ya no se identificaba con la ópera tradicional, con la ópera tal y como se conocía hasta ese momento. El drama musical es ahora el único arte verdadero y posible, el único capaz de restituir la expresión artística que se había perdido con la desintegración de la civilización griega. La idea principal que sostiene Wagner es que la ópera tradicional había cometido el error de convertir la música en el fin, cuando la música no era más que un medio para la expresión del fin, que es el drama. En *Ópera y drama* concluye que el drama del futuro restaurará la antigua concepción griega de tragedia como síntesis entre poesía y música.

En esta época, Wagner defendía que las palabras y la música debían complementarse, para expresar unas lo que la otra no era capaz de articular, y viceversa. En el caso de la música, esta destaca por su capacidad de transmitir emociones, pero solo es capaz de hacerlo en abstracto, sin referirse a nada concreto. La música no puede ser

⁴³ Cf. COPLESTON, Frederick, *Historia de la filosofía. Volumen III: de la filosofía kantiana al idealismo*, Ariel Filosofía, Barcelona, 2017, p. VII-224

específica en este sentido, mientras que con la palabra sucede lo contrario: logra expresar lo individual y lo particular. De este modo, la combinación del lenguaje de los sonidos y el de las palabras tendría que dar lugar al drama perfecto. “*El entendimiento* es desde el principio la capacidad humana a la que el poeta moderno quiere comunicarse, y el poeta puede hablar a este entendimiento exclusivamente por medio del *órgano* del entendimiento [...] es decir, el lenguaje de las palabras, el cual, abstraído del sentimiento, ya solo describe”⁴⁴. El poeta comunica al entendimiento del mismo modo en que el músico comunica al sentimiento. Si en la ópera del siglo XVIII el tratamiento que se hacía de ambos elementos iba por separado, Wagner busca que, con el drama del porvenir, se produzca una unificación entre el entendimiento y el sentimiento, de modo tal que música y poesía se apoyen y se complementen en la expresión del drama. El propósito del poeta ya no será solo el de comunicarse con el entendimiento mediante el lenguaje de las palabras, sino que también comunicará su propósito a los órganos del sentimiento, es decir, a los sentidos. “En el drama tenemos que llegar a ser *sapientes* por el *sentimiento*. El entendimiento nos dice: solo es *así* cuando el sentimiento nos ha dicho: *así tiene que ser*”⁴⁵.

Para ilustrar esta cuestión, Wagner recurre a una parábola en la que dos caminantes, partiendo de un mismo punto, se proponen recorrer la mitad de la Tierra por separado, tomando direcciones opuestas, para volver a encontrarse en el punto opuesto del planeta. Intercambian las experiencias que han tenido en el viaje y, curiosos por lo que ha visto el otro, deciden recorrer también ese otro camino, de modo que ya no solo han oído hablar de ello, sino que ahora también lo conocen. Wagner utiliza este ejemplo para ilustrar el modo y la razón por la que música y poesía deben ir, de nuevo, a la par, y deben tener igual importancia en un drama: si música y poesía solo conocieran su propio campo de estudio, es decir, si fueran artes totalmente autónomas y no trabajaran conjuntamente y de la mano en ningún momento, el resultado no sería satisfactorio. Habría momentos en los que tuvieran que expresar una idea, pero no fueran capaces de hacerlo juntas. Poesía y música deben ser uno, y para ello deben saber y sentir lo que la otra sabe y siente. Si no se produce esta unión, el drama no es capaz de desarrollarse en su máxima plenitud⁴⁶.

⁴⁴ WAGNER, Richard, *Ópera y drama*, Ediciones Akal, Madrid, 2013, p. 167

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 171

⁴⁶ *Cf. Ibíd.*, p. 220

Como ejemplo de esta fusión entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de los sonidos Wagner recurrió a la *Novena sinfonía* de Beethoven, pues consideró que Beethoven había hecho todo lo que podía hacerse con la música instrumental y que, con el *Himno a la Alegría*, había dejado preparado el camino a partir del cual tenía que desarrollarse el drama. Wagner se centró en la redacción de este escrito tanto para presentar su nueva teoría como para, a partir de ella, crear después nuevas óperas que estuvieran basadas en estos parámetros. Así pues, parte de la composición de *El anillo del nibelungo* se ciñe a lo expuesto en *Ópera y drama*. La composición del ciclo de *El anillo* le llevó a Wagner más de veinte años, tiempo en el que cambiaron tanto sus ideas políticas como estéticas y musicales. Si bien es cierto que todos los libretos y la composición musical de las dos primeras óperas las compuso bajo la influencia de las ideas de *Ópera y drama*, las dos composiciones restantes las creó tras leer una obra que cambió su visión completamente: *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer.

3.3 LA INFLUENCIA DE SCHOPENHAUER EN LA OBRA WAGNERIANA

Wagner conoció la obra de Schopenhauer en el otoño de 1854, por recomendación de Georg Herwegh. La lectura de *El mundo como voluntad y representación* coincidió con un momento clave de su vida, marcado por un desencanto político: cada vez encontraba más difícil creer en las ideas optimistas y revolucionarias que había sostenido durante su juventud, como veía que no era tan fácil que se produjera un cambio en la sociedad –en la que la crueldad, el ansia de poder, el egoísmo, etc., eran características que habían existido siempre y que se habían transmitido de una época a otra–. Wagner comenzó a sentir esta desilusión por la política revolucionaria años antes de conocer la filosofía de Schopenhauer, pero la lectura del filósofo precipitó el cambio que se refleja en la obra wagneriana. En último término, lo que Wagner adquirió con el descubrimiento de Schopenhauer fue un nuevo sustento teórico y una nueva manera de ver el mundo, pues frente al optimismo que caracterizó al Wagner joven la filosofía de Schopenhauer era ciertamente pesimista.

Como ya vimos en el capítulo anterior, Schopenhauer dedicó el libro tercero de su obra principal a establecer una clasificación de las artes, una jerarquía en la que situó a la música por encima del resto. Mientras que las otras artes eran objetivaciones de la

voluntad, es decir, expresaban las ideas, la música era el arte por excelencia, distinto del resto, en tanto que no expresaba ya las ideas, sino que era capaz de captar la esencia del mundo, la voluntad misma. La capacidad expresiva de la música quedaba así por encima de la del resto de las artes. Si se compara esta explicación con la obra de arte total wagneriana, inmediatamente nos damos cuenta de que ambos autores defendían planteamientos distintos, pues mientras Schopenhauer abogaba por la superioridad de la música, Wagner era partidario de una combinación de todas las artes, cuya fusión daría lugar a la ópera ideal. Pero, del mismo modo en que Wagner pasó de pensar la realidad en términos políticos a pensarla metafísicamente, guiado por la filosofía de Schopenhauer, lo mismo le ocurrió con su perspectiva musical. Al final, abandonó la exposición teórica que había desarrollado en sus textos precedentes para asumir la idea de que la música era de una naturaleza distinta del resto, ya que “era la única que representaba el sentido verdadero y oculto del mundo; y que, por consiguiente, en una ópera era la única capaz de dar voz al significado dramático más profundo”⁴⁷. Por lo tanto, frente a los postulados presentes en *La obra de arte del futuro* (obra de arte total) y *Ópera y drama* (unión entre música y poesía), ahora Wagner defiende la supremacía de la música sobre las demás artes, del mismo modo en que lo había planteado Schopenhauer al reconocer a la música su capacidad de expresión de la voluntad.

La asunción de las ideas de Schopenhauer tiene su correlato en los dramas wagnerianos. El propio Wagner reconoció en su autobiografía que la idea de componer *Tristán e Isolda* se le ocurrió a raíz de la lectura de *El mundo como voluntad y representación*. Es posible que esta sea la obra en la que más se refleja dicha influencia, puesto que la compuso íntegramente desde esta perspectiva, y tanto la trama como la orquestación y la importancia que se da a la música recuerdan a la filosofía de Schopenhauer. Por otro lado, en *El anillo del nibelungo* también se hace notoria la influencia schopenhaueriana. Si bien Wagner comenzó la composición de *Tristán* en 1857, cuando ya su manera de entender el mundo y sus concepciones musicales habían cambiado, ese no fue el caso de *El anillo* que, como dijimos, tardó en componerlo más de veinte años. Cuando empezó a trabajar sobre ello, todavía abrazaba los ideales políticos revolucionarios y, por consiguiente, manejaba un tratamiento de la música que difería completamente del que adoptaría años más tarde. Por esta razón, en las dos primeras

⁴⁷ MAGEE, Bryan, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 185

óperas del ciclo de *El anillo* –el prólogo *El oro del Rin* y *La Valquiria*–, se puede apreciar todavía cómo Wagner buscaba conciliar la música con el texto en igualdad de condiciones. Esto no ocurre, sin embargo, con las otras dos jornadas que completan la tetralogía –*Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*–, en las que la orquesta adquiere el protagonismo.

En el año 1870 publicó un nuevo ensayo, *Beethoven*, en el que recogió esta nueva concepción del drama musical que ya no se articulaba en torno a la unión entre música y poesía, sino que afirmaba la superioridad de la música sobre las demás artes. Para negar su anterior tesis, Wagner sostuvo que, cuando escuchamos un fragmento en el que hay palabras y música, la experiencia musical es la que prevalece en los oyentes, pues esta se capta mejor que la palabra. En su nueva concepción, la música es la que constituye el drama, la encargada de expresar, en definitiva, el movimiento de la voluntad. Wagner desarrolló una forma de drama en la que había, por un lado, una realidad externa representada en escena mediante los personajes y el decorado, es decir, una realidad visible, mientras que, por otro lado, aparecía esa misma realidad a través de la música, expresada mediante un lenguaje inefable que no apelaba ya a los sentimientos particulares y concretos –o lo que es lo mismo, a los fenómenos–, sino que era capaz de expresar esos sentimientos en abstracto, la esencia de la voluntad.

3.4 LA LÓGICA DEL DRAMA

Es interesante considerar la exposición que hace Eugenio Trías del desarrollo del drama wagneriano. En su texto *Drama e identidad* plantea qué es aquello que caracteriza al concepto de “drama”: la existencia de fuerzas antagónicas que entran en conflicto y terminan resolviéndose. Desde el punto de vista formal, considera que todo drama sigue una estructura teleológica, en tanto que hay un punto de partida en el que se plantean las fuerzas y un final al que están orientadas. Asimismo, otro aspecto fundamental es que esta estructura formal debe girar en torno a un centro, es decir, a un elemento que se establezca al principio, se desarrolle, se modifique y se abandone en el nudo y al que se vuelva en el desenlace. Trías sostiene que la forma sonata cumple perfectamente con esta lógica del drama, puesto que en la exposición se presentan las primeras frases que darán pie después al desarrollo y se asienta la tonalidad de la sonata, que será el centro en torno al cual gravite la obra. En el desarrollo, los temas presentados al principio se desglosan,

se dividen en otros temas, se recorren tonalidades cercanas, etc., es decir, se produce el conflicto entre las distintas fuerzas, que luego se resolverá en la reexposición al volver a la tonalidad de inicio.

Partiendo de esta idea, Trías hace un recorrido por la historia de la ópera, desde el Barroco hasta llegar a Wagner, para analizar la evolución del concepto de drama. En la ópera barroca se produce una separación total entre texto y música: los compositores utilizaban los recitativos para los momentos narrativos, en los que debía quedar claro el texto literario y el desarrollo de la acción, y las arias para destacar la belleza y el virtuosismo del canto. En el Clasicismo, cuyo representante más destacado es Mozart, la separación entre texto y música se va diluyendo iniciándose así un acercamiento que culminará con la obra de Wagner. En el drama wagneriano, tanto en la época de *Ópera y drama* como en la de *Beethoven*, no existe una escisión entre música y texto: o bien tienen la misma importancia, o bien la música misma es texto, en el sentido de que ella es capaz de dar expresión a aquellos sentimientos o deseos de la voluntad que no es posible plasmar mediante conceptos.

Eugenio Trías aprecia en Wagner un cambio respecto al modo en que la lógica de drama se reflejaba en la forma sonata. Frente a la forma tripartita de la sonata –exposición, desarrollo y reexposición–, Wagner empleó composiciones unitarias, caracterizadas por el uso del *leitmotiv*, motivo musical que aparece asociado a un personaje, un objeto, una situación o una emoción en particular, y que al repetirlo de nuevo en otros pasajes consigue que el espectador haga una asociación entre ambos momentos. Estos motivos musicales aumentan el suspense dramático, de modo que Wagner consigue mantener un grado de tensión que resolverá después en el clímax dramático y en el reposo final. En definitiva, se trata del mismo planteamiento de desarrollo del drama que usaba la forma sonata –un recorrido a través del cual las fuerzas antagónicas del principio se resuelven– pero llevado mucho más allá, pues con el uso del *leitmotiv* ya no se sigue un camino tan lineal, sino que los temas y la tensión dramática se despliegan durante todo el drama. Este es el modo de composición que sigue, por ejemplo, en *El anillo del nibelungo*: gracias al *leitmotiv* la tetralogía no está compuesta por cuatro óperas independientes, sino que están enlazadas por motivos comunes a las cuatro partes.

3.5 DESARROLLO DE *EL ANILLO DEL NIBELUNGO* Y *TRISTÁN E ISOLDA*

Wagner trabajó durante más de veinte años en la composición de la tetralogía *El anillo del nibelungo*. Inicialmente se propuso escribir una ópera que tratase sobre la muerte de Sigfrido, cuyo título estaba pensado que fuera, justamente, *La muerte de Sigfrido*. Terminó el libreto en 1848, pero después se dio cuenta de que, al comenzar la historia *in medias res*, había muchos cabos sueltos que requerían del público una serie de conocimientos previos, como la historia del joven Sigfrido o la de Wotan. Así que Wagner se replanteó el proyecto y acabó escribiendo libretos para cuatro óperas, cuya música compuso entre 1853 y 1874: un prólogo, *El oro del Rin*, y tres jornadas, *La Valquiria*, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*. Tan compleja como el proceso de gestación de los libretos fue la composición de la música: mientras que *El oro del Rin* y *La Valquiria* siguen las indicaciones y los preceptos expuestos en *Ópera y drama*, la música de las dos últimas jornadas refleja el influjo de la lectura de Schopenhauer.

Wagner escribió los libretos de las cuatro óperas antes de empezar a componer la música. Cronológicamente, la redacción se corresponde con el periodo en el que aún estaba influido por Feuerbach y defendía una política revolucionaria, por lo que esto queda reflejado en el argumento de *El anillo* de dos modos distintos: por un lado, Wagner adopta una comprensión de la religión en sentido feuerbachiano. Feuerbach comprendía que había que entender la idea de Dios como una proyección de lo humano. Consideraba que la religión era una etapa necesaria en el proceso de desarrollo de la conciencia humana: en un primer momento, el hombre proyectaba en la figura de Dios aquellas facultades que constituían su esencia (la razón, la voluntad y el amor). Así, el hombre objetivaba su propia esencia en Dios. “El hombre ha de objetivar su esencia para después estar en condiciones de verificar una toma de conciencia de la misma en cuanto que es *su* esencia”⁴⁸. En último término, esta objetivación le sirve al hombre para comprender que la razón, la voluntad y el amor constituyen su propia esencia, y el darse cuenta de esto es lo que le permite superar la religión y desarrollar su conciencia. Wagner parte de esta idea en la redacción de *El anillo del nibelungo*. Muchos de sus personajes son dioses y, al igual que sostenía Feuerbach, los presenta como formando parte de una primera etapa del desarrollo del mundo: si bien al principio fueron los dioses los que ejercieron el poder, en

⁴⁸ COPLESTON, Frederick, *Historia de la filosofía. Volumen III: de la filosofía kantiana al idealismo*, Ariel Filosofía, Barcelona, 2017, p. VII-225

el transcurso del drama lo van perdiendo paulatinamente hasta que se lo arrebatan los humanos, que al final asumen el gobierno del mundo en *El ocaso de los dioses*. Además, Wagner también proyecta en los dioses características y deseos humanos, sobre todo relacionados con las ideas del amor y de la adquisición de poder, que son dos de los temas más recurrentes en sus óperas.

Por otro lado, Wagner concibe la adquisición del poder como una ruptura del estado de naturaleza y el paso a la civilización, lo que aparece reflejado en *El oro del Rin*, particularmente en la figura del dios Wotan, que fue quien promulgó las primeras leyes que dieron paso a la civilización. Wagner presenta una concepción anarquista del poder, pues entiende que no puede existir la inocencia política, es decir, que el ejercicio del poder es incompatible con el orden natural de las cosas. Wagner muestra dos tipos de poder en el prólogo de *El anillo*: el poder de Wotan que es un poder civilizado, basado en leyes y acuerdos que representan el mantenimiento del orden de la sociedad, y el poder de Alberich, que busca hacerse con el control mediante la fuerza –al fin y al cabo, el prólogo comienza con el robo del oro del Rin por parte del enano Alberich, que se había enterado de que con ese oro podía forjar un anillo que le otorgaría todo el poder, a condición de renunciar al amor. Como Alberich había sido rechazado previamente por las hijas del Rin, las ondinas, renunció sin tribulación al amor para hacerse con el poder—. Es más, desde un plano musical, Wagner asocia también a ambos personajes con el uso del *leitmotiv* para hacer ver cómo ambos representan las dos caras del poder. La orquesta presenta un motivo musical cuando Alberich forja el anillo, y lo repite después cuando aparece por primera vez el Valhalla, un castillo que Wotan mandó construir para mantener desde allí el orden del mundo.

En relación con la composición musical, en *El anillo del nibelungo* se pueden diferenciar dos mundos sonoros distintos. El tratamiento que se hace en *El oro del Rin* y *La valquiria* difiere del estilo empleado en las otras dos óperas, y eso no es sino fruto de la influencia que ejerció Schopenhauer en la obra wagneriana. En las dos primeras óperas de la tetralogía se busca que haya un equilibrio entre la música y las palabras. Sin embargo, este tratamiento ya no se da así a partir de *Sigfrido*: a veces, nos encontramos con pasajes en los que, pese a haber partes cantadas, lo que más se oye es la orquesta y las palabras quedan ahogadas por ella. Si hasta este momento se mantenía una cierta cohesión entre música y palabra, en *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses* este modo de trabajo

se abandona, otorgándole a la música la primacía con respecto a las demás artes. La orquesta, en este punto, tiene la misión de transmitir el significado interno de lo que ocurre, aquello que las palabras mismas no logran expresar, pero que la música es capaz de comunicar.

Por último, la composición de *Tristán e Isolda* es quizás el ejemplo más claro de la influencia de Schopenhauer en la obra wagneriana. Como se vio con detalle en el apartado 2.6, Schopenhauer concebía el desarrollo de la melodía como reflejo de los anhelos y deseos de la voluntad. Lo que planteaba el filósofo era que, para que se generase una sensación de satisfacción en el oyente, en la melodía tenían que conjugarse dos elementos: la armonía y el ritmo. Si en un momento dado se llegaba a la tónica de la tonalidad, pero esta se emitía en la parte débil del compás, la sensación que se producía no era de satisfacción. Del mismo modo, una melodía que terminase en cualquier nota que no fuera la tónica generaría también una sensación de desconcierto, seguido por el deseo de que dicha secuencia se resolviera en la tónica. Todo este desarrollo musical Schopenhauer lo analizaba en términos de los movimientos de la voluntad, entendiendo que, cuando no se concluía en la tónica en un tiempo concreto, la música no hacía sino expresar los anhelos y deseos de la voluntad. La caída en la tónica constituía la consecución de dichos deseos, y un nuevo comienzo de frase suponía que se habían generado otros nuevos.

Con este planteamiento de fondo, Wagner trabajó con la idea de la “suspensión”, es decir, con el uso de un efecto que crea suspense en el oyente. Se produce este efecto cuando, por ejemplo, en el penúltimo acorde de una obra hay una disonancia que se espera que resuelva en una consonancia en el acorde final, en la tónica. Sin embargo, esa disonancia no resuelve, sino que deriva en otra disonancia más, lo que genera un cierto malestar, una inquietud en el oyente al no concluir la frase como se esperaba. La tensión que se había generado con la primera disonancia se mantiene e incluso se intensifica porque el uso de una segunda disonancia ha sido totalmente inesperado. Para concluir, se produce la resolución de esa última disonancia en la tónica, disipándose así la tensión establecida.

Wagner se sirve de este recurso en el inicio del preludio de *Tristán e Isolda*, conocido como «el acorde de Tristán»:

El «acorde de Tristán», *fa-si-re sostenido-sol sostenido* (que aparece en el tercer compás), contiene dos disonancias, lo que intensifica esa necesidad de resolución en el siguiente acorde. Sin embargo, esto no sucede, pues la melodía pasa de *sol sostenido* a *la*, y de este a un *la sostenido*. La melodía se mueve por cromatismos, y los acordes por disonancias que nunca terminan de resolver. En el paso del primer acorde al segundo se resuelve una de las disonancias, pero no la otra, por lo que se da una resolución que no termina de satisfacer al oyente. Se resuelve la disonancia, pero no porque se genere una consonancia y ahí acabe la frase. Con la resolución de la primera aparece una nueva disonancia, y así sucesivamente. De hecho, la estructura que se da en los cuatro primeros compases se repite después una tercera menor por encima. En ambos casos las frases nunca terminan por resolverse, nunca caen en la tónica, por lo que esa sensación de agitación y de deseo continuos se intensifican: no es más que la voluntad de vivir, que anhela de manera constante y que no es capaz de satisfacer sus deseos. De hecho, este modo de trabajar con las disonancias que hace Wagner en *Tristán e Isolda*, y que más adelante hará en *Parsifal*, es una de las razones por las que se dice que puso en entredicho el sistema tonal, ya que resulta prácticamente imposible analizar estos pasajes desde el marco del análisis tradicional: habría que estar cambiando constantemente de tonalidad, e incluso a veces más de una vez por compás⁵⁰.

⁴⁹ BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 2015, p. 826

⁵⁰ Adorno dedica un escrito a esta cuestión, que lleva por título *Actualidad de Wagner* (en *Escritos musicales I – III*). Así, se pregunta por la actualidad y el legado de la obra wagneriana, apuntando aquellos rasgos que después influirán en lo que él denomina “nueva música”. En primer lugar, apunta precisamente a la armonía wagneriana y a cómo se reflejará su continuación en Schönberg y la música dodecafónica. Adorno mismo afirma que a él jamás se le ocurriría decir que Wagner fuera atonal –pertenece al siglo XIX y a la música romántica–, sin embargo, sí que considera que el tratamiento que hace Wagner de la armonía supone una especie de tendencia, de potencial, que anuncia la atonalidad del siglo XX. Además, el uso que Wagner hace de la disonancia en comparación con la consonancia, dice Adorno, genera una fuerza que remite a la nueva música. Otro aspecto que destaca el filósofo es el tratamiento que hace Wagner de la

El tema principal de *Tristán e Isolda* es el amor, condenado al fracaso desde el principio. El modo en que los protagonistas se conocen es trágico, pues Tristán mata al prometido de Isolda y esta no es capaz de vengar su muerte. Al final del primer acto Tristán e Isolda toman una bebida que creen venenosa, por lo que piensan que van a morir, pero en realidad se trata de una poción de amor, lo que hace que se declaren el uno al otro. En el acto segundo, Isolda contrae matrimonio con el rey Marke, del que Tristán era caballero, y en el acto tercero Tristán muere en los brazos de Isolda, que muere justo después. Para escenificar esto, Wagner pone la representación al servicio de la música: lo importante ahora no es lo que suceda en escena, sino el modo en que la historia se desarrolla a través de la partitura: “lo que Wagner ha desarrollado ahora es una forma de drama en la cual la realidad externa, visible, se representa en escena, mientras que la interioridad invisible e intangible de la misma realidad es articulada por la música⁵¹”. El tratamiento que hace Wagner de la música y las continuas disonancias que nunca terminan de resolver llegan a su momento culminante en el acorde final, que simboliza también el

forma, cuyo empleo generó diversas opiniones al respecto. “Muchos conceptos de la música, incluido el de ritmo, pero sobre todo el de forma, se emplean ambiguamente y a menudo apisonándolos tanto, que con ello se puede pensar todo y nada. Si Wagner acabó con las formas previas, tipos conocidos de la ópera como el aria, el recitativo, el conjunto, eso no significa que su música no tuviera ninguna forma; que, como en el siglo XIX se berreaba, fuera informe. Esta objeción sigue siendo mezquina y reaccionaria, aunque la autoridad de Nietzsche la proteja” (ADORNO, Theodor W., *Escritos musicales I – III*, Ediciones Akal, Madrid, p. 563). Adorno critica en este punto tanto la postura de Hans Gál (1890 – 1987), musicólogo y compositor austriaco, como la de Nietzsche. Así, Gál comprendía que la música de Wagner era informe en tanto que no seguía la estructura de las formas tradicionales. Sin embargo, Adorno cree que ese no es motivo suficiente como para calificar algo de falta de forma; del hecho de que no se ajustase a lo tradicional no se puede concluir que carezca de forma. Con respecto a Nietzsche, parece que Adorno tiene en mente una cita del texto *Nietzsche contra Wagner*, en la que el filósofo acusa a Wagner de romper, precisamente, con las formas tradicionales. “El propósito que persigue la música más reciente en aquello que actualmente se denomina, de manera tan enfática como imprecisa, la «melodía infinita», puede ponerse en claro adentrándose en el mar, perdiendo poco a poco apoyo firme y entregándose finalmente a merced del elemento: se ha de *nadar*. En la música más antigua, entre idas y vueltas que podían ser delicadas, o festivas, o incluso fogosas, unas veces más rápidas y otras veces más lentas, se tenía que hacer algo por completo diferente, a saber, se tenía que *danzar*. La medida necesaria para ello, el atenerse a determinados grados de tiempo y de fuerza equivalentes exigía del alma del oyente una constante *ponderación*, –en el contraste entre la corriente de aire frío procedente de esta ponderación y el cálido aliento del entusiasmo radicaba el hechizo de toda la *buena* música–. Richard Wagner quería un movimiento de otra índole y alteró la premisa fisiológica de la música anterior. Nadar, flotar, en lugar de caminar, danzar... Con esto quizá ya se ha dicho lo decisivo. La «melodía infinita» *quiere* precisamente romper toda esta regularidad de tiempo y de fuerza, a veces incluso se burla de ella, su riqueza de invención la tiene justamente en aquello que a un oído más antiguo suena como una paradoja rítmica y una ofensa contra el ritmo. De la imitación, del predominio de semejante gusto surgiría para la música un peligro de máxima gravedad – la absoluta degeneración del sentido del ritmo, el *caos* en lugar del ritmo” (NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 254, 255). Por lo tanto, para el Nietzsche posterior a *El nacimiento de la tragedia* que reniega y se aleja de la influencia wagneriana, la «melodía infinita» reflejaba esa pérdida de la forma tradicional, razón por la cual el filósofo consideraba que Wagner no hacía *buena* música, sino que solo incentivaba el caos y la degeneración del ritmo. Adorno, por el contrario, critica esta postura, alegando que, pese a esa sensación de flote, pese a ese nadar de la música wagneriana, ello no significa una falta de organización estructural.

⁵¹ MAGEE, Bryan, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 219

final de todo: las disonancias que aparecen a lo largo de la obra y que reflejan el impulso ciego de la voluntad de vivir resuelven definitivamente en una consonancia que expresa la muerte de los personajes.

4. NIETZSCHE

Se pueden distinguir varias fases en el pensamiento de Friedrich Nietzsche (Röcken, 1844 – Weimar, 1900) en función de las influencias y la temática de sus obras. En este caso, vamos a centrarnos principalmente en el que sería su primer periodo, marcado por un interés por la cultura griega y por las influencias tanto de Schopenhauer como de Wagner. Nietzsche comenzó la carrera de filología en la Universidad de Bonn en el año 1864, si bien al año siguiente se trasladaría a Leipzig para continuar allí sus estudios. Fue en Leipzig en 1865 y de manera casual cuando conoció la obra de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, cuyas ideas acerca de la voluntad de vivir, la distinción entre la representación y la voluntad como esencia del mundo y el papel que el filósofo otorgaba a la música dentro de su teoría metafísica influirían en Nietzsche en sus primeros escritos.

El otro autor que marcó a Nietzsche en estos primeros años fue Wagner, tanto es así que *El nacimiento de la tragedia* incluía un prólogo dedicado a él. Conoció a Wagner en noviembre de 1868, pocos días después de haber escuchado por primera vez el preludio de *Tristán e Isolda* y la obertura de *Los maestros cantores de Nuremberg*. Se forjó así una amistad entre ambos que terminaría rompiéndose definitivamente en 1876, aunque también hay quien señala un distanciamiento por parte de Nietzsche en los años anteriores a dicha ruptura. De cualquier manera, lo que unió a Nietzsche y a Wagner fue, por un lado, su interés por la filosofía de Schopenhauer y, por otro, su interpretación del mundo antiguo y la preocupación por la decadencia de la cultura moderna. Tanto Nietzsche como Wagner abogaban por un resurgir de la cultura a partir de la influencia de los griegos. Wagner, en *La obra de arte del futuro*, había reconocido la tragedia griega como el género idóneo en el que basarse: se interesó sobre todo por la comprensión que los griegos hicieron de la tragedia como obra de arte total, es decir, como fusión de las artes, así como la importancia que se le concedía a la mitología y su repercusión social. Si el arte tenía que jugar un papel en la revolución, entendía Wagner, este debía seguir el modelo de la tragedia griega, pues solo así la sociedad de su época sería capaz de comprender los problemas en los que estaba inmersa. Con la mirada vuelta a Grecia, el arte debía entenderse como un instrumento que posibilitaba la transformación de la sociedad.

Estas primeras influencias marcaron, por tanto, la producción de Nietzsche, como se puede apreciar en las conferencias y escritos de 1870, previos a la publicación de *El nacimiento de la tragedia*. A principios de ese año pronunció la conferencia *El drama musical griego*, cuyo título hacía referencia al drama musical wagneriano. Si bien es cierto que en ningún momento menciona a Wagner como tal, queda implícito que Nietzsche traza un paralelismo entre la tragedia griega y las obras del compositor. La otra conferencia, *Sócrates y la tragedia*, y el trabajo *La visión dionisiaca del mundo* contenían también algunas de las ideas que más tarde Nietzsche desarrollaría hasta conformar *El nacimiento de la tragedia*, publicado en 1872.

Pese a la clara influencia de Schopenhauer y Wagner, también en *El nacimiento de la tragedia* se pueden apreciar algunos rasgos que llevarán después a la ruptura con estos autores y que derivarán en la inauguración de un nuevo periodo de la filosofía de Nietzsche con la publicación de *Humano, demasiado humano* en 1878. Con respecto a Schopenhauer, Nietzsche adopta la terminología de la representación y la voluntad, asociándolas con lo apolíneo y lo dionisiaco respectivamente. Sin embargo, se distancia del pesimismo característico de la filosofía schopenhaueriana, ya que para él el arte debe entenderse como afirmación de la vida y no como modo de negar la voluntad de vivir. Lo trágico, el sufrimiento y el dolor propios de la existencia deben comprenderse como un modo de afirmar la vida. Por otro lado, y pese a la admiración e idolatría que siente Nietzsche por Wagner, también hay ciertos rasgos de su música con los que Nietzsche no se identifica del todo, rasgos que serán los que precisamente atacará abiertamente a partir de 1876. Uno de ellos está relacionado, por ejemplo, con la disputa que se dio en el siglo XIX en el seno de la música romántica acerca de la relación entre la música y la palabra: aunque al principio se valoraba más la música acompañada de texto, con el tiempo fue perdiendo aceptación, elevando así la música absoluta, puramente instrumental, a la máxima categoría. Nietzsche fue un férreo defensor de la música absoluta, pues, al igual que lo había expresado Schopenhauer años antes, la música se identificaba con un lenguaje universal que no requería de la palabra. A este respecto, Nietzsche dice en *El nacimiento de la tragedia* que “la música misma, en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado”⁵², del mismo modo en que Schopenhauer, en su crítica de la ópera, afirmaba que la música, por ser un

⁵² NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona, 1985, p. 71

arte independiente, era capaz por sí sola de alcanzar cualesquiera objetivos mediante sus propios recursos y que por tanto “las palabras son y serán siempre para la música un añadido extraño de valor secundario”⁵³.

Dentro de este marco, cabe plantearse entonces cómo hizo Nietzsche para defender la música de Wagner, puesto que este trabajó en todo momento en el paradigma de la música acompañada de texto. Nietzsche veía en Wagner una especie de Dioniso y entendía su música como reflejo del espíritu dionisiaco, por lo que trató de salvaguardar sus diferencias a este respecto. El modelo con el que se identificaba la música absoluta en el siglo XIX fue el de la sinfonía, de ahí que Nietzsche justificara el drama wagneriano como música sinfónica: la música, en tanto que es un arte que se corresponde con el espíritu dionisiaco, no puede ser nunca un medio –como defendía Wagner en *Ópera y Drama*–, puesto que perdería su estatuto de arte autónomo. Como arte dionisiaco, representa la «cosa en sí» y no está al mismo nivel que las demás artes figurativas –las artes que se identifican con lo apolíneo, como veremos–, por lo que Nietzsche entiende que no necesita de ningún tipo de añadido, como por ejemplo el texto o demás elementos que aportan el resto de las artes. De ahí su interés por justificar el drama wagneriano como música sinfónica y absoluta.

4.1 EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

Publicada en 1872, Nietzsche dice que *El nacimiento de la tragedia* es una «metafísica de artistas», en tanto que sitúa el arte en el centro de su planteamiento filosófico. Nietzsche ve en el arte, más concretamente en lo trágico, la verdadera naturaleza de la realidad, y solo a partir del mismo se abre la posibilidad de comprender y descifrar el mundo. “Únicamente con el ojo del arte puede el pensador penetrar en el corazón del mundo. Pero es esencialmente el arte *trágico*, la tragedia antigua, la que posee esta mirada profunda”⁵⁴. La tragedia griega reflejaba el modo en que funcionaba el mundo, la decadencia de la existencia y cómo vida y muerte, nacimiento y decadencia, se hallaban entrelazados. Como Schopenhauer, Nietzsche reconocía este carácter trágico de la existencia, pero ese *pathos* no significaba la asunción de un pesimismo, sino el

⁵³ SCHOPENHAUER, Arthur, *Pensamiento, palabras y música*, Editorial EDAF, Madrid, 2020, p. 177

⁵⁴ FINK, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Universidad, Madrid, 1994, p. 20

ensalzamiento de la vida, la afirmación del sentimiento trágico de que incluso lo más terrible no es más que un momento concreto de la vida. Nietzsche desarrolla a partir de esta idea lo apolíneo y lo dionisiaco como elementos constitutivos de la tragedia: lo apolíneo se identifica con la medida y con la representación de Schopenhauer, mientras que lo dionisiaco refiere más bien a lo caótico, lo desmesurado y al frenesí de la existencia.

4.2 APOLO Y DIONISO

Se puede comprender el tratamiento que hace Nietzsche de estas dos divinidades desde dos puntos de vista distintos: por un lado, desde un punto de vista estético, Nietzsche relaciona a Apolo con las artes figurativas y a Dioniso con la música. Por otro lado, desde un punto de vista psicológico, lo apolíneo y lo dionisiaco son impulsos humanos “bajo los cuales son subsumidos modos de percibir, experimentar, expresar y responder a la realidad”⁵⁵. Nietzsche introduce estas dos divinidades como fundamento de su estética y de este modo se aleja de otras posiciones que derivaban las artes de un solo principio. Parte de la idea de que Apolo y Dioniso reflejan mundos completamente distintos y que tanto sus orígenes como su desarrollo y los objetivos que persiguen difieren entre sí. Aparecen como divinidades que se encuentran inicialmente en abierta discordia, hasta que finalmente, y fruto de esa lucha “por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática”⁵⁶. En último término, pese a que nos encontramos con una hostilidad entre ambos principios, en tanto que son poderes contrarios, al final no pueden existir el uno sin el otro. La cultura de los griegos se asienta sobre una base apolínea, que a su vez descansa sobre el impulso dionisiaco. Nietzsche encuentra la unificación y compenetración entre ambos principios en la tragedia ática.

Apolo es el dios de la luz y de la claridad, de la forma, del contorno fijo, de la medida, medida y límite, del arte figurativo, de la individualidad y del sueño. Nietzsche identifica lo apolíneo con el sueño, en tanto que a través de él el hombre es capaz de crear

⁵⁵ DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, p. 225, 226

⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona, 1985, p. 41

imágenes, es capaz de pensar la bella apariencia del mundo onírico. “Apolo no solo crea el mundo de imágenes del sueño humano, sino que crea también el mundo de imágenes de aquello que el hombre toma de ordinario por lo real”⁵⁷. Apolo es el reflejo del principio de individuación, es la representación de Schopenhauer, el velo de Maya, a través del cual el hombre no ve la realidad en su totalidad ni en su esencia. Mediante el principio de individuación, la unidad, el Uno primordial, deviene en múltiple y los fenómenos aparecen esparcidos en el espacio y el tiempo. En definitiva, lo apolíneo refleja cómo todo lo que conocemos no es más que un engaño producido por el velo de Maya. La apariencia marca los límites del dominio de lo apolíneo, lo que quiere decir que fuera de ese marco existe algo que supera la mera apariencia. Los griegos, según plantea Nietzsche, sabían que detrás del mundo apolíneo había algo oculto, pero necesitaban de esa mentira para soportar la existencia. Así, en un principio, en Grecia solo existía lo apolíneo, hasta que llegó procedente de Asia el desenfreno y las fiestas dionisiacas, momento en el cual irrumpió la figura de Dioniso en el arte. Lo que hasta ese momento había construido Apolo, lo transforma y derriba Dioniso, produciéndose así la hostilidad y antagonismo entre ambos principios. Sin embargo, como ya hemos visto, “Apolo no podía vivir sin Dioniso”⁵⁸, de modo que de la lucha entre ambos y el posterior equilibrio entre ambas fuerzas surgieron las primeras tragedias áticas.

Nietzsche recurre a una cita de *El mundo como voluntad y representación* para ilustrar el carácter de medida y de límite propio de Apolo. En ella se muestra cómo uno, inmerso en la individualidad, está libre de las emociones más salvajes y de la desmesura y de la embriaguez propias de Dioniso. Sin embargo, el hombre es capaz de acceder a la esencia misma de la realidad una vez que se ha roto el velo de Maya, cuando este queda hecho jirones y se entrevé debajo de él aquello que estaba más allá de las apariencias, la fuerza del Uno primordial que envuelve todo y rompe con la individualidad y lo subjetivo; allí es donde emerge Dioniso.

Al igual que sobre el mar embravecido, que alza y sumerge desde todas partes pululantes montañas de agua, un marino sobre un bote confía en su débil embarcación, así de tranquilo se sitúa el hombre individual en medio de un mundo plagado de tormentos, sostenido y confiado sobre el principio de individuación o sobre el modo en que el

⁵⁷ FINK, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Universidad, Madrid, 1994, p. 27

⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona, 1985, p. 59

individuo reconoce las cosas en cuanto fenómeno. El mundo sin límites, lleno de sufrimiento por doquier en un pasado y un futuro infinitos, le es tan ajeno como un cuento: lo único que tiene realidad para él es su diminuta persona, se improrrogable presente, su momentáneo acontecer; y todo cuanto hace se encamina a mantener esto mientras no le abre los ojos un mejor conocimiento. Hasta entonces solo en lo más profundo de su consciencia vive el muy oscuro presentimiento de que todo eso no le es propiamente tan ajeno⁵⁹.

Frente a aquello que caracteriza a Apolo, Dioniso es el dios del arte no-figurativo, de la música y de la danza, del instinto, del impulso y de la embriaguez, se entiende como un estado extático en el que desaparecen todas las barreras. Con la irrupción de Dioniso se elimina todo lo particularizado, se rompe el principio de individuación y, a consecuencia de esto, se disuelve lo subjetivo hasta llegar al olvido de sí. Sumido en la embriaguez dionisiaca, el hombre se reconcilia con el resto, se da cuenta de que la apariencia es, en el fondo, mero fenómeno y que la realidad es una. El hombre reconoce la existencia del Uno primordial que lo envuelve todo y de este modo es capaz de reconciliarse también con la naturaleza. Nietzsche plantea que, llegados a este punto, el ser humano ya no se entiende como artista —es decir, como artista de las artes figurativas y creador de una bella apariencia—, sino que él mismo se convierte en obra de arte.

Nietzsche sostiene que los griegos crearon a sus dioses olímpicos como medio para hacer frente al sufrimiento y a los dolores que caracterizaban la existencia. Así, para explicar esta parte de la leyenda relacionada con el sátiro Sileno, que en la mitología griega era el educador y acompañante de Dioniso. Sileno poseía una gran sabiduría, que no revelaba a los humanos si no era por la fuerza, razón por la cual el rey Midas trató de capturarlo en una ocasión. Cuando lo consiguió y le preguntó a Sileno que qué era lo mejor para el hombre, este le respondió: “lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto”⁶⁰. A partir de la sabiduría de Sileno, el hombre griego comprendió los horrores de la existencia y por ello tuvo que crear el mundo onírico del Olimpo de los dioses, como apariencia, como un mundo intermedio que permitiera soportar la existencia. Los dioses griegos eran un reflejo de la cruda realidad, divinizaban tanto las cosas buenas como las

⁵⁹ SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, Alianza Editorial, Madrid, 2019, p. 612, 613

⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona, 1985, p. 52

malas, lo bello y lo feo. Los griegos se veían reflejados en ellos, reconocían su esencia más íntima, reconocían la embriaguez y la exuberancia dionisiacas envueltas en la apariencia del sueño. En este marco en el que los límites y la medida de Apolo estructuraban el mundo, irrumpieron la fuerza y la fiesta dionisiacas: los griegos pudieron ver que todo lo que hasta entonces habían comprendido como límite no era más que algo artificial, y que la desmesura y el caos que trajo consigo Dioniso mostraban la verdad de la realidad y de la existencia.

“El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un elemento *letárgico*, en el cual se sumergen todas las vivencias del pasado”⁶¹. Mientras tiene lugar la desmesura dionisiaca se rompe el principio de individuación y el hombre se reencuentra con la naturaleza, por lo que olvida la realidad cotidiana y cae en un estado de reposo e inactividad. El problema radica entonces, dice Nietzsche, en el momento en que esa realidad cotidiana vuelve a penetrar en la consciencia del hombre, pues este ve lo absurdo de la existencia, el sufrimiento que esta conlleva, y eso no hace sino producirle malestar y náusea. Gracias a esto comprende la sabiduría de Sileno ante Midas. Aquí Nietzsche critica, como vimos, la negación de la voluntad de vivir schopenhaueriana: ante lo espantoso de la existencia, no se trata de darle la espalda a la vida, sino de afirmarla y transformarla por medio del arte. De este modo, entiende que las artes “son las que hacen posible y digna de vivirse la vida”⁶². Al afirmar esto, Nietzsche también se distancia de Schopenhauer en tanto que entiende que el arte tiene una función práctica, la de estimular y posibilitar la vida, mientras que Schopenhauer concebía el arte más desde una contemplación desinteresada del mismo.

Nietzsche concluye que la vida solo puede justificarse como fenómeno estético, ya que es en el arte “donde reside la fuerza y el sentido profundo de la legitimación auténtica de la vida”⁶³. A través del arte se puede explicar el mundo, porque en él confluyen la apariencia de lo apolíneo y la fuerza y la realidad de lo dionisiaco. El arte revela cómo es el mundo real y permite al hombre tomar conciencia de sí mismo y de lo

⁶¹ *Ibíd.*, p. 244

⁶² *Ibíd.*, p. 43

⁶³ DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, p. 336

que acontece a su alrededor. De entre todas las manifestaciones artísticas, Nietzsche considera que la tragedia es el género que mejor contribuye a comprender la existencia, pues en ella se nos muestra “una visión de contraste entre la auténtica verdad de la naturaleza y la mentira de una cultura que se comporta como si esta fuera la única realidad”⁶⁴. En definitiva, lo que el arte nos proporciona es un modo de afirmar la vida, sin tener que negar por ello el sufrimiento que va intrínsecamente ligado a esta.

4.3 LA MÚSICA COMO ARTE DIONISIACO

Nietzsche reconoce en la tragedia ática griega el género idóneo en el que quedan entrelazadas las dimensiones apolínea y dionisiaca. Schopenhauer había reconocido que la música era la más elevada de las artes, puesto que era la objetivación inmediata de la voluntad y la que expresaba la esencia misma del mundo. Nietzsche adopta a este respecto un planteamiento similar. Para él, el arte dionisiaco por excelencia es la música, y es solo en la música donde se revelan el mundo más allá de las apariencias y el carácter y el abismo del Uno primordial, que se encuentra en el fondo de la existencia y que lo envuelve todo. También Nietzsche reconoce la música y la melodía como lo primero y universal, razón por la cual afirmará después que, del mismo modo en que la tragedia surgió del espíritu de la música, también la tragedia habrá de perecer en el momento en el que se supedita la palabra y el texto a la misma. Como veremos más adelante, considerará a Sócrates y a Eurípides como los destructores de la tragedia.

La música es el arte dionisiaco por excelencia, por lo que se encuentra alejada del resto de las artes figurativas apolíneas, y es por ello que entonces ha de ser juzgada conforme a principios estéticos distintos, puesto que es autónoma y soberana en relación al resto. En *La visión dionisiaca del mundo* Nietzsche apunta que también hay un tipo de música que sería apolínea, caracterizada únicamente por un riguroso ritmo, “la música de Apolo es arquitectura en sonidos”⁶⁵. Precisamente por ser apolínea, este tipo de música figurativa dejó de lado aquellos elementos que constituyen el estallido y la fuerza dionisiacas; los elementos definitorios de la música dionisiaca son el poder estremecedor del sonido, la melodía y la armonía. Mientras que en el ritmo nos encontramos todavía

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 340

⁶⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona, 1985, p. 234

con una cierta apariencia, con aspectos externos de la voluntad que se manifiestan mediante símbolos, la irrupción del arte dionisiaco trae consigo la expresión más clara de la voluntad, “la armonía es símbolo de la esencia pura de la voluntad”⁶⁶.

Para Nietzsche, este poder estremecedor de la música tiene su expresión en la disonancia. Podemos entender la disonancia como expresión de Dioniso, en tanto que refleja la verdadera realidad de la existencia y los horrores del mundo, y la consonancia como expresión de Apolo, que haría referencia a lo ideal, a una realidad onírica que cubre con un velo la verdad del mundo. Como ya dijimos al explicar ambos instintos, por un lado, lo apolíneo y lo dionisiaco aparecen como principios contrarios, en lucha el uno con el otro, pero, por otro lado, se necesitan entre sí. En este caso, si aplicamos este razonamiento a la relación entre la disonancia y la consonancia, nos encontramos ante lo mismo: la disonancia refleja la música dionisiaca, pero esta no puede vivirse aisladamente. Necesita de la consonancia, exige una resolución. Pese a la importancia que le otorga Nietzsche a la música dionisiaca, “sin embargo es lo apolíneo lo único que puede redimir a la existencia humana y no lo dionisiaco”⁶⁷. Por eso la música dionisiaca necesita de imágenes, necesita de Apolo y de su realidad onírica para soportar lo horrible de la existencia. Por lo tanto, una vez trazado este desarrollo nos encontramos con tres mundos artísticos diferentes: el mundo dionisiaco en el que la música expresa la verdad de la existencia, el mundo apolíneo que encubre dicha verdad con su velo y con la bella apariencia, y el mundo trágico, en el que se produce la síntesis de ambos principios.

Un asunto al que Nietzsche dedica especial atención en la caracterización de la música dionisiaca tiene que ver con la relación entre música y palabra, cuestión que estuvo muy en boga en el paradigma de la filosofía alemana del siglo XIX. En esta época se concebía la música como un lenguaje, y tanto Schopenhauer como Nietzsche adoptaron este punto de vista. La música expresaba la esencia del mundo, reflejaba aquellas cosas que escapaban al concepto y que este no podía apresar. Dicho de otra manera, la música plasmaba la realidad que quedaba oculta tras la bella apariencia, mientras que el concepto no podía traspasar el velo de dicha apariencia. Por lo tanto, desde esta postura queda claro cómo la música revela lo más íntimo, la naturaleza del Uno primordial; el sonido

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 253

⁶⁷ DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, p. 123

dionisiaco “resuelve, por así decirlo, el mundo de la apariencia en su unidad originaria, el mundo de Maya desaparece ante su magia”⁶⁸.

Nietzsche aboga por la superioridad del lenguaje de la música, entendido como lenguaje universal, frente al lenguaje conceptual, ya que este último nunca es capaz de comunicar las cosas de manera total, a lo sumo parcialmente. Siempre quedará, dice él, un “residuo insoluble” en relación al lenguaje conceptual, en tanto que hay una serie de límites que el concepto no es capaz de traspasar. El lenguaje solo expresa la superficie, mientras que la música tiene la capacidad de manifestar la esencia. Es por ello que Nietzsche identifica la música dionisiaca con la música instrumental, la música que solo se sirve del sonido para desvelar lo oculto de la realidad, en detrimento de la música acompañada de texto, y es por ello también que, como vimos, en esta primera etapa de su pensamiento trata por todos los medios de justificar la música de Wagner como música sinfónica.

Nietzsche utiliza el ejemplo de la sinfonía n. 6 de Beethoven para ilustrar esta cuestión, ejemplo que le permite igualmente criticar algunas de las posturas estéticas de su época. Así, dice que se suelen interpretar las sinfonías de Beethoven por medio de imágenes y que, al hacer esto, se pasa por alto lo que verdaderamente merece la pena ser explicado. Entiende que, aunque se conozca la sexta sinfonía de Beethoven como la «Sinfonía Pastoral», esto no es más que una interpretación simbólica, un empleo de representaciones que nace a partir de la escucha musical, “representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido *dionisiaco* de la música”⁶⁹. Se da un proceso mediante el cual se trata de hablar de la música con imágenes, pero esto es un cometido que nunca podrá llegar a realizarse del todo, ya que el lenguaje no está capacitado para aclarar nada musical.

Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque esta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, solo símbolo; por ello el *lenguaje*, en cuanto órgano y

⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona, 1985, p. 253

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 70

símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a esta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica⁷⁰.

4.4 SÓCRATES Y EURÍPIDES: LA MUERTE DE LA TRAGEDIA

Precisamente en la relación entre música y palabra encuentra Nietzsche la muerte de la tragedia. La esencia de la tragedia griega ática radicaba en la unión de Apolo y Dioniso, divinidades que, si bien estaban enfrentadas, se necesitaban. “Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general”⁷¹. Del mismo modo en que la tragedia surgió del espíritu de la música, también pereció por la ausencia del mismo, en el momento en que la palabra y la dialéctica se sobrepusieron al elemento musical, cuando el logos venció al *pathos*. Nietzsche identifica a Eurípides como el artífice de este hecho, relacionándolo a su vez con Sócrates.

Nietzsche critica a Eurípides por haber introducido en la tragedia una serie de elementos que la desdibujaron por completo, alejándola de los modelos anteriores de Esquilo o Sófocles. Por ejemplo, critica la inserción de un prólogo para explicar brevemente el contenido de la obra. La máxima del autor podía resumirse en «todo tiene que ser comprensible para que todo pueda ser comprendido». Eurípides entendía que en las tragedias esquilo-sofocleas el espectador tenía que estar preguntándose en todo momento por quiénes eran los personajes, lo que se proponían, cuál era el sentido de algunos de ellos, etc., lo que, en última instancia, no hacía sino distraerlos de lo que estaba sucediendo en escena. Por esa razón, Eurípides introdujo un prólogo que aclaraba todo de antemano, para que el foco de atención del espectador estuviera puesto en lo que ocurría en el escenario. Por otro lado, otro aspecto que cuestiona Nietzsche fue la introducción del recurso del *deus ex machina* como mecanismo que aparecía al final de la obra para provocar el desenlace⁷².

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 72

⁷¹ *Ibíd.*, p. 172

⁷² Además de la introducción del prólogo y del recurso del *deus ex machina*, Eugenio Trías (*Drama e identidad*) reconoce otro aspecto por el que se diferencian las tragedias de Esquilo y Sófocles de las de Eurípides: el papel del lenguaje. Entiende que Eurípides se vio influido por el auge de la sofística de la época, por lo que los personajes de sus tragedias no discutían ya del mismo modo en el que discutían los

Nietzsche asocia la figura de Eurípides con Sócrates, en tanto que el modo de creación euripídeo se asemejaba a la máxima socrática de que «todo tiene que ser inteligible para ser bello». Eurípides es el primer dramaturgo consciente, en el sentido de que con él la consciencia pasó a ser el elemento creador de la tragedia, en detrimento de lo instintivo. Sócrates despreciaba lo instintivo y, como tal, todo lo que tuviera que ver con el arte dionisiaco, que se caracterizaba precisamente por ello. Si antes la tragedia estaba conformada por lo apolíneo y lo dionisiaco, Eurípides lo que hace es expulsar el elemento dionisiaco de la misma, y reconstruye la tragedia desde una perspectiva y consideración del mundo no-dionisiacas. “Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva, en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador”⁷³. De ahí que Nietzsche diga que con Sócrates apareció la figura del *hombre teórico*, del hombre consciente que busca el conocimiento a cualquier precio. La muerte de lo instintivo y de lo pulsional dio paso a un modo de pensar lógico-racional.

4.5 EN TORNO A LA RUPTURA: *RICHARD WAGNER EN BAYREUTH* Y EL PROBLEMA DEL LENGUAJE

Nietzsche y Wagner coincidieron en criticar la sociedad de su época y se propusieron llevar a cabo una renovación de la misma con la mirada vuelta a Grecia. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche llamó a la época que inaugura Sócrates la *cultura socrática*, es decir, la cultura sustentada sobre el conocimiento, la dialéctica, el pensar racional y el prototipo del *hombre teórico*, e identificó dicha cultura con la de su tiempo, a la que llamó *cultura de la ópera*. Nietzsche, siguiendo a Schopenhauer, critica en la ópera moderna el uso del estilo recitado y del *stile rappresentativo*, mediante los cuales se ponía énfasis en la palabra y en la comprensión del texto en detrimento de la música. Según Nietzsche, estos modos de composición eran innaturales y opuestos al tratamiento que se hizo en la tragedia de los instintos apolíneo y dionisiaco. Nietzsche creía que la ópera moderna era fruto del *hombre teórico*, que había favorecido una composición no-

personajes de las obras esquilosofocleas. En este caso, llevaban la discusión al hecho mismo de hablar. No se limitaban solo a discutir acerca de las cosas, sino que también discutían acerca del modo mismo de presentar la argumentación. En este sentido, Trías contempla que con Eurípides apareció también una preocupación por el lenguaje y por el modo en el que este se emplea.

⁷³ *Ibíd.*, p. 117

estética a través de la cual la palabra adquiriría todo el protagonismo y los aspectos figurativos preponderaban sobre los dionisiacos.

La cultura socrática logró alejar la música dionisiaca de la tragedia y esto se tradujo después en la cultura de la ópera moderna. A partir de esta idea, Nietzsche aboga por un resurgir de lo dionisiaco en la música alemana y considera a Wagner como el hombre más capacitado para ello. “Del fondo dionisiaco del espíritu alemán se ha alzado un poder que nada tiene en común con las condiciones primordiales de la cultura socrática y que no es explicable ni disculpable a base de ellas, antes bien es sentido por esa cultura como algo inexplicable y horrible”⁷⁴. En un primer momento, Nietzsche tiene puesta la vista en la celebración del festival de Bayreuth en 1876 como el evento que posibilitará ese resurgir de la cultura griega y del arte trágico. De hecho, dedica su cuarta de las *Consideraciones Intempestivas* a Wagner y al proyecto de Bayreuth (que lleva por nombre *Richard Wagner en Bayreuth*), donde realiza toda una apología y exaltación del compositor⁷⁵. Sin embargo, en el momento en que se publicó dicho texto Nietzsche ya había perdido la admiración que sentía por Wagner. Como apunta Guervós⁷⁶, era un texto en el que Nietzsche se despidió de Wagner, puesto que a partir de ese momento se alejó de la música wagneriana y con la publicación de su siguiente obra, *Humano, demasiado humano*, sus consideraciones acerca de la estética y de la música dieron un giro radical.

En *Richard Wagner en Bayreuth* Nietzsche trata, principalmente, dos temas: por un lado, la exaltación de la figura de Wagner y su propósito de traer de vuelta el arte trágico griego y, por otro lado, una reflexión acerca del lenguaje –reflexión que guarda relación con otro texto que escribió en esa época, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), y que será también una de las cuestiones en las que Nietzsche hará

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 158

⁷⁵ Nietzsche ve en Wagner la posibilidad de que con sus obras vuelve a resurgir el *pathos* trágico que se perdió cuando se produjo la muerte de la tragedia. En la sección 9 de *Richard Wagner en Bayreuth*, plantea que la música anterior a Wagner estaba caracterizada por aquello que los griegos llamaban *ethos*, es decir, por expresar únicamente estados permanentes e inmóviles del ser humano. Nietzsche vio en Beethoven el primer intento por hacer reemerger el *pathos*, por intentar que la música hablara de nuevo el lenguaje de la pasión. Sin embargo, pese a intentarlo Beethoven no logró desarrollarlo del todo, puesto que su modo de componer quedaba todavía sujeto a las leyes del arte del *ethos*. Por lo tanto, Nietzsche ve en Wagner la posibilidad de romper y desligarse definitivamente del esquema y el modo de composición anterior, y ve la posibilidad de traer de vuelta un arte que muestre las disposiciones e instintos dionisiacos perdidos hasta ese momento.

⁷⁶ Cf. DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, Madrid, 2004, p. 135, 138

especial hincapié en sus escritos posteriores—. Con respecto al papel del drama wagneriano, Nietzsche esperaba que este fuera capaz de promover un cambio tanto en la ópera de su época como en la sociedad en su conjunto. Al fin y al cabo, el mismo Wagner en *La obra de arte del futuro*, como dijimos, había expresado que el arte tenía que cumplir un papel en la revolución. “En nuestro mundo moderno una cosa depende de las otras de manera tan necesaria que basta con sacar un clavo para que el edificio se tambalee y caiga”⁷⁷. Si Wagner lograra con éxito llevar a cabo una reforma en el teatro, el efecto que tendría que derivarse de la obra wagneriana afectaría a todas las partes de la vida. Nietzsche entendía las artes modernas como símbolo de la degeneración de la vida moderna, como reflejo de la superficialidad de la sociedad, del interés por divertirse a cualquier precio, del lucro de los empresarios, etc.; esa era la atmósfera con la que se pretendía acabar, el cambio que Nietzsche esperaba ver realizado en Bayreuth. Sin embargo, la celebración de los festivales en el verano de 1876 acabó con las esperanzas que Nietzsche había depositado en ellos. “Para Nietzsche fue la negación y la traición flagrantes de todo aquello en lo que ellos habían creído: en un teatro que subvertiría realmente los falsos valores de la sociedad”⁷⁸. Se suele considerar este momento, en 1876, como la ruptura entre ambos, que culminará con el estreno del *Parsifal* de Wagner en 1882, ópera que Nietzsche criticó especialmente en escritos posteriores tales como *Nietzsche contra Wagner* o *El caso Wagner*.

El otro asunto que plantea Nietzsche en la cuarta de sus *Consideraciones Intempestivas* y que trata también en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* es el relacionado con el problema del lenguaje. Así, dice que el lenguaje está enfermo; se ha alejado tanto de su función inicial que no hace sino generar problemas a los hombres. El lenguaje se creó por una necesidad social, para permitir que la gente se comunicara entre sí. Al principio era un producto del instinto natural, mediante el cual el hombre encontró un modo de expresar sus sentimientos. Sin embargo, con el desarrollo de la civilización el ser humano tuvo cada vez más problemas para comunicarse, en tanto que “el lenguaje se ha convertido por doquier en una potencia autónoma que entonces agarra a los humanos como con brazos fantasmales y los empuja hacia donde ellos en realidad no quieren”⁷⁹. El problema radica en que el individuo ha quedado atrapado en una red de

⁷⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 106

⁷⁸ MAGEE, Bryan, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017, p. 315

⁷⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 114

conceptos, los cuales suprimen y omiten lo particular en favor de la abstracción de las cosas. Pierde su conexión con los sentimientos y, de este modo, ya no es capaz de comunicar lo que Nietzsche llama la *sensación correcta*; como vive inmerso en un marco de convenciones, en una sociedad que ha olvidado que los conceptos no hacen justicia a las experiencias individuales, se halla preso en la cultura de la *sensación incorrecta*, que lo dirige en todo momento: “pues la *sensación incorrecta* las dirige y las adiestra [a las personas] incansablemente y no tolera de ningún otro modo que puedan reconocerse ante sí mismas su miseria; cuando quieren hablar, el convencionalismo les susurra algo al oído, con lo cual olvidan lo que propiamente querían decir”⁸⁰. En su exaltación de los dramas wagnerianos, Nietzsche comprendía que la vuelta a la *sensación correcta* se produciría de la mano de Wagner, con cuya obra tendría lugar un cambio y una mejora de la sociedad en todos los sentidos.

4.6 LA ESTÉTICA FORMALISTA Y LA MÚSICA ABSOLUTA DE *HUMANO, DEMASIADO HUMANO*

La importancia que le otorga Nietzsche a la música en sus primeros escritos desaparece en los siguientes, y ya solo en raras ocasiones habla de manera explícita sobre el asunto. Con *Humano, demasiado humano* se inaugura un nuevo periodo en su producción filosófica, en el que podemos ver cómo Nietzsche se emancipa definitivamente tanto de Schopenhauer como de Wagner: las pocas alusiones a la música que aparecen en *Humano, demasiado humano* difieren radicalmente del tratamiento que Nietzsche hizo en *El nacimiento de la tragedia*, pues pasó de defender una postura claramente schopenhaueriana a abrazar una estética formalista.

Uno de los autores que había tratado ya la cuestión de una estética formalista era Eduard Hanslick, cuya obra *De lo bello en la música*, de 1854, era conocida por Nietzsche. Hanslick fue crítico con las posturas que defendían una estética del sentimiento, es decir, que comprendían que la finalidad de la música era la de despertar una serie de sentimientos en el oyente.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 121

La música –se nos enseña– no puede entretener al entendimiento por medio de conceptos como la literatura, ni por medio de formas visibles como las artes plásticas, de modo que su misión debe de consistir en ejercer influencia sobre los sentimientos del hombre. “La música tiene que ver con los sentimientos”. Ese “tiene que ver” es una de las expresiones características de la estética musical de hasta ahora. Pero precisamente esos que “tienen que ver” con la cuestión, nada nos dicen respecto a la relación entre la música y los sentimientos⁸¹.

Según Hanslick, los sentimientos no son lo propio de la música. Bien es cierto que esta puede despertar o producir emociones en el oyente, en cuyo caso sería más bien un efecto de la misma, pero el sentimiento como tal no es el contenido de la obra. Las posturas defensoras de la estética del sentimiento consideraban que los sentimientos evocados eran el verdadero contenido de la obra, mientras que las sucesiones de sonidos, el dinamismo de la música y demás elementos no eran sino la mera forma. Para Hanslick, por el contrario, el contenido real de la obra radica en la forma de esta y los sentimientos que se pueden o no originar a partir de ella son meros resultados de la escucha. Además, otra razón que aduce en favor de su argumentación tiene que ver con la relación entre la música y el concepto. La música nunca va a ser expresión de los sentimientos, precisamente porque los sentimientos existen en tanto que se relacionan con contenidos reales que solo pueden expresarse a partir de conceptos. Los sentimientos no pueden separarse de ideas y de conceptos concretos, que la música jamás va a poder representar porque quedan fuera del ámbito que le es propio. Por consiguiente, la música no alude a ningún contenido extra musical y desde un punto de vista estrictamente formal poco importa lo que pueda evocar. Ni Hanslick ni Nietzsche niegan que la música provoque sentimientos o que remita a ideas y situaciones concretas de cada individuo –algo que es indiscutible–, sino que simplemente defienden que, como tal, no es su objeto.

Desde esta postura, por lo tanto, Nietzsche rompe con los planteamientos iniciales de carácter schopenhaueriano defendidos en *El nacimiento de la tragedia*. A partir de este momento, la música no es expresión de la «cosa en sí» o de la voluntad, como tampoco es reflejo del Uno primordial. La ruptura con sus influencias anteriores le permitió alejarse tanto de su estética dionisiaca basada en los dramas wagnerianos como en la teoría metafísica de Schopenhauer, para así producirse un giro en su pensamiento,

⁸¹ HANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947, p. 13

abandonando el desarrollo romántico de la música en favor de la línea formalista de Hanslick.

La música en y por sí misma no es tan significativa para nuestra interioridad, tan profundamente excitante como para poder ser considerada como el lenguaje *inmediato* del sentimiento; sino que su antiquísima unión con la poesía ha introducido tanto simbolismo en el movimiento rítmico, en la intensidad y debilidad de las notas, que ahora nos *imaginamos* que habla directamente a la interioridad y que proviene *de la interioridad* [...] en sí misma ninguna música es profunda y está llena de significado, no habla de la «voluntad» ni de la «cosa en sí»; esto solo ha podido inventárselo el entendimiento en una época en la que ya había conquistado para el simbolismo musical toda la esfera de la vida interior⁸².

⁸² NIETZSCHE, Friedrich, *Humano, demasiado humano*, Tecnos, Madrid, 2019, p. 245, 246

5. CONCLUSIÓN

Con la llegada del Romanticismo en el siglo XIX las consideraciones acerca de la música no quedaron limitadas a un ámbito estrictamente musical, sino que también filósofos, filólogos y críticos musicales hicieron de ella un objeto de reflexión. En este trabajo se ha intentado reflejar cómo dos de los filósofos más influyentes del siglo XIX otorgaron un papel elevado a la música, siguiendo las premisas románticas por las cuales la música era la más destacada de las artes, y cómo también un músico, Wagner, tuvo en cuenta teorías filosóficas que lo influyeron en su producción artística.

Así, en primer lugar, vimos la clasificación de las artes que Schopenhauer realizó para dar cuenta del modo en que cada una de ellas objetivaba la voluntad. Partiendo de la distinción que el filósofo hizo entre el mundo entendido como representación y como voluntad, la voluntad era causa del sufrimiento humano, puesto que sus continuos e incesantes movimientos no podían ser satisfechos por individuos sujetos al principio de razón. Como medio para negar dicha voluntad, propuso una clasificación de las distintas disciplinas artísticas, en la que encontró que la música era el lenguaje más adecuado para expresar la voluntad. A diferencia de Kant, que había negado que pudiera conocerse la «cosa en sí», Schopenhauer reconoció la música como el arte que mejor posibilitaba el acceso a la esencia misma del mundo. Por lo tanto, en este primer punto nos encontramos con la influencia kantiana en la filosofía de Schopenhauer –en tanto que el filósofo se sirvió de los conceptos de fenómeno y de «cosa en sí» para referirse a la representación y a la voluntad, respectivamente–, así como con la superación por parte de Schopenhauer del planteamiento kantiano: mientras que Kant negaba el acceso al «en sí», Schopenhauer reconoce la posibilidad de conocer la voluntad. La música es capaz de desvelar y de contar su historia.

Schopenhauer, por lo tanto, otorgó a la música un papel crucial en su teoría metafísica de la voluntad, llevando al campo de la filosofía una reflexión que aunaba elementos de ambas disciplinas. Este planteamiento fue el que más tarde influiría en uno de los músicos románticos más destacados, Wagner, que adoptó algunas de las ideas de la filosofía de Schopenhauer. Así, vimos que, durante sus años de juventud, Wagner estuvo influenciado por la filosofía de Feuerbach, por las revoluciones y levantamientos de la década de 1840 y por las ideas políticas de la época. El descubrimiento de *El mundo*

como voluntad y representación en 1854 supuso un cambio con respecto a esta primera etapa, de carácter más bien revolucionario, si bien es cierto que Wagner había experimentado un desencanto político en los años anteriores; podría decirse que la filosofía de Schopenhauer fue el golpe definitivo que determinó un giro en su pensamiento. De este modo, si en sus producciones anteriores Wagner había abogado por la unión entre música y poesía como elementos cohesionadores del drama, a partir de este momento tratará de guiarse por la clasificación de las artes schopenhaueriana, en el sentido de que la música pasará a ser la más importante de todas.

Sin embargo, también hay algunos aspectos en los que diferían filósofo y músico. Mientras que Wagner destaca por su producción operística, Schopenhauer no era partidario de este género musical, prefiriendo la música instrumental en su lugar. Si la música era el arte indicado para contar los movimientos de la voluntad, cualquier intermediador no haría más que estorbar a lo que la música quería comunicar. Schopenhauer consideraba la palabra como un añadido, cuyo valor no podía compararse con el musical a la hora de desvelar la esencia y la naturaleza del mundo.

Por otro lado, hemos intentado mostrar también la influencia schopenhaueriana en la filosofía del primer Nietzsche, tanto los aspectos que Nietzsche adopta de *El mundo como voluntad y representación* como aquellos con los que no está del todo conforme. Nietzsche toma de Schopenhauer las nociones de representación y de voluntad. En *El nacimiento de la tragedia* distingue entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y esta distinción es acorde con las categorías que emplea Schopenhauer en su obra. Asocia lo apolíneo con la representación, con el mundo entendido bajo el marco del principio de individuación y con las apariencias. Apolo, como dios de la medida, del límite, no es capaz de apreciar la totalidad de lo que le rodea. En cambio, Dioniso es el dios de la música, de lo impulsivo y de la embriaguez. Con él se rompe la individualidad y se revela el fondo originario del mundo. Lo dionisiaco se relaciona con la voluntad, en tanto que en la embriaguez dionisiaca el hombre se reconcilia con la naturaleza, con el Uno primordial que lo envuelve todo.

Además, otra idea que Nietzsche comparte con Schopenhauer es la afirmación de la superioridad de la música instrumental frente a la música acompañada de texto. En el marco del siglo XIX, en el que destacaba la comprensión de la música como expresión de

la esencia del mundo, ambos filósofos defendieron que, frente a los límites del concepto, la música era capaz de mostrar la realidad en su totalidad. Expresado en términos nietzscheanos, mientras que el concepto era incapaz de traspasar el marco de la bella apariencia, la música desvelaba lo más íntimo y esencial del mundo. En relación a esta cuestión, también explicamos cómo el primer Nietzsche trató de justificar las óperas de Wagner como si fueran música sinfónica.

Pese a esta clara influencia de la filosofía de Schopenhauer, hemos analizado cómo Nietzsche se aleja de ella en un cierto sentido. Cuando explicamos la clasificación de las artes presente en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*, vimos que Schopenhauer comprendía que la contemplación desinteresada de las artes permitía distanciarse, si bien de forma temporal, de los dolores y sufrimientos de la realidad. El sujeto del querer se convertía en sujeto de conocimiento y se abría un espacio en el que, al romperse la dicotomía entre sujeto y objeto, nos encontrábamos con la posibilidad de negar la voluntad de vivir. Sin embargo, esto solo ocurría por un tiempo limitado, pues en el momento en que se contemplara de nuevo la obra de arte como objeto de interés se volvía al ámbito en el que se afirmaba la voluntad de vivir. A raíz de esta cuestión se suele considerar la filosofía de Schopenhauer como una filosofía de corte pesimista; en último término, el ser humano no puede satisfacer, dentro de su finitud, los deseos y anhelos de la voluntad. Nietzsche no era de la opinión de Schopenhauer a este respecto, pues el filósofo de Röcken defendía, ante todo, la afirmación de la vida.

Otra relación importante que hemos querido destacar en este trabajo es la que mantuvieron Wagner y Nietzsche, unidos por el interés por la filosofía de Schopenhauer y por la cultura de la antigüedad griega. En *La obra de arte del futuro*, Wagner había resaltado la importancia y el impacto que la tragedia griega tenía en la sociedad de su época, pues en las representaciones de las obras el público podía verse reflejado en los personajes y experimentar una liberación catártica. La idea de Wagner era crear obras cuya repercusión social fuera similar; en su comprensión del arte como elemento revolucionario, abogaba por que los espectadores pudieran reconocerse a sí mismos en lo que estuviera sucediendo en escena. Nietzsche adoptó también esta visión de la tragedia, y además señaló a Wagner como el artista capaz de recuperar el ideal griego. Como vimos al referirnos a la cuarta de las *Consideraciones Intempestivas*, *Richard Wagner en*

Bayreuth, Nietzsche soñaba con que en Bayreuth se produjera ese cambio, ese despertar de la cultura alemana por el que filósofo y músico habían luchado.

Sin embargo, la atmósfera con la que se encontró Nietzsche fue totalmente distinta. El desencanto de Bayreuth le permitió alejarse del ideal que él mismo había creado en torno a Wagner. Se suele hablar del año 1876, año de la celebración del festival, como el momento en que el filósofo rompe con las que habían sido sus más importantes referentes: Schopenhauer y Wagner. Como indicamos, no es que dicha ruptura se produjera, literalmente, en ese año. Venía fraguándose en los años anteriores, pero sí que es cierto que a partir de ese momento Nietzsche ya rechazó abiertamente las influencias que había asumido en su primer periodo, para dar paso después a la publicación de *Humano, demasiado humano*, en 1878.

Por último, planteamos cómo la ruptura con Schopenhauer y Wagner supuso también un abandono por parte de Nietzsche de los ideales románticos de la época, de la comprensión de la música como lenguaje capaz de referir a la esencia misma del mundo. En su lugar, Nietzsche se acercó a una posición que defendía una tesis totalmente contraria: el formalismo apareció como una voz discordante que negaba que la música pudiera ser expresión de sentimientos o que pudiera referir a contenidos metafísicos o extra musicales. Así, mencionamos la influencia de uno de los principales representantes del formalismo, Eduard Hanslick, crítico musical que defendía que la música era forma y no expresión, por lo que cualquier otro contenido con el que se la asociara no le hacía justicia. El contenido de la música estaba en la forma misma; si bien se aceptaba que la música pudiera remitir a sentimientos, lo que la tesis formalista establecía era que, como tal, dichos sentimientos no eran el objeto de la música.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., *Escritos musicales I – III*, Ediciones Akal, Madrid, 2006
- ALCARAZ LEÓN, María José (ed.), PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Serie La balsa de la Medusa, Editorial Machado, Madrid, 2010
- BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 2015
- CASTRO RODRÍGUEZ, Sixto J., *El elemento afectivo en la música*, Revista Portuguesa de Filosofía, Vol. 74, p. 1329 – 1354, 2018
- COBOS, Jordi, *Sufrimiento y pesimismo en Schopenhauer: pesimismo como crítica social*, Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, Vol. 32 Núm. 1, p. 143 – 159, Universidad Complutense, Madrid, 2015
- COPLESTON, Frederick, *Historia de la filosofía. Volumen III: de la filosofía kantiana al idealismo*, Ariel Filosofía, Barcelona, 2017
- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique, *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*, Editorial Trotta, Madrid, 2004
- DUFOUR, Éric, *La estética musical formalista de «Humano, demasiado humano»*, Estudios Nietzsche, Núm. 2, p. 9 – 32, 2002
- FINK, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza Universidad, Madrid, 1994
- FUBINI, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1997
- *Música absoluta y “Wort-Ton-Drama” en el pensamiento de Nietzsche*, Estudios Nietzsche, Núm. 2, p. 33 – 47, 2002
- GAUTHIER, André, *Wagner*, Espasa Calpe, Madrid, 1975
- HANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947
- JAMES, E. O., *Historia de las religiones*, Alianza Editorial, Madrid, 2016
- MAGEE, Bryan, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017
- MANN, Thomas, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Alianza Editorial, Madrid, 2014
- MORENO CLAROS, Luis Fernando, *Schopenhauer. Una biografía*, Editorial Trotta, Madrid, 2014
- MUÑOZ ALBALADEJO, José, *Música y tragedia en el joven Nietzsche*, Revista de Filosofía Factótum, Vol. 19, p. 24 – 34, 2018
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Barcelona, 1985

- *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003
 - *Humano, demasiado humano*, Tecnos, Madrid, 2019
 - *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*, Tecnos, Madrid, 2012
- PÉREZ MASEDA, Eduardo, *El Wagner de las ideologías, Nietzsche – Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004
- ROWELL, Lewis, *Introducción a la filosofía de la música, antecedentes históricos y problemas estéticos*, Gedisa Editorial, Buenos Aires, 1985
- SAFRANSKI, Rüdiger, *Nietzsche, biografía de su pensamiento*, Tusquets Editores, Barcelona, 2019
- *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1991
- SALMERÓN INFANTE, Miguel, *Wagner y la filosofía, Wagner como filosofía*, Bajo Palabra, Revista de Filosofía, Época II, Nº7, p. 129 – 139, Universidad Autónoma de Madrid, 2012
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación I*, Alianza Editorial, Madrid, 2019
- *Parerga y Paralipómena II*, Editorial Trotta, Madrid, 2020
 - *Pensamiento, palabras y música*, Editorial EDAF, Madrid, 2020
- SILVEIRA LAGUNA, Silvia, *Dolor del mundo y valoración estética de la realidad en el pesimismo trágico de Schopenhauer*, Anales del Seminario de Historia de la Filosofía, Núm. 16, p. 119 – 148, Universidad Complutense, Madrid, 1999
- SUANCES MARCOS, Manuel, *Arthur Schopenhauer, religión y metafísica de la voluntad*, Editorial Herder, Barcelona, 1989
- TRÍAS, Eugenio, *Drama e identidad*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993
- WAGNER, Richard, *Ópera y drama*, Ediciones Akal, Madrid, 2013