

Música, Voluntad y Estética en: A. Schopenhauer y F. Nietzsche.

RESUMEN

El *Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1871-1872) se presenta como la obra donde Nietzsche logra consolidar el *carácter* con el que pasara a enfrentar los grandes problemas de la filosofía. Tiempo más tarde, ya casi al final de su vida, exactamente en 1886 añadiría a éste *escrito problemático*, como gustaba definirlo, un párrafo que denominará: *Ensayo de autocrítica*. En las breves páginas de este apartado establece una serie de consideraciones acerca de la actitud que había sostenido en su etapa juvenil, y especialmente sobre este manuscrito cierra, según palabras sus propias palabras, su etapa de *defensor de la resignación, del romanticismo y del cristianismo*.

Palabras clave: Musica, Voluntad, Estetica y Tragedia.

ABSTRACT

The Birth of Tragedy in the Spirit of Music represents Nietzsche's characteristic approach to the major problems of philosophy. In 1886, toward the end of his life, Nietzsche would add a section entitled «Essay on self-criticism» to his *problematic work*, as he used to call *The Birth of Tragedy*. This paper explores Nietzsche's early philosophical attitude regarding the latter work in particular, which according to him, brings to an end his stage of defender of resignation, of romanticism, and christianism.

Key words: Music, Will, Aesthetics, Tragedy.

*Escuela de Filosofía. Universidad Central de Venezuela

Este análisis lo he centrado fundamentalmente en el *Nacimiento de la tragedia*¹. Y tiene como objetivo metodológico el de aislar y separar las ideas que había mantenido hasta 1872 de las *tesis* que pasaría a sostener en *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*² (1878).

En Nietzsche la relación entre tragedia y música le sirve para explicar las razones que lo llevan a afirmar que la decadencia de la filosofía se origina principalmente con los escritos de Platón. Proceso que según la descripción expuesta en el *Nacimiento de la tragedia*, localiza paralelamente en Sócrates y Eurípides. Aunque sabemos que también había atribuido parte de ese declive a los mitos épicos de Homero y Hesíodo.

Esta obra fue escrita como un manifiesto de denuncia en contra de lo que peyorativamente Nietzsche acuñó como: *esteticismo socrático*. Esta conceptualización le permite justificar el rechazo que manifiesta hacia los maestros del racionalismo y especialmente a su incapacidad para comprender el pathos de la música y de la tragedia. No es esta, como sabemos, la única debilidad que les reprocha pero en lo que a estas páginas concierne la incompreensión de esta relación aparece como uno de los temas más significativos.

Nietzsche adversa y cuestiona el modo como Platón, y especialmente su maestro Sócrates, censura la música sensorial en sus diferentes diálogos o escritos. Al asignarle a esta una actividad esencialmente ética cognoscitiva o peor como la medicina más efectiva para calmar las pasiones del cuerpo y las fiebres de la imaginación. Es conveniente introducir un breve inciso para recordar que Platón distingue entre dos tipos de música; una lo que pudiéramos llamar música como condición de toda posibilidad y por tanto de *género superior*

¹ Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo. Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus.* / Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Véase, Introducción del tr. en la que sostiene: «El nacimiento de la tragedia tuvo en vida de Nietzsche tres ediciones. La primera, en 1872. La segunda, en 1874 y la tercera en 1886, es idéntica a la segunda, con la única excepción de que el título se modifica un poco».

² Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, vol. I-II, tr. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 1996.

y otra de carácter empírico equiparable a la música coral e instrumental. En medio de las contrariedades que puede suponer la relación entre una forma metafísica, es decir una música pura o abstracta (la música de las esferas celestes) y otra empírica o más bien instrumental que llega hasta nosotros por medio de nuestros oídos. Nietzsche satiriza en esta obra la reprobación vertida por Platón sobre todo tipo de música que estimule al cuerpo y en especial aquella que es acompañada por instrumentos musicales sensuales y por coros saturnales.

Es correcto reconocer que en esta etapa de marcada influencia schopenhaueriana se muestra abiertamente partidario de la *música pura* y por tanto aunque sea paradójico parece establecer entonces una cierta sintonía con la idea platónica de la música como arke; como principio musical que además domina la estética musical presente en *El mundo como voluntad y representación*. Tampoco debemos olvidar aunque esto tenga un carácter anecdótico que esta primera obra de Schopenhauer había sido dedicada curiosamente a la memoria de J. J. Rousseau y muy especialmente a la comprensión del pensador ginebrino de la música como melodía.

En otros términos se puede afirmar que lo que Nietzsche rechaza con toda rotundidad en esta etapa de su vida es el esfuerzo que Sócrates y Platón han realizado para rescatar a la música de su carácter lúdico y convertirla en una disciplina, *matema* principal o canon ideal que permita regular y controlar la psique humana. Desprecia pues con todas sus fuerzas el empeño que estos habían puesto en asignarle a la música un significado pedagógico incluso superior al que habían otorgado a la Geometría, la Lógica y la Gimnasia. El se opone a la tarea que ellos pretenden imputarle a la Mousike, especialmente la música instrumental al atribuirle un poder especial un efecto psicagógico capaz de modelar la physis humana y de introducir un punto de equilibrio en ese juego eterno de fuerzas desplegado entre lo instintivo y lo cultural. Así Platón (República, 399e) señala: *Examinaremos con Damon cual ritmo conviene al servilismo, a la arrogancia o insolencia y a otros vicios, y cuales ritmos convienen a las cualidades contrarias.*

Platón comienza entonces a estudiar uno a uno a los efectos que los instrumentos y los diferentes modos melódicos pueden ejercer sobre la mente humana descartando aquellos que pudieran generar pasiones incontrolables y aceptando solo aquellos que conducen a fortalecer una rigurosa disciplina marcial. No debe sorprendernos pues que uno de los primeros decretos que dicta Platón en la *Republica* se encuentre dirigido en contra de los fabricantes de flautas y por ende también a sus tañidores por considerar que esta música estimulaba estados de tristeza o en su defecto eufóricos que facilitaban la corrupción de las costumbres y el surgimiento por tanto del relajamiento moral, la desobediencia y el desenfreno sexual.

La censura de Platón tiene presente en todo momento que la flauta había sido el instrumento preferido por los dioses de la embriaguez, el desenfreno y la seducción, esto es, por los seguidores de Baco y Dionisio. El examen sobre la música y la asunción moral de la misma se halla presente en buena parte de los diálogos de Platón. No obstante, se puede destacar su especial preponderancia en: *Republica*, *Leyes*, *Ion*, *Timeo*, *Fedro*, *Protagoras* y *Gorgias*³. Esto sin olvidar o pasar por alto aquellos pasajes del *Fedón* y *Apología de Sócrates* en los que curiosamente muestra un Sócrates que en el atardecer de su vida comienza al decir de la tradición a escuchar una voz que le dice: Sócrates, escribe música.

Una vez señalado esto volvemos a la imagen que habíamos enunciado en líneas anteriores. ¡Sócrates agonizante! ¡La forma con la que Sócrates acepta su condena a muerte! ¡Sócrates sereno y juicioso con la copa en la mano llena a rebosar de conium maculatum solicitando con cinismo a su verdugo que le permita ingerirla con un poco de vino! ¡Y recordándole a sus discípulos que no olviden sacrificar por lo que será la liberación de la enfermedad de su cuerpo un gallo al fundador de la medicina: Esculapio! Dios que al liberarnos de las enfermedades terrenales del cuerpo nos devolvía sabiamente a la higiénica inmortalidad de lo desconocido.

Las causas por la que Nietzsche mira con malos ojos el pensamiento de Sócrates y Platón son múltiples y diversas. Incluso se puede afirmar que

³Guanti, G. *Estética Musicale, la storia e le fonti*. La nuova Italia, Milano, 1999. pp. 20-23.

todavía en algunos de los párrafos del *Nacimiento de la Tragedia*; no obstante, su vigilante crítica, ha sido víctima, como el mismo lo deja entrever en su autocrítica de 1886, del intenso poder seductor ejercido por la retórica socrático-platónica.

¿De dónde había podido surgir esa exaltación que demuestra en su primera etapa hacia lo que en su época comienza a ser llamado *nacionalismo musical* y que se encuentra expresado magistralmente en ese momento por su venerado maestro Richard Wagner? ¿Cómo entender el influjo determinante que en esta etapa ejerce, como Nietzsche mismo reconoce, *El Mundo como Voluntad y Representación* de A. Schopenhauer?

Y es que para Nietzsche la música griega del siglo V desde la perspectiva socrática-platónica busca unificar los diferentes cantos regionales y populares en un ritmo único; en una métrica que consolida su identidad en los modos dórico y frigio. Identidad que sólo podrá ser entendida como la uniformación y ordenación de los diversos cantos de las regiones y ciudades griegas en un único patrón, modelo o paradigma⁴.

En este sentido resulta oportuno tener en consideración la opinión de E. Fubini cuando afirma que:

Es ni más ni menos que Platón quien, en Las Leyes, pone en relación directa la decadencia de la tradición musical con la confusión reinante dentro de los distintos géneros musicales y —lo que es igual— con la desaparición de una ley que regulara los diferentes tipos de composiciones. Si efectivamente hubo una relación entre ley y ley musical —es decir como tema melódico construido según un modo determinado de antemano, que se correspondía con un ethos concreto, o situación emotiva específica— el origen de los nomos habría que remontarlo entonces a una ley musical que encontraba su adecuación más racional en la lira como instrumento pues sus cuerdas habían sido dispuestas conforme a una melodía regulada por leyes fijas pues no se permitía cambiar la afinación de las cuerdas⁵.

⁴ Nietzsche. F. Ob. Cit, Arquíloco y la melodía popular (Volklied). La canción popular es el vestigio perpetuo (pepetuum vestigium) de la unión de lo apolíneo y lo dionisiaco. La canción popular es el testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza. La canción popular es la canción originaria, el espejo musical del mundo que anda a la búsqueda de una apariencia onírica que se expresa en la poesía. P. 69.

⁵ Fubini, E. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza. 2001

Es de advertir, sin embargo, que las huellas de la seducción socrática se encuentran presentes todavía en este escrito de 1872, en donde en el mejor de los casos sólo podemos admitir que se inicia el movimiento de ruptura con la pesada herencia socrático-platónica. Ya que si bien es claro el rechazo que Nietzsche manifiesta hacia los criterios moralizadores socráticos-platónicos no deja de ser cierto por otra parte la admiración que manifiesta hacia la concepción musical de Schopenhauer, y que se debe sustancialmente en su parte más hermética a las ideas que Platón había vertido sobre *música pura o divina* en el *Ion* y en el *Fedro*.

Es necesario que no olvidemos que *El Nacimiento de la tragedia* se encuentra imbuido de las ideas filosóficas de A. Schopenhauer⁶. La teoría epistémica de este intelectual le servirá a Nietzsche para iniciar el hilo narrativo de su primera obra a partir de la pregunta por el origen de la tragedia. Y en su esfuerzo por responder a esta interrogación acompaña su exposición de los antagonismos que paso a paso en su narración va presentando entre figuras como: Apolo-Dionisio, Arquíloco-Homero, Esquilo-Eurípides, Sileno-Sócrates y Platón-Schopenhauer.

La referencia a estos pensadores le permite situarnos metodológicamente dentro de lo que, según su criterio, los presocráticos entendieron originariamente por analogía entre música-tragedia, y que equivaldrá a la similitud que presentará en este texto entre la melodía áulica y los dramas de Esquilo. Idea que se entenderá todavía mejor por medio de la reivindicación que expresa hacia la melodía expresada por el coro de ditirambos⁷ en oposición a la *música moderna*. La reivindicación de la tragedia griega tal como es entendida por él en este momento le permite afirmarse en el consuelo

Madrid, 1992. pp. 36ss.

⁶ Nietzsche, F. *Ob. Cit.*, párrafos 5 y 6 del Ensayo de Autocrítica, pp. 31-35.

⁷ *Ibid.* ... el coro de ditirambos refleja una existencia más real y completa que el hombre civilizado, que se considera a sí mismo como única realidad.... el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia. p. 84.

metafísico⁸ que le produce el pesimismo de Sileno en oposición al optimismo fecundado y expandido por el socratismo estético cuya ley suprema dice así: Todo tiene que ser inteligible para ser bello⁹.

Es por esto que Nietzsche no puede menos que referirse a ese racionalismo tutelado por Platón sino con una buena dosis de cinismo, al señalar que:

Penetrar en esas razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento verdadero, la apariencia y el error, eso le pareció al hombre socrático la ocupación más noble de todas, incluso la única verdaderamente humana: de igual manera que aquel mecanismo de los conceptos, juicios y raciocinios fue estimado por Sócrates como actividad suprema y como admiradísimo don de la naturaleza, superior a todas las demás capacidades¹⁰.

Escenario que lo llevará a establecer una distinción entre saber científico y saber estético. Y a exponer igualmente la existencia de tres grandes tipos de cultura. Esto le permitirá afirmar en el *Nacimiento de la Tragedia* que:

Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre la consideración teórica y la consideración trágica del mundo; hay, o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica, o bien una cultura budista¹¹.

En los parágrafos 18 y 21 de esta obra, Nietzsche introduce un significativo reconocimiento de la mano de Schopenhauer hacia el budismo. Esto hasta el punto de colocarlo como complemento ideal de la cultura helenista. Una relación que en el lenguaje nietzscheano, amante de las paradojas, no debe sorprendernos ya que reivindica como necesaria, cosa por demás propia de éste período, la *unidad del hombre contemplativo con la del espíritu guerrero originario y varonil*. Y es que como él reconoce en ésta misma obra:

⁸ *Ibid.* El consuelo metafísico ... de que pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo... como coro de seres naturales que viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos. P, 77.

⁹ *Ibid.*, p. 111.

¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

¹¹ *Ibid.*, p. 145 y 146.

Para salir del orgasmo y de la mundanización no hay más que un único camino, el camino que lleva al budismo indio, el cual, para ser soportado en su anhelo de hundirse en la nada, necesita de esos raros estados extáticos que alcanzan las cosas por encima del espacio, del tiempo y del individuo¹²

En la búsqueda de los principios o fundamentos que constituyen lo que entiende por tragedia pasa directamente a interrogarse y a distinguir entre el mundo de las apariencias o imágenes y el de la música. Tema que introduce en el interior de su narración por medio del argumento platónico que contrapone la imitación de las imágenes o copias del de la imitación de las Ideas. Tesis que le permitirá establecer en esta obra una cadena de distinciones entre pares opuestos como por ejemplo: esencia y apariencia; cosa en sí y fenómeno; música y composición musical; arte y realidad empírica; mentira y verdad; metáforas y conceptos; consuelo metafísico y optimismo; sueño y ebriedad; música y artes figurativas; ser primordial y principio de individuación. Esto sólo para referirnos a algunos de los temas centrales que dan continuidad y configuración al hilo de éste discurso. Acontecimiento que se manifiesta de modo determinante en *la lucha entre la poesía y la filosofía presente desde el inicio mismo de ésta obra* y que reafirma la tesis nietzscheana de que:

*El origen de la esencia de la tragedia griega reside en esa duplicidad que representan...la expresión de dos instintos artísticos entrelazados entre sí, lo apolíneo y lo dionisiaco*¹³.

Eje conceptual sobre el que se moviliza y configura la narración que da forma al *Nacimiento de la Tragedia*. Es necesario, a propósito de este punto que resaltemos por otra parte la paradójica influencia que Platón por medio de Schopenhauer, logra desde otra perspectiva, sobre el pensamiento de Nietzsche. Y es que para algunos de los estudiosos del pensamiento nietzscheano la originalidad de éste primer trabajo descansa precisamente en el tratamiento filosófico con el que retoma el estudio de la estructura bipolar: Apolo-Dionisio.¹⁴

¹² *Ibid.*, p., 166.

¹³ Nietzsche, f. *Ob. cit.*, pp., 122 y 108.

¹⁴ Reale, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. Herder, 2001. Consultar apartado titulado:

El estudio de Apolo y Dionisio, como lo señala Mathieu Kessler en, *La Estética de Nietzsche*, ya había sido anticipado y destacado previamente por el trabajo filológico de Jacobo Burckhardt¹⁵. El mérito de Nietzsche residirá más bien, al menos desde la óptica de algunos de sus estudiosos, en la manera como concibe la lucha dialéctica que se desata alrededor de estas figuras divinas y que impide que pueda concebirseles, a la una separada de la otra, como excluyentes o contradictorios.

Y es que Nietzsche describe la lucha entre estos dioses, en *El Nacimiento de la Tragedia*, como una correlación en donde no hay primacía, ni subordinación, ni absorción, del uno sobre el otro. *No hay un principio primero y luego otro segundo*; sino dos principios que forman, en lenguaje platónico, un Uno Primordial o, en lenguaje aristotélico, un Uno Primitivo. Trama que puede ser comprendida atendiendo las palabras de Nietzsche en el parágrafo 16 de esta obra. Párrafo en el que efectúa el siguiente señalamiento:

Por tanto, siguiendo la doctrina de Schopenhauer nosotros concebimos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla, mundo invisible... Por otro lado, bajo el influjo de una música verdaderamente adecuada la imagen y el concepto alcanzan una significatividad más alta. Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a intuir simbólicamente la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una significatividad suprema¹⁶

Parágrafo éste que prácticamente está conformado por una extensa cita que Nietzsche realiza de Schopenhauer y de donde además parece tomar al pie de la letra la distinción platónica entre *ideas, conceptos y realidad*. En este escrito Nietzsche asume la división establecida por Schopenhauer sin anteponer mayores objeciones. En esta extensa referencia a Schopenhauer afirma lo siguiente:

«Estructura bipolar de la realidad a todo nivel», donde Reale señala lo siguiente: «Naturalmente, hay que preguntarse inmediatamente por qué razón el vértice protológico de la metafísica platónica no es un único un principio primero y supremo, sino dos principios». pp189-195.

¹⁵ Kessler, Mathieu. *La Estética de Nietzsche*, PUF, Paris, 1998, p. 232.

¹⁶ Nietzsche, F. *Ob., cit.*, p., 136.

Se podría expresar muy bien esta relación con el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los universalía post rem (universales posteriores a las cosas), la música expresa, en cambio, los universalía ante rem (universales anteriores a las cosas), y la realidad, los universalía in re (universales en la cosa).- Pero el que sea posible en general una relación entre una composición musical y una representación intuitiva se basa, como hemos dicho, en que ambas son expresiones, sólo que completamente distintas, de la misma esencia interna del mundo¹⁷.

La música como esencia interna del mundo es pues concebida como universalía ante rem, como la Idea o Forma, como lo universal anterior a las cosas, como la melodía que se desprende de la configuración que los astros dan al universo. Ideas que hoy en día se manejan deslastradas de su aspecto místico religioso por medio de las teorías astrofísicas conocidas como *Big Bang* y *Boomerang*.

Y es bajo este modelo teórico que estatuye la organización estética y epistemológica del *Nacimiento de la Tragedia*. Este Uno Primordial que es distinto del Uno fenoménico, es superación de la antítesis, de la unidad que logra por medio de su agón su reconocimiento. La pareja Apolo-Dionisio presenta una lucha entre elementos opuestos pero inevitablemente complementarios. Hecho que explica el enunciado que nos advierte que: *Toda forma de ser deriva de una mediación sintética del Uno*.

Y por otro lado a la hora de hablar de dualismo para referirnos a la pareja Apolo-Dionisio, habrá que tener en consideración el hecho de que Nietzsche se reconozca como discípulo de Heráclito que es quien realmente inicia la comprensión de la estructura bipolar de lo real¹⁸. Además habría que revisar hasta que punto dentro de esta temática, Nietzsche no continúa siendo deudor, pese a sus invectivas, en cierta medida de la concepción ontológica de Platón¹⁹.

Giorgio Colli, seguidor de la escuela heideggeriana, admite reconociendo la influencia efectiva de Platón en Nietzsche, aunque refiriéndose más a la forma que el contenido, que:

¹⁷ *Ibid.* Pp., 135-136.

¹⁸ Rcale, G. *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. Herder. Barcelona. 2001., pp. 191-194.

¹⁹ Heidegger, M. *La metafísica de Nietzsche*, v. II, Tr. J. I. Vermal, Destino, Barcelona, 2000. pp., 22 y 252.

Las críticas de Nietzsche al estilo de Platón merecen ser meditadas. Sostuvo que Platón carecía de forma y de estilo, porque mezcló todas las formas y todos los estilos. Es un punto de vista poco común, frente a la tradicional exaltación del estilo de Platón. Nietzsche supo ver que semejante mezcla de estilos ocultaba en el fondo un afán competitivo por conseguir la grandeza en todos los estilos. Y quizás Nietzsche también llegó a darse cuenta de que esta arrogancia retórica de Platón, con la que consiguió persuadir de ser el mejor sabio, el mejor educador, el mejor dialéctico, el mejor científico, es la misma aspiración frenética que le dominaba a él mismo. Por tanto los defectos de Platón, de su estilo jaspeado y de tintas cambiantes, pertenecen también a Nietzsche, constituyen los límites del homo rhetoricus.²⁰

En este ensayo Nietzsche reconoce, en varias oportunidades, que ha sido gracias al criticismo de Kant y Schopenhauer que ha podido formular su crítica a la cultura del hombre teórico y pronunciarse sobre la decadencia del mundo moderno alejandrino. Nietzsche afirma:

La valentía y la sabiduría enormes de Kant y Schopenhauer consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura.²¹

En esta etapa se muestra radicalmente contrario al modo como había sido concebido el conocimiento científico. Este es el modelo la dialéctica optimista, y al que opondrá su teoría del pensamiento trágico²². Así, a lo largo de esta obra enfrentará resueltamente lo que unas veces tilda como sócratismo lógico y otras como socratismo estético. Por tanto se puede afirmar igualmente que Nietzsche desarrolla el peso central de su discurso en base a la antítesis: apariencia-cosa en sí; fenómeno-noúmeno; mundo empírico-mundo metafísico.

Aseveración que reafirmará su criterio cuando en páginas más adelante añada lo siguiente:

²⁰ Colli, G., *Después de Nietzsche/ La literatura como vicio*. Tr. C. Artal, Anagrama, Barcelona, 1988.

²¹ Nietzsche, F. *Ob. cit.*, p. 148.

²² El parágrafo número 15 de *El Nac. de la tragedia* está dedicado íntegramente al análisis crítico del espíritu de la ciencia moderna que tiene su origen en la dialéctica platónica y en el desplazamiento del discurso oral por el discurso escrito, o en otros términos, en la sustitución de la música por la poesía épica.

Si luego recordamos cómo Kant y Schopenhauer dieron al espíritu de la filosofía alemana ... la posibilidad de aniquilar el satisfecho placer de existir del socratismo científico, al demostrar los límites de éste, cómo con esta demostración se inició un modo infinitamente más profundo y serio de considerar los problemas éticos y del arte²³

Influencia que utilizaría antes que nada para cuestionar la labor de la filología clásica entendida como un saber teológico, esto es, la de apoderarse de lo Absoluto como si el Absoluto en sí y para sí estuviera ya entre nosotros, ejemplo (Winckelmann-Goethe); o como el método de la probidad filológica que nos enseña que los hechos no pueden ser modificados por las interpretaciones, ejemplo (Ritschl- Wilamowitz)²⁴. Tema que tiene todavía una mayor complejidad si tomamos en consideración su reivindicación de un nuevo sistema filológico. Gutiérrez Girardot recuerda que:

‘Todavía en 1886, en el memorable prólogo retrospectivo a *El Nacimiento de la tragedia*, se confesaba filólogo y decía que como hombre de las letras, como filólogo, no como filósofo, llama dionisiaca a su doctrina²⁵.

De la disciplina filológica heredaré la metodología positivista sin la que sería imposible entender el papel que atribuirá al lenguaje como organizador de los procesos de estructuración y des-estructuración simbólicos de la realidad²⁶. Situación que lo lleva a afirmar que el inicio del lenguaje se encuentra en la poesía pero que el mismo nos enseña que si queremos averiguar el origen de la poesía, ésta habrá que buscarla en la Música, esto es *la música pura*, o en el *Mundo de la Música*.

²³ Nietzsche, F. *Ob. Cit.*, p. 159.

²⁴ Independientemente de la crítica de Wilamowitz-Mollendorf al NT y de las respuestas de Nietzsche a su crítica, ésta obra anuncia de cierto modo un punto de encuentro con éste filólogo. *Ob.*, cit, p73.

²⁵ Gutiérrez Girardot, R. *Nietzsche y la Filología clásica*. Eudeba, 1966, p. 84. Léase también la pág. 62 en la que éste crítico nos recuerda que Nietzsche concluye su lección inaugural sobre *Homero y la filología clásica*, manifestando que: «toda actividad filológica debe estar enmarcada y sostenida por una visión filosófica del mundo...»

²⁶ Véase, Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, tr. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

Y es que Nietzsche, embriagado de su estudio por el origen de la tragedia griega sólo tiene oídos para los estudios musicales de los presocráticos y del aristotélico Aristoxeno²⁷. El valor y la fuerza hermenéutica de estas dos escuelas marcarán su cuestionamiento al discurso socrático-alejandrino; discusión que alcanzará su plenitud cuando la utilice para referir la superioridad de la música y de la cultura alemana. Tema que es tratado con especial preferencia en el parágrafo 23 de la obra que aquí nos ocupamos²⁸. Escenario que en consecuencia lo llevaría a trazar una analogía entre la filosofía alemana y la filosofía helénica, y a festejar, desde su punto de vista, los vínculos que unen la música wagneriana a la música trágica griega. Y que se manifestará en sus repetidas alusiones, a R. Wagner como salvador y purificador de la cultura alemana. Admiración que debe ser entendida, dentro de la energía dionisiaca de este período, ardor que le llevará por una parte a establecer una comparación entre los escritos de música que había estado revisando en los años previos al *Nacimiento de la tragedia*, sobre: *Los líricos Griegos*, *Apuntes sobre métrica y rítmica* y *La armonía en Aristoxeno* y por la otra en el exultante reconocimiento que demostrará hacia los músicos alemanes de su tiempo, entre los que además de Wagner, cabe mencionar a: Beethoven, Schumann y Mendelssohn.²⁹

En esta obra Nietzsche afianza su ruptura con algunas de las tesis de Rousseau como por ejemplo la igualdad sostenida por éste ante la comprensión del fenómeno artístico y también acerca de la posibilidad de que todos pudiéramos convertirnos en genios artísticos. Igualmente rechazará la valoración que Rousseau y Kant habían atribuido al sentimiento estético. Aunque continuará fiel a algunas de las ideas musicales de estos entre las que cabe destacar su defensa del origen metafísico de la *música pura* y su valoración, aparentemente paradójica, funcional o utilitaria de la música como arte. Situación que abre toda una serie de interpretaciones que curiosamente le devuelven a la concepción musical de Sócrates. Y sobre la que aquí solo extendiendo una interrogación aunque esta vez en mayúsculas. ¿Nietzsche retoma el camino a Sócrates?

²⁷ Fubini, E. *Estética de la Música*. A. Machado Libros. Madrid, 2001, pp., 72-75.

²⁸ Nietzsche, F. *Ob. cit.*, pp., 179-184.

²⁹ En escritos posteriores Nietzsche cambiara el aprecio que había manifestado hacia la música de: Wagner y Beethoven por la de G. Bizet y W. A. Mozart.

La crítica a la estructuración lógica argumentativa del discurso platónico había sido emprendida por Rousseau en su *Ensayo sobre el Origen de las lenguas*. La crítica del pensador ginebrino al optimismo racionalista de un sector del pensamiento ilustrado será uno de los puntos que aproxime el pensamiento de Schopenhauer a los escritos de Rousseau. La idea de la melodía como fundamento ontológico de la música; y a su vez de ésta como paradigma llega a su pensamiento de la mano del pensador ginebrino quien ya había ejercido una gran influencia sobre el pensamiento moral y antropológico de E. Kant.

En el *Nacimiento de la Tragedia* se puede afirmar que Nietzsche habla de la Voluntad en el sentido estricto en que esta era manejada por Schopenhauer, expresión que luego será sustituida en *Humano, demasiado Humano* por la omníabarcadora Voluntad de Poder. En relación al significado del concepto de voluntad en NT, Sánchez Pascual realiza la siguiente puntualización:

Conviene advertir que, a lo largo de toda esta obra, la palabra voluntad (Wille) es usada siempre en el sentido que tiene en Schopenhauer. No significa, pues, una facultad individual o colectiva, sino, como, dice Schopenhauer, «el centro y núcleo del mundo». Como cosa en sí la voluntad es una, pero es múltiple en sus formas fenoménicas, a las que el espacio y el tiempo sirven de «principio de individuación».³⁰

En la primera prevalece la necesidad de asociar la Voluntad a la Pulsión, fuerza desmesurada, como elemento desencadenante de la percepción dionisiaca. En la segunda obra el entendimiento le pone límites a la voluntad y hace aparecer al resultado del conflicto entre la percepción dionisiaca y la percepción apolínea como la unidad bipolar que constituye a la apariencia como lo Racional. En toda voluntad hay una voluntad de valorar pero esta voluntad es en sí misma sólo pura volición, deseo o querer. Se puede decir que en Nietzsche la voluntad, al menos de un modo problemático dentro del *Nacimiento de la Tragedia*, manda y ordena al Entendimiento. Ella es en palabras de Schopenhauer «la manifestación ciega y pura de la voluntad de existir»; «no es reflejo de la apariencia sino de la voluntad misma». Esta es una voluntad, diría Nietzsche, que se revela con total inmediatez ya que con anterioridad no ha ingresado en ninguna apariencia.

³⁰ Nietzsche, F. *Ob. cit.*, Nota 20., pp. 259-260.

En el *Nacimiento de la Tragedia* la voluntad debe ser comprendida tal y como ella se presenta en *El mundo como voluntad y representación* de Schopenhauer: esto es la voluntad tiene su fundamento o Esencia en su movimiento o Devenir).

Siguiendo la doctrina de Schopenhauer nosotros concebimos la música como el lenguaje inmediato de la voluntad ... mundo de espíritus, mundo invisible. (136).

La sustitución de la admiración de Rousseau por Voltaire no se produce en Nietzsche como un acontecimiento fortuito o imprevisto. El que Nietzsche haya dedicado *Humano, demasiado Humano* a Voltaire dice mucho del *cambio de mentalidad* que se ha producido en su pensamiento. En esta última obra intenta saldar la influencia con Platón, Rousseau, Kant y Schopenhauer. Y si Schopenhauer había dedicado *El mundo como voluntad y representación* a Rousseau qué mejor manera de despedirse de la influencia schopenhaueriana que dedicándole *Humano, demasiado humano* a Voltaire.

Es necesario recordar que el cuadro musical expuesto por Nietzsche en esta primera obra ha sido tomado en buena medida del *Ensayo sobre el Origen de las Lenguas* de J. J. Rousseau³¹ Y del mismo modo es necesario advertir que la teoría musical rusioniana es deudora en sus orígenes de la información aportada por los escritos de Platón.

La sustitución que en muchas oportunidades encontraremos en la obra de Nietzsche de la noción de música por la de melodía proviene de la obra de Rousseau. La melodía como fundamento ontológico del arte quiere subrayar que todas las demás artes no son más que efectos e instrumentos de la Música.

En el párrafo número 6 del *Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche, al interrogarse acerca del origen del lenguaje afirma lo siguiente:

En este sentido nos es lícito distinguir dos corrientes capitales en la historia lingüística del pueblo griego, según que la lengua haya imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes, o el mundo de la música.³²

³¹ Véase, Rousseau, J.J. *Ensayo sobre el Origen de las Lenguas*. Pléiade, Vol. V, (Es interesante ver cómo Nietzsche coincide tanto con la teoría del acento o tonalidad de un pueblo como con la llamada *canción popular* que Rousseau había desarrollado en el *Ensayo sobre el Origen de las lenguas*).

³² Nietzsche, l. *Ob., cit.* p. 69.

La música no es voluntad, no es idea, no es concepto sino: Principio primordial. Se puede por tanto afirmar que la música es imagen sólo en la medida en que se puede hablar de ella en un sentido derivado o participativo. La música asumida como principio primordial no es imagen sino principio que se representa a sí misma en su devenir o cambio³³.

«La voluntad es voluntad de sí misma [Der Wille will sich selbst]. Es decir, la voluntad se tiene a sí misma como correlato - es decir, se comporta respecto de sí misma - es, pues, un ente. El valor es valor por el mero hecho de ser correlato de la voluntad.»³⁴

Es por eso que la música asumida en su sentido puro o abstracto es superior al resto de las artes e incluso superior a la pintura, a la escultura y por supuesto a la misma música instrumental. Schopenhauer llega a la conclusión de que:

«la música, por tanto, representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda la apariencia, la cosa en sí»³⁵

De ahí la afirmación nietzscheana de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia en el mundo. La música (voluntad) se convierte en uno de los elementos claves para entender la teoría del arte desarrollada por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*. Y es que no podría ser de otra manera cuando detrás de su ruptura con la interpretación canónica y ortodoxa de la filología representada por Wilamowitz subyacen teóricos como: Burckhardt, Schopenhauer y Wagner.

Es por esta razón que Nietzsche, siguiendo la tradición que había establecido Schopenhauer, como continuador de la teoría de las ideas de Platón, afirma convencidamente que:

Con el lenguaje es imposible alcanzar el simbolismo universal de la música. ... El lenguaje cuando se lanza a imitar a la música, queda siempre en un contacto externo con

³³ Nietzsche, F. *Ob., cit.* Pp70/71.

³⁴ Carrillo Canán, A. J. L., Mundo y predicados ontológicos en Heidegger, en: *A Parte Rei*, núm. 10, revista electrónica (<http://serbal.pntic.mcc.es/~cmunoz11/actual.html>), Madrid 2000. (7) Hw 230. Véase también: «(...) el querer es quererse a sí mismo (...) [das Wollen ist sich-selbst-Wollen]» (NI 65). MP=del mismo, Carrillo Canán, A. J. L., Interpretación y verdad. Acerca de la ontología general de Heidegger, en: *Analogía filosófica*, núm. especial 4, México, 1999.

³⁵ Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación*.

ella, su sentido más profundo no nos los puede acercar ni un solo paso. ... La música simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es sólo símbolo. El lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias no puede extraverter / manifestar la profunda interioridad de la música³⁶.

La idea de *música* que Nietzsche proyecta en esta obra aparece por un lado como una categoría a priori, como la condición de posibilidad que permite la aparición del lenguaje como acto de comunicación. Lenguaje que a su vez nace de la poesía y por tanto previamente de la *música pura*. La otra es la que considera a la música dentro de su versión empírica o sensorial. La música como arte concreto rebajado a su condición sonora, esto es fenoménica. La música que impele a la voluntad al deleite de la percepción auditiva y al desenfreno del cuerpo por medio de la fuerza de la danza y el baile ditiámbico. Música sin censura, música sin entendimiento, voluntad pura y por tanto música más allá de la razón.

Ideas estas que guardan una estrecha sintonía con lo que J. Swift relata en sus *Viajes de Gulliver*:

La música expresa el ritmo de la vida y sus sonidos captan los colores de la realidad. Los hombres sin poesía no tienen comprensión de la humanidad pues lo político es el complemento humano de la filosofía, no la poesía en nuestro sentido moderno, sino la poesía de los grandes autores épicos que pintan a los héroes para que los emulemos como modelos. La ciencia moderna no puede comprender la poesía y por eso nunca puede ser una ciencia del hombre³⁷

Nietzsche en este escrito y pese a todas sus dudas y contratiempos reconoce la superioridad intuitiva de la música por encima del rígido discernimiento de la razón filosófica. Ante el conflicto entre poetas y filósofos no vacila, se pone del lado de la sabiduría del músico, del poeta o como se ha dicho despectivamente desde hace siglos del *loco*. Desde el punto de vista moderno, la música y la poesía trascienden la base de las preocupaciones públicas propias de la Política; el artista es el ser que está más cerca, dirá Nietzsche repitiendo a Aristóteles, del filósofo.

³⁶ Nietzsche, F. Ob. Cit, pp. 70-72

³⁷ Bloom, A. *Gigantes y enanos. La tradición ética y política de Sócrates a J. Rawls*. Gedisa, Barcelona, 1999. p. 58

O como señala Rudiger Safranski en su obra *El mal o el drama de la libertad*:

Hay que tener en cuenta que arte y posesión divina no son dos caminos para llegar al mismo resultado, caminos alternativos para comprender la misma cosa. Cado uno excluye al otro pues cada uno implica una visión del todo diferente y contraria. Un arte requiere un asunto u objeto que es permanente y esta regido por reglas inteligibles. La posesión divina implica la existencia de dioses libres y evasivos que la razón no puede atrapar, que gobiernan las cosas y que solo pueden ser conocidos si ellos mismos deciden manifestarse³⁸.

Es cierto que la hora de la filosofía es el final de la tradición. Pero cuando ya no se entiende espontáneamente la forma de una vida lograda, y las preguntas que se dirigen a la filosofía no obtienen respuesta porque no hay nada que responder, entonces no queda otra alternativa que regresarnos a la patria de la poesía y de la música. En esta dirección vale la opinión de A. Capelletti que hago propia:

Nietzsche ve en esta subordinación de lo estético a lo ético el pecado capital del platonismo. Nosotros preferimos pensar que ese pecado no consiste precisamente en anteponer la moral a lo estético, sino mas bien en reducir lo ético a lo político y, mas aun, en hacer del arte un instrumento del poder del Estado³⁹.

³⁸ Safranski, R. *El mal o el drama de la libertad*. TusQuets, Barcelona, 2000, pp. 193-194.

³⁹ Cappelletti, A. *Ob. Cit*, p.62.