



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

## **La Flauta de Dionisio.**

### **Un acercamiento a la teoría musical de Nietzsche**

Informe Final de Seminario para optar al Grado de Licenciada en Filosofía

Alumna:

María Angélica Ochagavía Toledo.

Profesor Guía:  
Cristóbal Holzapfel.

2004

## Introducción

La música ha sido siempre un problema difícil de abordar. Desde sus comienzos la filosofía intentó hacerse cargo de esta dificultad y a través de la historia tuvo los enfoques más variados, pero siempre tropezó con la misma piedra: el problema semántico, que la hacía objeto de las más descabelladas visiones y muchas veces de intenciones de convertirla en un lenguaje asequible a la razón, otras veces perdía toda validez si no era exclusivamente acompañada de poesía e incluso hoy es ardua la tarea de acercarnos a la música sin pretensiones de una comprensión lingüística.

Ya desde la Grecia clásica la música fue considerada como una forma de expresión inferior. Comenzando en la *República* de Platón, vemos a la música muy por debajo del resto de las manifestaciones artísticas. Debido a su escasa capacidad educativa, no debía ser considerada entre las artes propias de hombres libres<sup>[Note1.](#)</sup>. Esta situación, en que la música era vista más que como arte, como oficio y que se prolongó a través de los siglos, conllevó a que la música se desarrollara en una línea histórica paralela a las demás artes. Sólo en el siglo XIX la música es realmente considerada un arte autónomo, es decir, independiente de anexos lingüísticos o dramáticos. De este modo retoma una historia conjunta con el resto de las artes<sup>[Note2.](#)</sup>. Sin embargo, es únicamente con Nietzsche, que por primera vez la música tiene un papel realmente preponderante, como fenómeno esencial en la sociedad, como objeto central de una investigación filosófica.

Para Nietzsche, como veremos más adelante, la música es el arte por excelencia y hasta sus últimos días fue ella un aspecto imprescindible en la filosofía e incluso en su propia vida. La música debía tener un papel primordial en la cultura, ella tenía la tarea de revitalizar el arte y generar nuevos valores; “La historia y las ciencias de la naturaleza fueron necesarias contra la edad media: el saber contra la fe. Hoy dirigimos contra el saber *el arte*: ¡retorno a la vida! ¡Freno al instinto de conocimiento! ¡Fortalecimiento de los instintos morales y estéticos! Esto nos parece la *salvación del arte alemán*. La esencia de este espíritu se nos ha aparecido en la música”<sup>[Note3.](#)</sup>. De este modo, más que un arte, la música se vuelve una categoría del espíritu humano, que permanece como capacidad creativa que apunta en todas las direcciones, que abarca todo plano de manifestación humana.

Nietzsche advirtió que todo fundamento ha perdido su valor, que el lenguaje ha dejado de otorgar sentido, que de ningún modo nos comunica con el mundo y nos dice que “*En relación con la música*, toda comunicación mediante palabras es de una clase desvergonzada: la palabra diluye y embrutece; la palabra despersonaliza: la palabra hace común lo no común”[Note4.](#) La música es el único lenguaje universal, comprensible para todos que contiene las formas de todos los estados de deseo, es, finalmente, el simbolismo de los instintos.

Este trabajo pretende entregar un pequeño acercamiento a este gran problema de la música; despejar ciertos aspectos esenciales para su dilucidación; la importancia cultural de la expresión musical, su preponderancia en el nacimiento de la tragedia griega, su relación con el lenguaje y con el hombre. Todo esto a partir de la primera teoría musical de Nietzsche, contenida principalmente en el *Nacimiento de la Tragedia*.

Para este propósito será necesario exponer en primer lugar la noción de estética de Nietzsche, que nos mostrará un nuevo enfoque a partir de la concepción del mundo como actividad artística, un mundo que se impulsa por medio de dos potencias nacientes de la propia naturaleza; la fuerza apolínea, que representa el mundo de las imágenes, de las formas, de la medida y su opuesta; la fuerza dionisiaca, que se manifiesta directamente en la música, ella habla desde la desmesura y nos indica que no hay fundamento racional para el mundo. Estas fuerzas siempre llevarán a la naturaleza y al hombre a manifestarse artísticamente y encuentran su culminación en el modo trágico de creación. La tragedia griega se muestra aquí como la plenitud del encuentro de las fuerzas, donde se une música (el arte menos simbólico y más ligado a lo dionisiaco) y lenguaje (la expresión humana más cargada de símbolos). En la tragedia el hombre se entrega al sentimiento dionisiaco para, en un acto de la voluntad, transformar el oscuro fondo de la naturaleza en arte. Sin embargo, con el advenimiento de la doctrina socrática, se perdió el sentido del mito, el arte fue privado de su condición transfiguradora y fue forzado a convertirse en un arte de la razón y con esto, la música perdió toda vigencia.

Es necesario, para comprender las nociones de Nietzsche acerca de la música, considerar su relación con el pensamiento de Wagner, pues

ambos disfrutaban de una amistad que inevitablemente se transformó en un proyecto en común, orientado a la revivificación del mito y de la conciencia creadora por parte de la música wagneriana. Esta amistad nos ayudará a acercarnos un poco más a todo ese enorme mundo que Nietzsche nos propone descubrir, un mundo donde la música se despliega para mostrarnos algo nuevo, donde accedemos a nuevas valoraciones, donde ella se convierte en nuestro verdadero lenguaje y donde finalmente comprendemos que *sin la música la vida sería un error*<sup>Note5.</sup>.

## **I. El Arte; Manifestación de la Naturaleza**

**Porque ese cielo azul que todos vemos ni es cielo ni es azul; ¿y es menos grande, por no ser realidad, tanta belleza?**

### ***Bartolomé Leonardo de Argensola o quizás Lupercio***

Para comprender la noción de estética en Nietzsche debemos primeramente liberarnos de toda concepción previa que tengamos del arte como actividad exclusiva, propia y auténtica del hombre. Se nos hará necesario extirpar de nuestras aprensiones aquellas definiciones anteriores de la estética, colmadas de erudición y provenientes de sistemas rigurosos, para, junto a Nietzsche, salir al mundo de la experiencia misma del arte y enfrentar todo lo que conlleva esta nueva forma de ver la completa actividad de lo existente. Porque todo el movimiento del mundo debe ser visto propiamente como actividad artística, es la naturaleza misma la principal generadora de manifestaciones estéticas, de este modo el arte no sólo apunta hacia la mera destreza manual y técnica, sino que es la naturaleza, junto al hombre, aquella expositora de sus propias producciones artísticas: la apariencia de todo el universo circundante. La naturaleza, aquella que siempre se nos manifiesta como lo únicamente incuestionable, como lo verdaderamente real es también, para Nietzsche, un conjunto de apariencias. Por lo que en este caso no podríamos oponer apariencia a realidad, al contrario; apariencia es realidad, lo característico del ser es justamente, no ser. Siempre que veamos algo, siempre que nos dispongamos a pensar algo estaremos sólo frente a lo aparente, sólo frente al aspecto de las cosas, pues el mundo entero, las formas concretas y delimitadas que creemos ver, son sólo producto de la

actividad artística de la naturaleza, detrás del que existe un fondo informe y contradictorio desde el cual nos habla la esencia de lo dionisiaco.

El mundo es arte, pues permanece en constante creación y destrucción. El mundo es producto de la actividad estética propia de la naturaleza, aquella que carece de una disposición organizada y que hace que éste permanezca desprovisto de estructura y en constante generación de productos alegóricos, es decir, en constante producción de imágenes. El carácter caótico del mundo nos muestra su índole estética: pues la producción del mundo consta de la creación incesante y ambigua de apariencias, en constante devenir. Así, la eterna producción de apariencias jamás permitirá la aparición del ser.

El proceso de creación consiste en la inversión de una voluntad única; irracional e informe, que actúa como manifestación de todo lo vital. Esta transmutación de lo Uno primordial en su contrario, es el momento donde se originará la forma, justamente desde lo informe, porque en el mundo que es también voluntad y fenómeno, existe una relación estética entre ésta y aquel; la voluntad es para Nietzsche una realidad embriagada que constantemente se libera en imágenes, figuras que jamás se proyectaran en su desnudez, pues siempre serán influidas por los tantos factores que la hacen justamente permanecer en su condición de frutos de la embriaguez; el dolor, la ilusión y el devenir conforman la colección de agentes que intervienen espontáneamente en el proceso de creación. Así, la voluntad, buscando la representación, termina por proyectar desde sí, la apariencia y nos entrega como producto la obra de arte. La voluntad es, en el proceso de proyección de imágenes, lo informe y contradictorio que busca la apariencia, aquella se transforma, tornando el dolor en placer, pues en su propósito la apariencia es la forma, lo placentero y limitado, por lo tanto mientras más apariencia, mayor placer.

En relación con la actividad de la naturaleza, el hombre toma el papel de reproductor, en sus acciones cristaliza la imitación de aquella empresa propia de la naturaleza, no imitando sus formas, sino la actividad creadora misma de ésta. Detrás de todo hacer del hombre está implícito el arte, reconociendo, por cierto, que *normalmente* no llamamos arte a todas las acciones del hombre y que este realiza otras

como el conocer y el obrar moralmente. Sin embargo, incluso oculto en estos afanes se descubre un estrato artístico, un proceso de creación que le es inherente, pues la moral y el conocimiento no pueden justificar el mundo, éste sólo puede ser justificado como fenómeno estético, ya que no hay nada previo a esta actividad. Tomando en cuenta la inversión de la voluntad única en su opuesto [Note6.](#), la transformación de lo caótico en placer, dónde la propia voluntad al convertirse en apariencia “se intuye a sí misma”, contemplándose como obra de arte, podemos remitirnos a los objetos del mundo e incluso al hombre como productos de la actividad estética de la naturaleza, ya que nos disponemos en un mundo que en su conjunto es también una obra de arte.

Continuando con la concepción del quehacer estético del hombre, Nietzsche propone en *el nacimiento de la tragedia* una nueva mirada en contraposición a las doctrinas platónica y aristotélica que resultarán finalmente ilegítimas, pues el real orden del proceso de creación no es el de la tradición. La crítica de Nietzsche apunta principalmente a la concepción de la forma como el ser verdadero a partir de la cual el mundo es creado, a la consideración de modelos preexistentes, formas realmente auténticas contenidas en una realidad suprasensible desde las que el hombre es capaz de producir su obra imitándolas. Resistente a esta afirmación, postula un nuevo enfoque; la visión dionisiaca que nos señalará el irracional fundamento del mundo.

## II. Apolo y Dionisio; Fuerzas de la Naturaleza

¿Qué	es	la	vida?	Un	frenesí.
¿Qué	es	la	vida?	Una	ilusión,
una		sombra,		una	ficción,
y	el	mayor	bien	es	pequeño;
que	toda	la	vida	es	sueño,
<b>y los sueños, sueños son.</b>					

Calderón de la Barca; “ La vida es sueño”.

En el proceso de creación intervienen dos fuerzas artísticas que surgen de la naturaleza sin mediación del hombre, dos potencias que son la condición del arte. Por una parte la fuerza dionisiaca; la realidad embriagada dominada por el caos y por otra su opuesto; la fuerza apolínea del sueño que, revelando un mundo de imágenes, representa

la forma, lo limitado. En el sueño y la embriaguez se logra acceder al goce de la vida que hace posible el arte. En el aforismo 1043 de *la Voluntad de Poder* Nietzsche nos dice que “Al claro antagonismo de estas dos fuerzas artísticas de la Naturaleza va también necesariamente unido el ulterior desarrollo del arte, como el ulterior desarrollo de la humanidad va unida al antagonismo de los sexos”. Sin embargo, estas fuerzas a pesar de tener caracteres opuestos poseen en común el ser maneras de embriaguez, pues todo arte, toda apariencia deriva y es condición indispensable de la excitación de la embriaguez, de la intensificación fisiológica de cada sentimiento. La diferencia entre ambos yace en el hecho de que en el estado dionisiaco la embriaguez comprende todos los afectos y en el estado apolíneo esa embriaguez es parcial, actuando de este modo sólo en la visión que proyecta oníricamente la forma, como es en el caso de la pintura, escultura o la poesía épica.

Dionisio, era para los griegos, el dios de la naturaleza, protector de los viñedos; de ahí la referencia a la embriaguez que lo caracteriza, embriaguez que “desvela la unidad última del fondo originario del universo”<sup>[Note7.](#)</sup>, la embriaguez hace posible el desenfreno, desata las pasiones como sentido trágico de la vida. La fuerza dionisiaca representa la afirmación de la vida, la exaltación de las pasiones y así como Dionisio protege y cuida el florecimiento de la vid, del mismo modo será la potencia que hará posible el crecimiento del hombre, porque en su acción las fuerzas de la naturaleza se expresan y desenvuelven en todo su esplendor, permitiendo que el hombre se acerque a los profundos secretos de sí mismo y de todo el vasto y oscuro mundo que lo rodea, impulsa la vida, genera embriaguez. El hombre accede en este movimiento al sentido del arte y pretende expresarse y manifestar todo lo que ha visto, todo lo que ha sentido.

Apolo, el ideal de belleza, dios de la música y la poesía, es el dios vaticinador, el intérprete de nuestras quimeras. Apolo representa el mundo del sueño, donde se procura la armonía, la forma y la medida, donde se hace posible la fantasía. Portando en sus manos la belleza que proporciona el placer, la apariencia y lo limitado, nos entrega el *principium individuationis* que se romperá con la llegada de la fuerzadionisiaca; aquel mundo contradictorio de la embriaguez, donde reina el caos de lo indeterminado.

El arte apolíneo es la apariencia de la apariencia obtenida por medio del sueño, en este estado se proyectan apariencias a partir de la visión de los objetos del mundo, por medio de las imágenes oníricas el hombre logra su interpretación de la vida. Estas imágenes, en su visión radiante y placentera eran la fuente de inspiración para los griegos, por medio de estas fue que se hicieron virtuales las figuras de los dioses, fue por ellas que se hizo posible la poesía, pues en estado de vigilia el hombre no tiene la libertad suficiente de interpretación, es en el sueño donde se abre camino el sentimiento sublime de la existencia, la onírica belleza del velo de Maia, que podemos comparar con aquella de los fenómenos particulares, detrás de los cuales existe siempre la unidad originaria de lo dionisiaco.

El profundo placer que nos entrega el sueño, el olvido de lo sucedido durante el día, donde se completa y perfecciona cada hecho ocurrido, donde se da rienda suelta a los deseos más íntimos; ese es el mundo que Apolo nos ofrece, las bellas formas en equilibrio, los delimitados contornos que expresan la alegría de la naturaleza, que nos impiden despertar de la eterna quimera que nos alegramos de seguir padeciendo.

En el sueño y la embriaguez - ambos estados inconscientes, ambos estados de ficción - al hombre le esta vedada la realidad y con esto, los estados artísticos suponen el abandono de numerosos elementos particulares, creando una simplificación, excluyendo ciertos rasgos y destacando otros más primordiales. Por medio de este proceso la embriaguez se transfigura manifestándose no como la confusión de la que proviene, sino como claridad y como forma, haciendo que las cosas se reflejen en su mayor grado de plenitud y perfección.

### **III. La valoración dionisiaca**

Los griegos fueron capaces de percibir el horror de la existencia en la visión de los crueles eventos de la vida, de las salvajes manifestaciones de la naturaleza. Para poder vivir y deshacerse de ese sentimiento de espanto frente a las terribles potencias titánicas de la naturaleza, tuvieron que crear, ostentando un espíritu apolíneo, a los dioses olímpicos, que los protegían del dolor. Este espíritu de creación, este instinto de voluntad positiva frente a la vida es el mismo que hace posible el nacimiento del arte. El hombre se ha sumido en el



espanto frente a las formas de conocimiento de la apariencia, “por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus consideraciones, una excepción. Por otra parte, si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aún de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisiaco*”<sup>Note8.</sup> Los griegos sabían que la única forma de tornar la miseria de sus vidas en placer era el poseer una actitud artística. Por consiguiente, para desafiar el abismo y terror a la existencia fue necesario el arte, que se convirtió en el mejor estimulante, posibilitando la vida en la apariencia, en la ilusión, en el engaño confortante. “Los que sufren, los desesperados, los que desconfían de sí, tuvieron en todos los tiempos, necesidad de visiones fascinadoras para soportar la existencia”<sup>Note9.</sup> Es así como “sólo la experiencia estética nos puede devolver la posibilidad de permanecer en la vida”<sup>Note10.</sup>

No obstante, opuesto al arte vivificante, positivo y redentor, capaz de convertir el dolor en placer, se encuentra el nihilismo imposibilitante de la ciencia, la moral y la religión; estas actividades humanas no son capaces de reconocer a su objeto como obra de la disposición artística, como consecuencia de la tendencia hacia lo bello y placentero. Tanto para el conocimiento como para la moral su proyecto es considerado como existencialmente independiente y verdadero, jamás como la mentira que Nietzsche nos dice que es. El olvido de la apariencia, esta ignorancia inherente al conocimiento fatalmente terminará por anular la existencia, negando la voluntad, a pesar de que sean manifestaciones de la misma voluntad; en definitiva, es una voluntad que tiende hacia su propia aniquilación. Toda aceptación de la verdad del ser y la realidad, toda consideración de la apariencia como aquello realmente verdadero genera la pérdida del valor del devenir, lo concibe como absurdo y vacío, es el cansancio, la negación de la vida que apunta al nihilismo, marchando contra la disposición fundamental de la existencia. Al respecto Nietzsche nos dice que la verdad nos es algo que se haya de encontrar o descubrir, sino algo que se ha de crear. El nihilismo, como proceso contrario al proceso de creación vuelve vacíos los grandes valores de la cultura, pierden su sentido y perspectiva, de modo contrario al proceso estético, la necesidad de apariencia que afirma y da sentido a la vida.

El fundamento irracional de la vida se desnuda a sí mismo, el arte carente de fundamento debe justificarse a sí mismo en su representación, así como la vida misma se justifica en su articulación de apariencias surgentes, sin presupuestos racionales o morales. El mismo hombre, junto con los objetos del mundo son justificados sólo como obra de arte, como proyección de la apariencia, como producto del poder de la mentira que afirma la vida.

#### **IV. Las Esferas del Arte**

Todas las imágenes del arte son símbolos, esta capacidad de crear imágenes se despliega traspasando diferentes esferas simbólicas - comenzando en la música- que son progresivamente una manifestación de la esfera anterior y que irán aflorando a medida que nos desenvolvamos en este esbozo teórico del arte y de la música más exactamente, según la concepción de Nietzsche. Encontramos aquí, tres tipos de arte; Apolíneo, Dionisiaco y la conjunción de ambos. Lo que tendrá esta tríada en común radicará en el hecho de ser capacidades simbólicas que siempre tienen su condición en la embriaguez, el estado artístico por antonomasia; el arte es la apariencia de la embriaguez y es sólo a partir de esta que se generan todas las artes. El arte es, para Nietzsche, un ámbito global donde se producen una tras otra las diversas artes, en grado creciente de simbolización.

Estos símbolos, imágenes artísticas, pueden ser gestos o sonidos, así, la pintura y la escultura, artes apolíneas, son gestualizaciones, símbolos de representaciones del hombre, imágenes de imágenes previas. El sentimiento contiene representaciones que son simbolizadas por los gestos y cuando estos son percibidos por la visión, permiten al espectador alcanzar el estado que los originó, por esto el placer de mirar una obra de arte consiste en el comprender el símbolo de aquella representación que se contempla.

En otro estrato se encuentra el arte del sonido, pues está en directa relación con la voluntad embriagada de néctar dionisiaco y cuya esencia en la música es la armonía. El sonido expresa emociones de un fondo que carece de representación, donde no hay imágenes antecedentes, donde se ha perdido toda individualidad, volviendo de este modo al estado de voluntad única, pues el dolor y el placer en la

voluntad no tienen figura, son emociones que se manifiestan directamente en el estado de embriaguez y acompañan a los otros tipos de representaciones que se manifiestan por medio de gestos. El sonido produce una serie de excitaciones que incitan a un grado cada vez mayor de apariencia, estimulando así también la capacidad lingüística.

Como tercera instancia de simbolización tenemos al lenguaje como amalgama de las instancias anteriores, encarnando en su expresión tanto gestos colmados de representaciones como símbolos de aquellas emociones básicamente dionisiacas de dolor y placer. Esta unión de gestos y sonidos nos proporciona el arte simultáneamente apolíneo y dionisiaco de la poesía. Sin embargo, podemos diferenciar dos tipos de poesía según su inclinación: la poesía *épica*, cargada de imágenes, donde domina el gesto por sobre el sonido acercándose así al modo de producción apolíneo, el que se encuentra en clara oposición al modo dionisiaco de la música, siempre presente en la *lírica*.

La lírica, así como en la tragedia antigua misma, expresa aquellas imágenes del ensueño apolíneo, reflejando esa primera esfera de simbolización de la absoluta embriaguez dionisiaca, naciente de lo informe y de lo al mismo tiempo carente de imagen, naciente indefectiblemente del carácter amorfo de la música; el arte más puramente dionisiaco. “En su origen la lírica era el elemento musical del arte, el anti-elemento dionisiaco que se oponía a la plasticidad épica”<sup>Note11</sup>. A modo de insolente respuesta a la epopeya homérica y a las clases aristocráticas, la lírica trajo al pueblo una manera de identificarse; con su lenguaje musical, la poesía se hacía más cercana y proyectaba a los hombres su propia imagen, próxima a los sentimientos dionisiacos...

Se entremezclaba la flauta de dulce sonido  
con el sonar de los crótalos, y las doncellas  
con sus canciones sagradas al cielo elevaban  
un religioso clamor y la risa...

Todo el lugar se llenaba de copas y cráteras  
sándalo, mirra e incienso su olor confundían,  
y las mujeres más viejas lanzaban sus gritos  
mientras en tono elevado los hombres cantaban

bellos peanes al lírico dios sagitario,  
y celebraban cual dioses a Héctor y Andrómaca.

### **Safo** [Note12.](#)

Descubrimos al lírico, como aquel genio subjetivo que se halla constantemente conectado consigo mismo, sus imágenes son él mismo y en tanto dueño y creador de su propio mundo, ése yo es el único verdaderamente existente y eterno pues permanece vinculado al fondo de las cosas. El sujeto, como artista, se encuentra redimido de su propia voluntad y es de algún modo el medio por el cual “el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia”[Note13.](#) En este momento, el artista se encuentra absolutamente identificado con su propio dolor, con lo Uno primordial, que reproduce en forma de música.

Pero el arte, en tanto fruto de la necesidad de producción de apariencias no concluye en el estadio del lenguaje musical, reproducción del universo informe de la voluntad, que siempre estará en constante aspiración hacia la apariencia, sino que creando imágenes, reproducirá nuevamente el mundo de la música y de ésta forma, seguirá creando apariencias en las diversas esferas del arte. La música y la poesía se originan por medio del mismo proceso: “una descarga de apariencia, sólo que la música es la descarga primera del estado dionisiaco y la poesía es la descarga de un mundo que, aunque no sea figurativo o conceptual, ya es un lenguaje, un arte, una naturaleza que ha dejado su carácter amorfo y caótico para convertirse en armonía, en forma: en la música”[Note14.](#), por esto dice Nietzsche que el poeta, o el lírico en el caso del arte antiguo, se expresa a través de un estado de ánimo musical, expresándose mediante símbolos apolíneos, aunque la música como arte, sea independiente de las imágenes. De este modo, el arte dionisiaco de la música, a pesar de ser el arte menos figurativo, carente de imágenes visuales, contiene en sí un grado, aunque no desarrollado, de apariencia, pues la privación total de apariencia es un momento no estético que teóricamente sólo la voluntad como tal puede gozar, pues cualquier experiencia del ser es ya apariencia. Y por otra parte, cómo no ser apariencia toda simbolización, si lo que justamente hace arte a esta experiencia es el ser apariencia, si pretendiéramos eclipsar cada

mirada y anular toda apariencia nos alejaríamos ciertamente del ámbito estético en el que Nietzsche nos ha situado.

## **V. La Tragedia como fin último**

En las fiestas dionisiacas, los griegos lograban romper con el *principium individuationis*, dominados por los brebajes de Circe alcanzaban en la seducción de la embriaguez un éxtasis espiritual y fisiológico; bajo el influjo de narcóticos se convertían en salvajes bestias, acercándose a la muerte, rebasando los límites de la singularidad, hasta el olvido del propio “yo”. Cada hombre se abandonaba en la unidad con sus semejantes, compartiendo aquel estado mental colmado de misticismo de la embriaguez dionisiaca. Envueltos en cantos y danzas báquicas, los hombres encantados se identificaban con aquellas imágenes de los dioses que se proyectaban en su fantasía. Nacía la naturaleza en todo su esplendor; la maravilla y el horror, ante su propia mirada. El hombre fusionado en la multitud observaba el movimiento estético del mundo, pero también se percibía a él mismo como elemento de esa gran obra de arte. Es así como el artista, en tanto músico, abandona progresivamente su individualidad mientras hace efectiva su capacidad simbólica internándose en el fondo dionisiaco e identificándose de esta forma con éste, sus imágenes nacen de su propio afecto, pero siempre en referencia a las fuerzas elementales de la naturaleza, aquellas más profundas y de carácter indeterminado. Pero incluso en esta pérdida de la subjetividad, el artista sólo puede ver apariencia, pues en la embriaguez no hay formas visibles, por lo que en todo ver hay ya un sustrato estético anterior.

Intentando descubrir el asiento del mundo, aspirando revelar la unidad de la especie y los oscuros secretos que se atisbaban tras el velo de Maia, los griegos dionisiacos manifestaban todas sus intensas emociones en forma de música, pero no era aquella sonoridad dórica que exponían los hombres apolíneos, sino que mediante ditirambos, cantos litúrgicos y gestualizando cada sensación exteriorizaban toda su angustia, llegando incluso a conmover a aquellos más mesurados. No obstante, a pesar de la predominancia de las fuerzas de Dionisio en el arte griego primitivo, las potencias apolíneas de los tiempos homéricos surgían anhelantes del conocimiento individual, de contornos mesurados y delicadas formas. Pese a todo, Apolo, como

nos dice Nietzsche, no puede vivir sin Dionisio, pues ambas fuerzas se nutren y fortifican, se elevan y perfeccionan en el encuentro con su opuesta, logrando así, su último y supremo propósito; la tragedia.

Nietzsche postula en esta primera instancia, que en su origen, la tragedia no consistía en nada más que el coro; no como el “espectador ideal”, que representando al pueblo dirigiría los honores a los héroes que se interpretaban, sino como protagonistas de ese mundo que se llevaba a cabo para el deleite de cada uno de los espectadores. Representado por el simbolismo de los sátiros, seres mitológicos que remitían a los griegos al sentimiento trágico y profundo de la existencia al expresar la correspondencia fundamental entre la cosa en sí y los fenómenos, el coro ejercía como resguardo y defensa contra la realidad natural, manteniendo así a la escena protegida y alejada de la realidad ordinaria del pueblo, apartada de la vida mortal y más cercana al mundo olímpico que abrazaba a esta gran masa entregándole la capacidad de romper con las diferencias sociales y sus límites, haciéndolos adherirse al sentimiento de la eternidad y poder de la vida, convirtiéndolos así, en el verdadero espectador ideal; era la dualidad, en todo sentido, dualidad de fuerzas – apolíneas y dionisiacas -, y de clases – el pueblo y la clase principal - lo que precisamente hacía de la tragedia una obra de arte.

La tragedia es un ejemplo de arte tanto apolíneo como dionisiaco, estas fuerzas que parecían actuar por separado, en un momento se unen para formar la tragedia ática; se ha atravesado por las diversas esferas de simbolización, de la completa embriaguez, ha nacido la apariencia, del trasfondo oscuro e informe se ha logrado la forma; aquella luz que nos envuelve con su encanto estructural, la voluntad ha logrado redimirse en la apariencia. En este momento el artista poseedor de las fuerzas opuestas percibe, al igual que en las fiestas dionisiacas, a través de un influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, “*en una imagen onírica simbólica.*”<sup>Note15.</sup> El coro trágico, hablando con la voz del sátiro olvida toda frontera, permaneciendo así, profundamente ligado a lo Uno primordial. El coro entra en el cuerpo de Dionisio y se manifiesta con su mayor capacidad simbólica, exteriorizando imágenes apolíneas como objetivaciones de los estados dionisiacos, para revelarnos la esencia de la vida que se encuentra en clara oposición a nuestro mundo ordinario y objetivo. “El griego sentía la

necesidad de referir al estado de ensueño apolíneo, estas imágenes dionisiacas que dominaban su espíritu, abriéndose a una realidad más aparente y fantasmal, pero también más inteligible y clara”[Note16.](#) Con la figura de Edipo, el hombre trágico logra romper con la ley moral y con todo orden natural, violando el profundo misterio de la naturaleza y obligándola a revelar sus secretos para gozar así de la sabiduría dionisiaca que le permitirá conocer la esencia de la vida.

En la tragedia la preponderancia de la fuerza dionisiaca de la música se vuelve fundamental al hacer posible en el hombre la ilusión de que ésta, con su poder creador, da vida al mundo meramente figurativo del mito, pues le otorga la capacidad de convertirse en lenguaje e imagen. Contra las artes únicamente apolíneas, siempre al vano servicio del placer, la música, como arte dionisiaco, actúa como estimulante de la percepción simbólica, pues abre paso a cada sentimiento, la música desata y permite la liberación de los afectos, haciendo que las imágenes representadas obtengan su mayor fuerza expresiva. Se debe a éste carácter redentor de la música el evento de la creación de la tragedia; el más significativo de los símbolos.

La música nos habla de la voluntad, la música es el lenguaje de la voluntad y como ya hemos dicho, ella nos entrega la ruptura del *principium individuationis*, nos proporciona la visión de lo profundo de la naturaleza, nos acerca a nuestras pasiones para darnos a conocer la voluntad en todo su esplendor y finalmente, permitirá que demos forma a todo este universo que en su origen carece de ella.

Hemos visto la evolución de la música; de la lírica a la tragedia se desarrolló este movimiento que acercó a los griegos al fondo último del mundo, sin embargo, después de este gran acontecimiento, esta gran fuerza fue desapareciendo. Con la nueva comedia ática, el hombre vulgar y corriente deja de ser un espectador pasando a ser el protagonista en la escena, acomodándose de esta forma el arte, a la complacencia de las masas. Con Eurípides el coro pierde su importancia, se establece una concepción moral y del mundo de carácter antidionisiaco, pues con la llegada del espíritu socrático, nació en el hombre la devoción a la ciencia, la idolatría y concepción de que sólo el conocimiento proveerá al hombre de virtudes y así la expresión del sentimiento trágico se convirtió en algo superfluo e

innecesario, anulando de esta forma, el sentido del mito y el sublime efecto trágico.

Luego de esta gran pérdida que influyó en el arte y se extendió durante siglos, Nietzsche ve una última posibilidad para la reaparición del sentido del mito, la valoración de la música y la renovación de la cultura en las perspectivas de un arte integral en sus modos de expresión. Esta posibilidad - sobre la que hablaremos a continuación - se revelaba de manera sorprendente en el drama wagneriano, prometía al arte una apertura a toda manifestación con el fin de revivir una cultura que se aparecía vacía y desarticulada.

## **VI. El mito en el drama wagneriano**

El materialismo y la ferviente devoción al progreso eran para Nietzsche factores fundamentales que intervenían en la pérdida de identidad, de vida de la cultura y el arte alemán. Cuando la cultura se ve despojada de vigor, cuando la vida se mide con la vara de lo útil, en ese momento en que la economía y la religión son los únicos principios dignos de apego, convirtiendo el arte en distracción y despojándolo de su capacidad de mostrar una verdad superior, en ese momento, se ha sofocado e imposibilitado la apertura a un nuevo arte.

Después de la pérdida de todos los grandes valores, la cultura vacía que ha perdido el valor del mito, abre rápidamente las puertas al temor, al optimismo lánguido e insípido. El hombre perdido, sin valores culturales que lo identifiquen, sin apropiación alguna, se vuelve un apátrida forzado a tomar posesión de elementos ajenos a su propio entorno cultural, se convierte en un medroso inventor de seguridad y limpieza, que para su certidumbre necesita imperiosamente de la técnica, la ciencia y la religión.

Existía una última posibilidad, parecía que se abría un nuevo sendero para la reconstrucción del arte alemán y el renacimiento de la patria mítica; esta oportunidad para la cultura, estaba, para Nietzsche, en el nuevo arte, plasmado vigorosamente en la obra de Wagner. Ella sería capaz de revivir el mito en el espíritu de la música y activar la conciencia creadora. Los mitos son manifestaciones artísticas que encierran una imagen del mundo que revela una significación superior de la vida, proveen a la cultura y a la sociedad de consistencia e imaginación, la razón jamás tendrá el poder de darle a la vida una



orientación, un rumbo auténtico, la religión es hoy sólo fruto de una voluntad negativa que jamás podrá aceptarse como derivación de una necesidad estética y por lo tanto se ha negado a sí misma la posibilidad de ejercer su poder artístico. En cambio el mito en su abundancia de imágenes, le da significado a los sucesos naturales que expresan voluntad y le da sentido al mundo, permitiendo que nuestra disposición de origen dionisiaco se despliegue hacia todo orden de acontecimientos vitales. El hombre, a pesar de ser parte de la naturaleza, siempre estará limitado por su propia conciencia, siempre tenderá a pensar el mundo, a dialogar con él, para entenderlo, para darle sentido, para sentirse parte de él. El mito, contiene al mundo en significaciones, para todo da una explicación, permitiéndole al hombre entrar en una dimensión donde puede encontrar algún elemento conciente que corresponda a su propia condición, algo que le responda y le indique que él también es un ser dotado de sentido.

El mito era una condición habitual en el mundo griego, del cual nosotros hemos perdido toda experiencia y lo hemos reemplazado por la ciencia y el conocimiento. Para los griegos el arte era un acontecimiento de orden público, un fin en sí mismo, la propia vida era una vida en común, donde hombre y sociedad eran principios inseparables. Sin embargo, el hombre moderno ha querido individualizarse, ha abandonado la vida pública, convirtiendo el arte y todos los aspectos sociales en mercado, en medios para lograr objetivos egoístas. Este es el estado de “la noche de los dioses” del que Hölderlin se había percatado, donde se cierra un gran espectro de la vida, donde se aíslan los sentidos, donde ya no es posible ver, ni oír y el lenguaje se convierte sólo en conceptos sin profundidad; “se ha secado el lenguaje entre los hombres” por la pérdida del mito, por la indiferencia del hombre hacia la naturaleza. El poder de la vida se manifiesta en el mito, pues este abre la posibilidad de la unificación de la convivencia humana, le da sentido al mundo y al hombre, que para vivir necesita del encuentro con sus semejantes, necesita superar la languidez, la indolencia y recuperar la fuerza vital.

Nietzsche se niega a dar un fundamento de carácter trascendente para el mundo y para el arte, por lo que acude al mito - en la imagen de Dionisio y Apolo - para justificar ontológicamente las diversas significaciones simbólicas del arte, las que no se pueden explicar desde un ámbito netamente efectivo. En la música y el mito trágico las

fuerzas apolínea y dionisiaca se desenvuelven de tal forma que en ellos se justifica todo lo existente, se esclarece toda dimensión estética, en la armonía se disuelve la disonancia para embrujar al hombre. Los mitos entregan sentido a las manifestaciones de la naturaleza, le dan al hombre una dirección. De este modo, la revivificación del mito permitiría la elevación del arte e impediría el desencanto del mundo por causa de la racionalización y la consecuente pérdida del sentido del arte, que lo convertía en un artículo decorativo, negociable y de mera entretención.

Sin embargo, el propósito de Wagner se diferenciaba en muchos aspectos a la intención que Nietzsche tenía para la recuperación del arte; para Wagner el arte, la obra de arte total, debe sustituir a la religión, la creación de mitos se forja con pretensiones de validez religiosa, en la medida que el arte, como poder redentor, permite al hombre liberarse de los impulsos de la voluntad. En el goce del arte el mundo se deshace tras el hombre, se crea otra realidad en la que cada uno puede fundar sus esperanzas. Esta idea era para Nietzsche una concepción demasiado piadosa del arte, que un primer momento no pareció influir en el proyecto en común, pero más tarde el filósofo debió distanciarse y dirigirse hacia una noción de un arte de la vida, no un arte religioso, pues lo que debe esperarse del arte no es la redención, sino incremento de vida, haciendo que la propia vida se vuelva una obra de arte. Por otra parte, en el intento de Wagner de conseguir una experiencia mítica y religiosa del arte, buscando originalidad y efectismo, terminó por lograr convertirse en un exponente del mercado cultural. En escritos posteriores a la ruptura de su amistad con el músico, Nietzsche lo criticará por no llevar sus ideas hasta las últimas consecuencias.

Con todo, en la época del *Nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se entregaba absolutamente a la empresa wagneriana. Nuevos mitos, nuevos mundos parecían surgir de este nuevo arte wagneriano, "Tristán e Isolda", con su poder sanador y reconstructor, le recordaba a Nietzsche el destino del drama musical griego. El mismo Tristán es visto por Nietzsche como el símbolo de la historia de la tragedia. Sumido eternamente en un destino trágico, siempre marcado por la desgracia, se desenvuelve con plena valentía y armado de vigor viril, abraza todas sus fuerzas para descubrir su identidad y destino. Cómo puede Tristán descubrir su destino, cómo se puede develar una

verdad sino extrayendo los obstáculos que proporciona la luz de las formas, que finalmente obstaculizan nuestra visión de la realidad. Sólo por medio del reino de la noche Tristán puede descubrirse a sí mismo, sólo por medio de los efectos de la oscuridad dionisiaca. En su desesperación, Tristán bebe un veneno esperando que éste lo lleve a la liberadora muerte, e Isolda decide seguirlo como símbolo de amor, “el engaño y los fútiles delirios de la luz diurna se han esfumado, frente al contrapunto de la verdad de la noche. Son los sagrados instantes de la fusión de los dos seres en uno sólo, como expresión del gozo dionisiaco, de su ser universal”<sup>Note17.</sup>, es el símbolo de la pérdida de la individualidad en la embriaguez, el desespero frente a los engaños de la luz del día. La muerte no nos indica la mera destrucción y el término de la vida, sólo nos muestra la tragedia, pero una tragedia remecedora y activa. La transfiguración de los amantes y la eterna consagración a la noche, la eterna consagración al sueño revelador de las fuerzas de Dionisio, trascendiendo los límites de la individualidad, superando los engaños del mundo de apariencias apolíneas. La figura de Dionisio nos transporta a una afirmación de la vida a través de la aceptación del sufrimiento, este asentimiento tiene la capacidad transfiguradora del dolor, de modo que la existencia se torna una realidad positiva.

El sonido puro del universo que habla desde el pensamiento wagneriano y consiguientemente desde la interpretación nietzscheana del mundo, nos muestra el paralelo de la felicidad racional frente a la felicidad de lo oscuro e informe. Triunfa aquí lo irracional en la decisión de la muerte, en la decisión, como voluntad de poder, que lleva a los amantes a un destino trágico y triunfal; los sentidos por sobre la racionalidad de lo concreto, de las formas y así, dándole paso al abismo y a la confusión de la noche, se descubren los misterios de nuestra más íntima y oculta naturaleza. El mito de la obra de Wagner, simboliza la lucha contra lo que parece invencible; el poder, la ley, la tradición, los convencionalismos y el orden que los hombres hemos dado a las cosas. El desafío a la muerte, el aceptarla, acogerla en una actitud positiva de la vida, dejando el temor al sufrimiento por causa de la verdad. La imposibilidad de la muerte se presenta como un castigo, la vida eterna del cristianismo nos indica que, en la racionalidad, estaremos eternamente destinados a la apariencia de las formas y que nunca se nos dará la posibilidad de la irracionalidad de la naturaleza y su oscuro trasfondo. Para los ojos de Wagner, la muerte es liberadora y su irracionalidad es la salvación.

Ya desde el siglo XVII se había comenzado a discutir en Europa las diversas concepciones del lenguaje musical. A partir de la teoría de los afectos, se había planteado el problema del lenguaje musical como lenguaje de los sentimientos. Se debatía entre la concepción de la música desde una versión racionalista y desde otra sentimental. Por otra parte, el lenguaje musical y el verbal se han juzgado siempre como lenguajes diferentes, e incluso siempre fueron considerados como opuestos; el lenguaje verbal, incluyendo a la poesía, se reconocía como el modo de la razón y el lenguaje musical como propio de los sentimientos. Se discutía la relación entre música y poesía, la posibilidad de convivencia entre ambos lenguajes, sobre la subordinación de uno al otro, lo que llevó a la profundización en la naturaleza, en el origen de cada uno. La música seguía siendo considerada, tras la tradición secular un arte carente de contenido moral, pues ante la música no se ejercitaba la razón, no existía posibilidad de recibir contenidos serios, de este modo el único lenguaje válido seguía siendo el de la razón. Para las mentalidades racionalistas y cartesianas, entre poesía y música hay una radical oposición, pues orientadas en direcciones contrarias, se excluyen la una a la otra, sin poderse encontrar jamás.

Con el romanticismo comenzó un proceso de revalorización de la música que seguía las ideas que habían desarrollado los enciclopedistas, principalmente Rousseau; se comenzó a entender el lenguaje musical como un lenguaje autónomo de los sentimientos, esta vez con un origen en común con la poesía. De esta forma, la asemantividad de la música que antiguamente había sido el punto de conflicto para la dignidad de ésta, se convierte en una razón de ventaja con respecto a las otras artes. A causa de su incapacidad de expresar hechos o cosas de la vida cotidiana, puede asumir una nueva dimensión y abrazar la nueva tarea de revelar nuevas verdades que de otro modo son inaccesibles para el hombre. La transparencia e inmediatez semántica de la palabra se contraponen a la indeterminación de la música, esto hace que ella tenga un lugar bien determinado en todos los sistemas filosóficos románticos. Para Schelling la música es el arte que más se despoja de lo corpóreo, pues representa el movimiento puro como tal desprendido del objeto, es una representación de lo infinito en lo finito. Por otra parte, la filosofía de Schopenhauer, que será determinante en el pensamiento del joven Nietzsche y de Wagner, pone a la música en un lugar

privilegiado, pues por su carácter universal representa la imagen misma de la voluntad, no del mismo modo que el resto de las artes que sólo son objetivaciones de ésta. La música no debe ser descriptiva, pues “cuando la música trata de amoldarse a las palabras y ceñirse a los hechos, se esfuerza por hablar en un lenguaje que no es el suyo”[Note18.](#)

La culminación de este pensamiento dirigido principalmente a las capacidades expresivas de la música se encuentra finalmente en la idea wagneriana de la “obra de arte total” originada en el drama; la obra del futuro, que formula la necesidad de plasmar la genealógica unidad entre música y poesía, la exigencia de una fusión de todas las manifestaciones artísticas –poesía, danza, música- para la obtención de una expresividad absoluta. El drama no es para Wagner un género musical, sino la expresión más completa del arte, el único arte capaz de entregar una total comunicabilidad.

Influenciados por Hölderlin y por las ideas del romanticismo, Wagner y Nietzsche propusieron de una forma concreta el nuevo arte y pensamiento que le abriría paso al mito y especialmente al drama musical, éste contendría toda la significación de la tragedia griega, recordándole al hombre el verdadero fin de su existencia. De este modo, el resurgimiento del arte debía estar inspirado en el espíritu dionisiaco de la música. Para este fin se había programado la gran empresa de Bayreuth, donde toda la obra de Wagner se podría representar para el deleite del pueblo, tendría la tarea de elevar el arte alemán, descubrir el arte mismo por medio de aquella genialidad capaz de recuperar el sentido del drama musical y dejar atrás los siglos de decadencia. La opera de Wagner contenía todo lo necesario para revitalizar la cultura de los antiguos helenos; la majestuosidad del argumento, los personajes míticos y de espíritu elevado. El pueblo por fin podría maravillarse y sorprenderse, festejar el arte, por fin se alcanzaría aquel éxtasis físico y espiritual del que los griegos se deleitaron.

A pesar de su gran admiración por las creaciones poéticas de Wagner, Nietzsche descubrió lo realmente mítico en lo musical de sus obras. La música de aquellos dramas era para el filósofo “el lenguaje de la recta sensación”; el sentimiento que se expresa como poder mítico, la superación del lenguaje enfermo y marchito, del habla orientada al

cientificismo. Para Nietzsche la música, fundamento de todas las artes, es el arte por excelencia. El lenguaje ha roto con las posibilidades intuitivas del hombre, quien ya no es capaz de percibir el mundo como unidad y comunicarse de forma legítima, las palabras han dejado de evocarnos y llevarnos a lo profundo de los sentidos. Esta música nos purifica recordándonos nuestro origen, nos devuelve a la naturaleza, desde donde lo dionisiaco se expresa para mostrarnos el mundo en unidad, los secretos de la vida. Nietzsche pretende comprender el universo de la música, pues es el único lenguaje universal que todos podemos alcanzar, que nos da la posibilidad de una completa comunión entre los hombres, aspira descubrir el ámbito de las misteriosas melodías, que sorprendentemente nos revelan nuevas verdades, o quizás aquellas que habíamos dejado de acoger. “Si la palabra rompe el silencio de las cosas carentes de ella, pero es incapaz de captar en conceptos su ser inagotable, y si es el mito el que se propone decir lo no aprehendido por el *lógos*, en consecuencia la música tiene que albergar en su seno la relación más íntima con lo mítico”[Note19](#).

## **VII. Lenguaje: Música y palabra**

La verdadera música colma, mejor que las palabras, el alma con miles de cosas. No es que los pensamientos que se expresan mediante la música sean demasiado indeterminados como para expresarlos con palabras, sino, al contrario, demasiado definidos.

### ***Mendelssohn***

La naturaleza de las palabras nos impiden acceder al mundo, pues al establecer una nueva palabra se está estableciendo un nuevo obstáculo, por esto Nietzsche nos dice que antes de romper una palabra, nos romperemos una pierna. Cuando creemos encontrar la palabra correcta que nos indica justamente aquello que contenemos en la percepción, cuando creemos descubrir una nueva realidad por medio de una nueva palabra, hemos encontrado también, un nuevo problema. Este es uno de los grandes motivos por los cuales Nietzsche se alejó de la filología, pues ésta prescinde del contenido del lenguaje como objeto de investigación, abandona a la palabra en su aspecto filosófico. La filología considera a la palabra sólo como un antecedente en el cual no profundiza mayormente.

Los nombres jamás nos llevarán a la esencia de las cosas, pues sólo contienen una vaga alusión a ellas; lo aparente de las cosas, que es a lo que nosotros le designamos una palabra, no es la cosa misma, no es su esencia. Es cierto que las palabras nos permiten acceder al pensamiento, que los nombres hacen visibles las cosas, pero el lenguaje actúa solo como un medio para relacionarnos con el mundo, cerrándonos el paso a nuestro real vínculo con él, lo que ha provocado que en el uso cotidiano del lenguaje se ha supuesto que el pensamiento se logre *sólo* por medio de las palabras.

En cambio, la música nos lleva al reino de la sensibilidad, dónde sólo interesa la armonía y se dejan atrás las esencias y los nombres. Sin embargo, hay un lazo realmente somático entre música y palabra, entre ritmo y poesía, pues ambas nos proporcionan una relación sensible con la naturaleza: perfectamente podría ser que las palabras hayan tenido un origen musical, y es efectivamente de esa unión original entre música y palabra que nació la tragedia. Como ya hemos visto, en su origen la tragedia era “únicamente coro y nada más que coro”, pues el encanto de las palabras no discrepa considerablemente de la seducción de la música y es ésta la que explicará el particular origen del lenguaje. En numerosas ocasiones se nos aparece la música como el elemento forjador de la cultura, la tragedia griega en su origen musical ha dado paso a todo el proceso de desenvolvimiento del arte occidental, no obstante se nos ha hecho patente desde la pérdida de la primacía del coro, el fin de la trascendencia de la música. En el desarrollo de la tragedia griega, y del mismo modo en la evolución de la propia cultura han sido escogidos los caracteres apolíneos por sobre las inclinaciones dionisiacas, se ha favorecido la forma, lo armónico, el orden y equilibrio, desplazando a la sonoridad y la pasión, y de la misma forma se le ha otorgado al lenguaje escrito mayor dignidad que al lenguaje hablado. Este proceso de formación del lenguaje parece estar basado principalmente en “la reducción de lo diferente, lo móvil y lo pulsional, a las condiciones de lo idéntico, lo fijo y lo racional”<sup>[Note20.](#)</sup>, cuya expresión final es la lógica.

Muchas veces las observaciones de Nietzsche nos hablan de la expresión literaria como la causante de la ruina de la lengua originaria de la música, opuesta al espíritu dionisiaco. La revalorización de la música encarnada para Nietzsche, en un primer momento, por la obra y pensamiento wagneriano, significa volver por medio de la fuerza

dionisiaca al modo originario del espíritu, pues la tragedia acabó siendo destruida por la dialéctica y la música se ha convertido en palabra, todo el enorme y profundo mundo de sentimientos y afecciones se ha reducido a un delimitado conjunto de nombres.

Dentro de la teoría del lenguaje de Nietzsche podemos distinguir dos concepciones diversas pero afines sobre el origen musical de la palabra, ambos pensamientos son utilizados por Nietzsche alternadamente sin excluirse; en una primera genealogía la música es la expresión dionisiaca originaria. De este modo, de una base musical surgen directamente las lenguas, que finalmente terminarán por desvirtuar su propio origen. En este caso “la música es anterior a la babélica confusión de lenguas y, puesto que todavía hoy representa el único medio universal de comunicación, puede considerarse como un poder que triunfa sobre la confusión de lenguas. Es antiquísima, la idea relacionada con lo dicho, según la cual la música está más cerca del ser que los demás productos de nuestra conciencia”<sup>[Note21.](#)</sup> Más tarde esta idea se orientará a la noción de que el lenguaje hablado y la poesía, más que una derivación musical, disfrutan de un origen común con la música. En esta segunda línea teórica música y palabra, potenciadas mutuamente, utilizan armonías, ritmos, disonancias para provocar efectos y generar significados.

La palabra como expresión oral favorece musicalmente la producción de efectos sensibles, actúa en la música engendrando efectos seductores y llamativos, permite comunicar, inducir estados de ánimo y representar sentimientos, todo esto desde un aspecto musical de la voz humana que nos conduce a privilegiar lo sentimental por sobre lo conceptual, lo afectivo por sobre el significado. Pues originalmente las lenguas se constituían principalmente en un conjunto de sonoridades, palabras semejantes e indistinguibles a la sonoridad propia de la música, siendo así lenguas de sentimientos más que de palabras. El origen común de palabra y música se nos muestra hoy, en el ritmo de la poesía, pues ella se expresa utilizando elementos musicales que están siempre presentes en el lenguaje. De este modo la producción de significado, por su parte, también hace uso del ritmo dictado por los afectos para generar comprensión, pues el ritmo tiene la capacidad de invocar sensaciones por medio de la audición y provocar en el receptor la creación de imágenes. Pero estas imágenes sólo



remedarán de forma limitada toda la generosa manifestación de la música.

Para Nietzsche, lo que comprendemos de las palabras no es lo significado por ellas, sino que, lo que realmente captamos son las imágenes que proyectan conjuntamente a lo musical que hay detrás de ellas; el tono, intensidad, modulación y ritmo con el que son pronunciadas, todo lo que finalmente no puede ser escrito. Dicho de otro modo, las imágenes que la voluntad capta de las palabras, dándole un significado a cada una de ellas, se logran por medio de los sonidos lingüales que se expresan en el discurso, “el lenguaje hablado es sonoro, y los intervalos, los ritmos, los *tempi*, los fuertes y acentos son todos símbolos del contenido del sentimiento que hay que representar. Todo esto es al mismo tiempo propio de la música. La mayor parte de la masa del sentimiento no se exterioriza a través de las palabras. La palabra solo alude: es la superficie del mar agitado, en cuyo fondo hay tempestad. Aquí está el límite del drama hablado. Incapacidad de representar simultaneidad”[Note22.](#)

Comenzaremos por aclarar que la música, para los ojos de Nietzsche, es también lenguaje, el lenguaje de los afectos y la diferencia que ésta tiene con el lenguaje de las palabras es sólo una diferencia lingüística, entre modos diversos de discurso, teniendo un origen común, no son lo mismo, pues existe una disparidad en los modos de llegar a nuestras afecciones, en la forma en que estimulan nuestros sentimientos. El lenguaje imita a la música, realiza una reproducción de la comprensión que se goza en el plano auditivo y sensible, pero nunca podrá la música reproducir los significados del discurso, pues la tarea del lenguaje consiste en provocar sentimientos por medio de representaciones, en cambio la música nace llanamente de los sentimientos y es ejecutada desde ellos, sin la necesidad de generar representaciones, es más, la música no debe ni puede ser representativa.

En la ópera y más específicamente en el drama wagneriano, en la obra de arte total, podemos vislumbrar la perfecta combinación de ambos lenguajes, donde música y palabra se ejecutan a la par, teniendo la capacidad de articular y vincular diversos medios de expresión, se estampa en cada obra el sello de un lenguaje propio.

Lo que finalmente determina la diferencia entre lenguaje y música es, como vimos en capítulos anteriores, el símbolo. Éste convierte al discurso hablado en un instrumento, un medio que actúa directamente sobre la voluntad y hace posible el entendimiento, trascendiendo el orden de los sentimientos. Aunque todos los lenguajes, incluyendo el musical, contienen símbolos, el lenguaje es lo simbólico por excelencia, pues en el habla la capacidad simbólica se despliega en su mayor amplitud. El símbolo, en tanto instrumento lingüístico, proporciona un grado mayor de experiencia estética, las palabras proyectan símbolos mediante representaciones de apariencias operando directamente con imágenes, y por su parte, los sentimientos, siendo lo más auténtico e inmediato, jamás se encontrarán en la esfera de las apariencias. El símbolo, como herramienta apolínea, logra ordenar todo aquello que se da de forma inmediata, de forma dionisiaca, en la música. La simbolización lingüística permite que los efectos de embriaguez propios de la experiencia dionisiaca se conviertan, en efectos de seducción y persuasión. Esta seducción y persuasión se sirven básicamente de imágenes, pues como vemos lo distintivo de la poesía y del mito es la creación de imágenes; esto es lo que Nietzsche admira en Wagner, la viabilidad que le ha dado al lenguaje de expresarse no con pensamientos, sino con imágenes; acontecimientos visibles y sensibles, Wagner ha expuesto una completa concepción del mundo por medio de imágenes poéticas, sin la forma conceptual del pensamiento.

Frente a las perspectivas expresivas del lenguaje tenemos entonces, a la ópera como la mayor exponente de aquel vínculo fundamental entre palabra y música; la ópera descubre a la poesía, al habla humana en su carácter musical y nos induce a la formación de imágenes que se nos comunican desde el sonido de las palabras. Del mismo modo, se daba en la tragedia griega, por medio del simbolismo perteneciente al lenguaje hablado, se creaba un entorno musical, y se hacía posible la estimulación de sentimientos por medio de la representación. Estos sentimientos sólo pueden ser representados *simbólicamente* por las palabras, pues el lenguaje, contrariamente a la música, jamás podrá comunicar directamente sentimientos y en conclusión, los símbolos lingüísticos, creando imágenes de las cosas por medio de las palabras perfeccionan las posibilidades expresivas de la música. Pero, esta apertura particular de la música, que se abre hacia una infinitud de posibilidades de ser “perfeccionada”, conjuntamente a la capacidad

simbólica del lenguaje, cuando pasa a estratos más complejos de la comunicación, ocasionan la pérdida de los efectos espirituales de la música; la comunicación no tiene cabida en el ámbito musical, a la música no le interesa generar sentido, pues le es extraña la producción de significado. Cuando el símbolo, que se nos presentaba como el lenguaje para lo universal se convierte en un instrumento para recordar el concepto, siendo la música el lenguaje de mayor universalidad, “cuando todo se remite a *contenido conceptual*, es inevitable que la *forma musical* como tal se arruine. Como derivación de ello Nietzsche concluye que *el concepto es la muerte del arte*, en la medida en que éste lo rebaja a símbolo”[Note23.](#)

Ciertamente el lenguaje y las palabras, han ido abriéndose paso a través de la historia, arrasando con los instintos e imponiendo el conocimiento y la razón como poderes creadores. Esta desviación propia del pensamiento socrático, que acabó finalmente con la fuerza fundadora de la tragedia, es para Nietzsche, un engaño que ha destituido a la inmediatez perceptiva de la música.

La música tiene un carácter independiente, no necesita de los conceptos para mostrarnos lo universal, para revelarnos lo dionisiaco. Es por esto que nosotros podemos escuchar y dejarnos emocionar por ritmos, melodías, armonías y cualquier sonido que se nos presente, desde cualquier parte, de cualquier compositor, podremos siempre entrar en el juego de ese lenguaje universal que nos llama a percibir y a pensar el mundo desde los sentidos; siempre será más cercano y asequible un tambor africano, una cítara india, una compleja composición de Schönberg, el canto de un pájaro, los sonidos de la naturaleza, que las diversas lenguas del mundo. Incluso nuestra propia lengua, con la que hemos crecido y con la que nos consideramos expertos retóricos, muchas veces nos atrapa, nos limita y nos impide entrar en una relación sensible con las cosas. Siempre podremos apreciar la música porque nos sentimos libres de interpretación, pues la música misma nos deja esa libertad. Ella, como lenguaje de la voluntad, jamás podrá ser efectivamente comprensible. Si intentásemos comprender racionalmente la música, la estaríamos rebajando a la calidad de concepto, le asignaríamos propiedades de que carece, convirtiéndola en objeto de simple entretención. Tal como los meros nombres, nos señalaría significados y razones, dejaría de hacernos entrar en esa relación dionisiaca que, manifiestamente nos

permite tener con el mundo y, en definitiva, acabaríamos por desconocer la belleza de las cosas. Si pretendiéramos que los sonidos nos comuniquen significados, nos encontraríamos permitiendo que la música muera como arte.

## Bibliografía

1. *El Nacimiento de la Tragedia*. Friedrich Nietzsche. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
2. *Escritos sobre Wagner*. Friedrich Nietzsche. Biblioteca Nueva. Madrid, 2003.
3. *Estética y teoría de las artes*. Friedrich Nietzsche. Selección de Agustín Izquierdo. Editorial Tecnos. Madrid. *Nietzsche como Artista*. Lluís Pifarré. PPU. Barcelona, 1996.
4. *Después de Nietzsche*. Giorgio Colli. Editorial Anagrama. Barcelona, 2000.
5. *La filosofía de Nietzsche*. Eugen Fink. Alianza Editorial. Madrid, 2000.
6. *Estética de la música*. Enrico Fubini. Léxico de Estética. Madrid, 2001.
7. *Sobre la Música*. Theodor W. Adorno. Ediciones Paidós, 2000.
8. *Nietzsche, biografía de su pensamiento*. Rudiger Safranski. Tusquets, Barcelona, 2001.
9. *De Hegel a Nietzsche*. Karl Lowith. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
10. *Nietzsche, camino y demora*. Mónica B. Cragolini. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2003.
11. *Dioniso dormido sobre un tigre; A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*. Enrique Lynch. Ediciones Destino, Barcelona, 1993.
12. *Un pensamiento intempestivo; Ontología, estética y política en F. Nietzsche*. Julio Quesada. Editorial Antrophos, Barcelona, 1988.

## Ilustraciones

Dibujo 2



Dibujo 3

