

Música y tragedia en el joven Nietzsche

Music and Tragedy in the Young Nietzsche

José Muñoz Albaladejo

Instituto de Ciencias del Patrimonio, INCIPIT – CSIC (España)
E-mail: jose.munoz-albaladejo@incipit.csic.es

Resumen: Este artículo pretende reconstruir la relación entre Nietzsche y Richard Wagner a través del análisis de los conceptos que el primero de ellos toma de Arthur Schopenhauer y que ve reflejados en el segundo. Schopenhauer veía en la Música no solo la máxima expresión del Arte sino la única disciplina completamente independiente del mundo de la representación. Nietzsche toma estas ideas y las lleva un paso más lejos, hasta el punto de considerar la Música como algo necesario para hacer despertar el elemento dionisiaco que nos permita revitalizar una cultura cada vez más decadente. Wagner se presentará en su vida como la figura del genio kantiano capaz de provocar esa revitalización.

Palabras clave: música, tragedia, Wagner, Schopenhauer, voluntad, representación, cultura.

Abstract: This article tries to reconstruct the relationship between Nietzsche and Richard Wagner through the analysis of the concepts that the first one borrows from Schopenhauer's philosophy and that appear in the compositions of the second one. Schopenhauer thought that music was not only the highest expression of art, but also the only discipline completely independent of the world of representation. Nietzsche uses these ideas and tries to develop and make them more complex, up to the point of being able to say that music is something necessary to awaken the Dionysian element that allows us to revitalize an increasingly decadent culture. Wagner will appear in his life as the figure of the Kantian genius capable of accomplishing this revitalization.

Keywords: music, tragedy, Wagner, Schopenhauer, will, representation, culture.

1. El descubrimiento de Schopenhauer

En 1865, un Nietzsche todavía desconocido para el gran público acaba de descubrir a Schopenhauer, y la vida del filólogo más prometedor del viejo continente está a punto de dar un giro de ciento ochenta grados. La lectura de *El mundo como voluntad y representación* activa en su mente una pasión que hasta ahora permanecía oculta, casi reprimida: es la pasión por la vida real, aquella que subyace tras el mundo de la razón, la moral y el sentido histórico. Esa vida real va unida al concepto de voluntad, que Nietzsche toma prestado de Schopenhauer. Pero aún hay más: Schopenhauer era un apasionado del Arte, y por eso ve Nietzsche en él un reflejo de sí mismo. El entusiasmo por el Arte supone el triunfo de la parte más viva del hombre, el triunfo de la esencia espiritual del ser humano sobre el mundo opresivo que le rodea. En Nietzsche, ese entusiasmo se

dirige, sobre todo, a la Música, algo que también toma de Schopenhauer.

Schopenhauer considera la experiencia moderna como una experiencia dramática, y sustituye el protagonismo de la razón ilustrada por el protagonismo de la voluntad. En su filosofía, esta voluntad tiene una connotación negativa, pesimista; en cambio, la concepción sombría de la realidad que tiene Schopenhauer actúa en Nietzsche de forma positiva, como una panacea de la vida. Es lo que dice Safranski (2009a: 47): «la negación schopenhaueriana de la voluntad no significa para él rechazo, sino afirmación incrementada, entendida como victoria de la voluntad espiritual sobre la natural».

Nietzsche ve en Schopenhauer a un «genio filosófico» cuyo renacimiento hay que promover, pues él ha de ser el punto de partida para luchar contra «la sinrazón inherente a la naturaleza de esta época» (Nietzsche, 1970: 760). Schopenhauer es el filósofo verdadero, y Nietzsche lo sitúa por encima de cualquier

otro, y en ese pedestal lo sigue manteniendo incluso cuando, posteriormente, se le presentan ciertas dudas con respecto a su sistema filosófico. Aun así, hay dos ideas fundamentales de dicho sistema que sigue manteniendo: la primera de ellas es la idea de que existe una realidad oscura y carente de toda razón lógica que subyace al mundo racional, y la segunda está relacionada con la negación de la voluntad, negación entendida como necesidad de liberarse del poder de la voluntad, necesidad de hacer que la voluntad se enfrente a sí misma.

Sin embargo, la diferencia fundamental entre ambos es que la voluntad schopenhaueriana es oscura, y el contenido esencial del mundo es un abismo. Nietzsche, en cambio, quiere caer en ese abismo, sumergirse de lleno en esa oscuridad, porque es precisamente ahí donde se encuentra la verdadera esencia de la vida. Lo que Nietzsche se propone con este giro epistemológico es un ejercicio de autoafirmación, de descubrimiento de su propia naturaleza.

El punto de partida de la filosofía de Schopenhauer es la distinción kantiana entre fenómeno y cosa en sí. El primero equivaldría a la representación, y el segundo a la voluntad, con la diferencia de que, en Schopenhauer, esta voluntad es considerada como la auténtica realidad, aquella que permanece oculta tras la apariencia y el engaño que es el fenómeno. El concepto de voluntad es el único que no procede del fenómeno, de la representación, sino que su origen está en el interior del sujeto, en su conciencia, que es el lugar en el que dicho sujeto puede reconocerse a sí mismo en su propia esencia. Es un concepto que está incluso fuera de toda razón y toda lógica, y precisamente por eso es absolutamente libre.

Pero también por eso su existir no tiene sentido. La sinrazón de la voluntad hace que ésta quiera existir por el simple hecho de ser, sin objetivo alguno que alcanzar. Es, pues, un sinsentido, sinsentido que provoca el pesimismo metafísico de Schopenhauer. En el fondo, lo que se está diciendo es que el verdadero mundo, la verdadera realidad, no tiene razón de ser. La voluntad, que es lo propio de esa realidad auténtica, de esa realidad metafísica, es un mero deseo de existir porque sí, de existir por existir. Pero esa realidad metafísica se encuentra oculta tras la realidad en la que el ser humano se mueve en el día a día, una realidad empírica en la que realiza sus actividades cotidianas.

Esta realidad es simple apariencia, pura representación. Si la verdadera realidad, la realidad metafísica, hace que el mundo sea voluntad, entonces la realidad de nuestras experiencias diarias hace del mundo una representación, representación formada por percepciones ordenadas en un espacio y en un tiempo, que se rigen por el principio de causalidad, y habitada por seres que se diferencian los unos

de los otros gracias a la aplicación del principio de individuación. Este último, propio del mundo de la representación, permite la pluralidad y la distinción de los individuos, pero la voluntad, al encontrarse fuera de ese principio, es única, constituye la esencia metafísica propia de todos los seres.

Por eso es absolutamente libre, por eso es completamente irracional y, también precisamente por eso, ve Schopenhauer en ella una connotación negativa, pesimista, ya que ella se opone a la necesidad inteligible que caracteriza al mundo de la representación. El ser humano tiene, pues, una doble dimensión: nouménica y fenoménica. Manuel Barrios Casares lo explica con las siguientes palabras:

Como apariencia, el hombre está sometido al *principium individuationis* y, por tanto, al determinismo que rige en el orden de los fenómenos, así que carece de libertad en ese sentido. Como sujeto cognoscente, empero, se vincula a lo nouménico, es voluntad que se reconoce a sí misma *qua* voluntad, y que de esta manera escapa, siquiera parcialmente, a los rigores de la individuación. (Barrios Casares, 1993: 39)

«Parcialmente», porque el sujeto, para ser calificado como tal, siempre depende del objeto, de las formas fenoménicas propias del mundo de la representación. Sujeto y objeto tienen una dependencia mutua, y uno no puede existir sin el otro. El hombre es contemplado como un cuerpo que es fenómeno y que habita en el mundo de la representación, pero ese cuerpo no es una simple representación cualquiera, no es un objeto más entre todos los objetos, sino que también tiene algo que va más allá, algo más profundo, propio del mundo nouménico: ese algo es la voluntad, una voluntad irracional que desea la existencia de forma irrefrenable.

El cuerpo es como una creación de la voluntad, que es el conocimiento *a priori* de aquél, y que le permite a ésta entrar en contacto con el mundo exterior, salir a la luz, existir. El intelecto, que es el que domina al cuerpo, le permite a éste acceder al conocimiento del mundo como voluntad, es decir, al conocimiento de la esencia del mundo, un conocimiento metafísico. El hombre, como sujeto cognoscente, no se contenta con la simple representación de los objetos, sino que trata de acercarse a la voluntad que le es propia y que se encuentra oculta tras su cuerpo y el mundo fenoménico que le rodea. «Este proceso de acercamiento al en sí de la voluntad se acentúa desde el instante en que el hombre no atiende ya a

los aspectos racionales, sino a los irracionales en su consideración del mundo» (Barrios Casares, 1993: 45).

El sujeto trata, a través del cuerpo, de llegar a lo que en él no es fenómeno, a lo irracional; la voluntad se va objetivando hasta llegar, al final, al ámbito de las Ideas, que es la máxima abstracción posible a la que podemos acceder, la máxima objetivación de la voluntad que puede mostrarse en el mundo fenoménico. En principio, estas Ideas tienen una connotación negativa, pero en el momento en que las referimos al Arte y a la intuición estética, esa connotación cambia. Pero ¿por qué el Arte? Porque solo en el Arte es posible reproducir esas Ideas; solo el Arte puede acercarnos a la voluntad, a la esencia del mundo. El Arte actúa como intermediario en las relaciones existentes entre la irracionalidad de la voluntad y la racionalidad de las representaciones.

Según él [Schopenhauer], el Arte actúa en nosotros, ante todo, como un inhibidor de la voluntad de vivir. ¿De qué forma? Schopenhauer lo explica así: el Arte nos permite apartar la mirada de este mundo aparente, sometido al dolor de la individuación, de la finitud y caducidad de las cosas, y nos sumerge en una contemplación pura de las Ideas. Entonces comprendemos cuál es el verdadero rostro del Universo, lo que se oculta tras la máscara de la representación: un apetito irracional y egoísta, sin destino ni descanso posible, una sola e infinita voluntad de vivir, que es la que dicta todos nuestros actos. Y, sin embargo, justamente en virtud de esta contemplación pura y desinteresada de las Ideas que el Arte nos posibilita, logramos emancipar el conocimiento, originariamente al servicio de la voluntad, de tal servidumbre, perdiendo así de vista nuestros fines egoístas. (Barrios Casares, 1993: 47)

Para Schopenhauer, el Arte actúa como consuelo ante el pesimismo que nos invade al darnos cuenta de la irracionalidad del mundo, un mundo falto de sentido y lleno de sufrimiento, un mundo en el que sus habitantes luchan entre sí guiados por una necesidad y una razón que, en el fondo, no son más que meras ilusiones puestas por la voluntad con el único objetivo de hacerse notar, de existir; de existir por existir. Pero hay un problema: que el consuelo del Arte no es eterno. Cuando el placer momentáneo que nos proporciona un determinado tipo de Arte finaliza, entonces nos vemos de nuevo inmersos en un mundo que nos llena de dolor, amargura y angustia. En este momento, la única salida que

propone Schopenhauer es una salida ética, que se traduce en la consecución del nirvana a través de la moral ascética.

Esta salida casi parece una rendición, pues el hombre que alcanza ese nirvana es aquel que consigue acceder a la nada más profunda, un lugar en el que no es posible el sufrimiento, no porque se haya encontrado la felicidad, sino porque se ha dejado de amar la vida; el asceta schopenhaueriano se encuentra en la indiferencia más absoluta: no solo no desea nada y rechaza cualquier cosa que se presente ante él, sino que rechaza incluso su propia esencia, su voluntad, que se niega a sí misma de forma absoluta. El pesimismo de Schopenhauer se hace aquí evidente.

Para Schopenhauer, el terreno de la Metafísica y el terreno del Arte están estrechamente ligados, y esta ligazón alcanza su punto culminante con la Música, que es considerada por este filósofo como el Arte supremo, pues ella es completamente independiente del mundo de la representación e incluso podría seguir subsistiendo aun en el caso de que dicho mundo dejase de existir. Esto es uno de los aspectos que más influyeron en Nietzsche a la hora de dar una justificación filosófica de la Música. Pero hay otro aspecto que también influyó notablemente en él: es la concepción schopenhaueriana de la tragedia.

Si tenemos en cuenta que la Música no es propia del mundo de la representación, entonces podemos afirmar que la tragedia es el arte más elevado con el que podemos encontrarnos dentro de dicho mundo, el arte en el que la voluntad alcanza su mayor grado de objetivación, pues solo en la tragedia puede observarse la verdadera esencia de la voluntad, ya que en ella se hace patente todo aquello que caracteriza a la existencia y a la realidad: contradicción, angustia, sufrimiento, miseria, dolor, horror, el triunfo de los culpables sobre los inocentes, el fracaso de los justos, la necesidad de renunciar a los fines más nobles, el absurdo de la vida, etcétera. «El arte trágico no solo nos dice lo que es el mundo, sino también lo poco que vale» (Barrios Casares, 1993: 54). Al ser conscientes de todo lo que la voluntad lleva consigo, nos sentimos impulsados a expulsarla, a alejarla de nosotros, a negarla a ella y a la vida misma. En definitiva, la tragedia, al mostrarnos la verdadera esencia de la voluntad, del mundo real, origina en nosotros un sentimiento tan doloroso, que la única decisión posible que debemos tomar ante tal sentimiento es la de la más completa renuncia a la voluntad de vivir, renuncia que solo es posible mediante la ya señalada aceptación de la moral ascética.

Estas son, básicamente, las ideas de Schopenhauer que más afectaron a Nietzsche, y la influencia en éste es evidente. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre ambos: el pesimismo al que conlleva la absoluta libertad de la voluntad schopenhaueriana no aparece

en Nietzsche, sino que, en cambio, la libertad propia de la voluntad nietzscheana es algo positivo. Mejor dicho: aunque ambos coincidan en la visión pesimista de la existencia, difieren en la actitud que hay que adoptar ante dicha existencia: en Schopenhauer, es una actitud también pesimista, de negación de la vida, mientras que en Nietzsche no; en este último, esa actitud es autoafirmativa, heroica: pese al dolor, al sufrimiento y al sinsentido que nos rodea, debemos tratar de afirmar nuestra vida y nuestra existencia en cada una de las decisiones que tomemos. Es lo que veremos al hablar de la tragedia y de la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero ahora pasemos a otro de los aspectos que más influyeron en las ideas del joven Nietzsche y en la elaboración de *El nacimiento de la tragedia*: la Música.

2. El papel de la Música

«Nos encontramos con la Música como destino en toda su obra, indicándonos cómo Nietzsche, quizá por encima de todo, es la frustración irredenta del músico, del gran compositor que nunca llegó a ser» (Pérez Maseda, 1993: 220). Para Nietzsche, la Música es como el halo del mundo, un aura enorme que envuelve este planeta y lo llena de color, de vida. Cuando la Música hace acto de presencia, la dimensión apolínea se desborda. Y, en la cúspide, Wagner. *El nacimiento de la tragedia*, publicado en 1872, fue escrito para él. Un panfleto wagneriano. Y la relación entre ambos fue más allá de la mera utilidad, más allá de sus ideas comunes, más allá de la Música y de la tragedia: llegaron a ser amigos, y después se odiaron.¹ Y Nietzsche nunca llegó a superar la ruptura: a pesar de que podamos ver que la influencia del músico en Nietzsche se va diluyendo a medida que avanzamos cronológicamente en el estudio de sus textos, las obras de éste siempre estarán construidas sobre unas raíces wagnerianas.

En la Metafísica del Arte de Schopenhauer, el papel de la Música era clave. Ella no era de este mundo fenoménico, sino que pertenecía por completo al mundo de la voluntad; de hecho, es su expresión más inmediata. Estaba un nivel por encima del resto de las artes; no es la realidad misma, pero es la realidad más perfecta con la que nos podemos encontrar. Es un absoluto que va más allá de la mera representación. Y en Nietzsche ocurrirá lo mismo: para él, en la Música se encuentra el carácter liberador del hombre.

La Música es la máxima expresión de la vida, y por eso Nietzsche la pone en relación con el dios Dionisos.

La Música es «la impresión genuina del impulso vital, la especificación del estado dionisiaco, estado que, para Nietzsche, es la más alta cota a la que el hombre puede ascender» (Pérez Maseda, 1993: 218). Para Nietzsche, el Arte se desarrolla sobre la base de los conceptos de apolíneo y dionisiaco, en honor a los dioses Apolo y Dionisos. El arte apolíneo es aquel que se caracteriza por la rectitud, la serenidad, la elegancia, la prudencia; el arte dionisiaco, en cambio, está relacionado con el instinto vital, con la fuerza, con las emociones salvajes. En el primero, el Arte aparece ante el hombre, y éste es mero espectador; pero cuando la Música entra en escena, lo dionisiaco toma el poder, y el hombre mismo se convierte en Arte. Arte y vida se funden en uno solo, y solo así podemos ver la verdadera esencia de la vida. La Música, por tanto, es el elemento liberador «capaz de revelar el fondo dionisiaco de la realidad que se esconde tras lo apolíneo» (Defez i Martín, 2004: 75).

Por eso el primer encuentro de Nietzsche con Wagner marcará fuertemente su vida, ya que en la Música del compositor alemán ve el joven filólogo la más alta caracterización del estado dionisiaco. La relación entre ambos da comienzo en Leipzig, a finales de 1868. Nietzsche está entusiasmado, ansioso; el sentimiento de respeto que tiene hacia Wagner es demasiado profundo, puesto que en su música reconoce todo aquello que admira de Schopenhauer. Y no le falta razón: Schopenhauer era la principal influencia del compositor alemán, hasta el punto de que éste trata de incorporar a su música la filosofía de aquel.²

Tras un primer encuentro, el respeto que Nietzsche sentía por Wagner se transforma en admiración, y esto por diversos motivos: primero, porque ambos ven en la filosofía de Schopenhauer las máximas por las que han de guiar su vida y sus actos; segundo, porque los dos coinciden en que es necesario una renovación de la cultura actual, del hombre de la época y una recuperación del mundo antiguo; y tercero, porque, para Nietzsche, tanto la deslumbrante personalidad como la intensa forma de vivir que tiene Wagner son el ejemplo más puro del ideal dionisiaco que él pretende traer de nuevo a este mundo. Nietzsche ve en Wagner la personificación de Dionisos. Ve al genio kantiano en cuyas manos está el futuro del Arte.

Pero la admiración no es unidireccional, sino que es mutua: también Wagner ve en Nietzsche a un joven de una personalidad y una manera de ser realmente fascinantes, y por eso lo considera el candidato más

1. En cualquier caso, como indica Fubini (2005), la explicación de la relación entre ambos no puede quedar simplificada en el hecho de que primero fueron amigos y luego, debido a divergencias ideológicas, dejaron de serlo, sino que se enmarca dentro de un contexto todavía romántico y, por tanto, lleno de contradicciones.

2. Como señala Eduardo Pérez Maseda (1993: 113), *Tristán e Isolda*, una de las óperas más importantes del compositor alemán, y que había sido estrenada no hacía mucho (en 1865, aunque su composición se llevó a cabo entre 1857 y 1859), «sería impensable sin la influencia intelectual de Schopenhauer».

apto para anunciar al mundo su arte. *El nacimiento de la tragedia* será el resultado de la relación entre ambos.

3. La tragedia

Ya en *Ecce homo*, uno de los últimos textos de Nietzsche, reconoce éste que su ensayo sobre la tragedia bien podría haber sido escrito cincuenta años antes. Es decir: en pleno Romanticismo. Y es que el eco de lo romántico todavía siguió resonando incluso mucho tiempo después de haber finalizado tal movimiento. El espíritu romántico del dios Dionisos, que encarna la vida, es el espíritu que recorrerá toda la explicación nietzscheana de la tragedia. Pero ¿por qué la tragedia? Porque, tras el encuentro con Wagner, se da cuenta de que solo la tragedia griega le permite hacer música con palabras y, al mismo tiempo, transmitir las ideas adoptadas de Schopenhauer. Las bases de su escrito sobre la tragedia pueden apreciarse perfectamente en dos de las conferencias realizadas en el año 1870, poco después de que diese comienzo su amistad con el compositor. Esas conferencias son *El drama musical griego* y *Sócrates y la tragedia*. Junto a ellas, encontramos un tercer texto fundamental, que lleva por título *La visión dionisiaca del mundo*. Estos escritos pueden ser considerados como un símbolo de admiración hacia Wagner, aunque no es hasta la escritura de *El nacimiento de la tragedia*, una obra ante la que el compositor se mostró entusiasmado, cuando quedan definitivamente plasmadas tanto esa admiración por Wagner como la influencia de éste en la redacción definitiva del texto.³

Esos tres escritos ya mencionados son considerados como preparatorios para *El nacimiento de la tragedia*, y en ellos pueden apreciarse las ideas fundamentales que posteriormente quedarán plasmadas en dicho ensayo, que son básicamente las siguientes: primero, el nacimiento del drama ático a partir de las fiestas dionisiacas; segundo, la importancia del coro dentro de la tragedia clásica griega; tercero, el análisis del fin de la tragedia tras la aparición en escena de la racionalidad de Sócrates; y cuarto, la diferencia entre lo dionisiaco y lo apolíneo.

Para Nietzsche, el origen de la tragedia es bien claro: las fiestas dionisiacas, caracterizadas por el exceso y el éxtasis. ¿Cómo es posible que la tragedia surja de un exceso? Tal y como explica Nietzsche, lo común de las fiestas dionisiacas era la embriaguez, que es un estado en el que el hombre deja de sentirse un

individuo aislado y se funde con la multitud, formando un excitado cuerpo colectivo en el que «circulan visiones e imágenes, con las que se contagian los individuos fundidos en unidad» (Safrański, 2009a: 63). Sin embargo, esa exaltación extrema de afectos y pasiones no es eterna, sino que siempre tiene fin, un fin tras el cual hay que volver al aislamiento propio de la vida cotidiana, y ese tránsito hacia el desencanto se produce siempre tras la representación, al final de estas fiestas, de las tragedias. El drama ateniense, es decir, la tragedia griega tal y como nos ha llegado a nosotros, lleva en su ser este espíritu dionisiaco, precisamente porque su origen está en esas fiestas, y por eso a través de esta clase de arte puede uno abrirse paso hacia la esencia del mundo, pues solo en lo trágico es posible encontrar la verdadera forma de la realidad. Y el problema de la tragedia actual, señala Nietzsche, es no haber bebido de la misma fuente de la que bebieron los dramas áticos.

En la tragedia griega, ese espíritu dionisiaco de fusión colectiva se escenifica mediante el coro, que es el que permanece omnipresente durante toda la obra y el que sobrevive aun después de que los protagonistas sucumban. De hecho, casi podríamos afirmar que la tragedia clásica es el coro, en tanto que éste es quien mejor representa la verdadera esencia de aquélla: «hemos de concebir la tragedia griega —señala Nietzsche— como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes» (Nietzsche, 2005: 87). Solo mediante la música del coro puede el espectador captar ese espíritu dionisiaco.

En los dramas áticos, la música va acompañada de las palabras; pero la palabra puede ser corrompida, y la Música no: su lenguaje universal es siempre verdadero, vaya a donde vaya. Por eso la Música tiene un alma pura. Tan pura, de hecho, que a veces la vivencia de la Música puede llevarnos a un estado de éxtasis tan grande que es capaz de acabar con nosotros, y por eso necesita ser mediada por la palabra y la escenificación. Sin embargo, precisamente en la palabra, o, mejor dicho, en el exceso de palabra está el fin de la tragedia.

La tragedia termina tan pronto como el lenguaje se emancipa de la música y hace valer desmesuradamente su propia lógica. ¿Qué es el lenguaje? Un órgano de la conciencia. Pero la Música es ser. Con el ocaso de la tragedia la conciencia y el ser dejan de coincidir. (Safrański, 2009a: 64)

Esta tesis era provocadora, pero esa provocación va a más en el momento en que Nietzsche acusa

3. Como bien señala Eugen Fink (1979: 19), *El nacimiento de la tragedia* «significa, en primer lugar, un homenaje a Richard Wagner: la interpretación de su drama musical como una obra de arte total, que corresponde en su categoría a la tragedia anti-gua». Otros autores, como Miguel Morey (1990: 51), no dudan en afirmar que *El nacimiento de la tragedia* es «una apología abierta del wagnerismo».

directamente a Sócrates de ser el verdugo de la tragedia clásica, «el aniquilador del drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo» (Nietzsche, 2005: 239). ¿Por qué? Pues porque con la llegada de Sócrates comienza a imponerse el racionalismo y la dialéctica, que ya nada quieren saber de la profundidad del ser, y la Música queda desplazada a un segundo plano. Si la vida está en el Arte y en el mito, en la voluntad de saber está la decadencia, y Sócrates es la encarnación de esa voluntad de saber. Con él comienza el retroceso del Arte. El instinto, las pasiones, la unidad de la vida y la muerte, el lado oscuro de la existencia, el delirio, las visiones, el pesimismo, el estado de ensueño y la profundidad mítica propios de la tragedia ática son vencidos por el optimista arte de la dialéctica socrática, por el afán de sabiduría, por la necesidad de justificar racionalmente ante la conciencia cada uno de nuestros actos. Para Nietzsche, desde la aparición de Sócrates, «y por vía Eurípides, el drama musical decae a sus niveles más bajos» (Pérez Maseda, 1993: 253),⁴ y así continuará durante mucho tiempo. El punto culminante de la tragedia griega es Esquilo, y la decadencia de este arte comienza con Sófocles pero, sobre todo, con Eurípides, que representa todos aquellos ideales socráticos que Nietzsche tanto odia.

Para decirlo con toda franqueza: la floración y el punto culminante del drama musical griego es Esquilo en su primer gran período, antes de haber sido influido por Sófocles: con éste comienza la decadencia paulatina, hasta que por fin Eurípides, con su reacción consciente contra la tragedia esquilea, provoca el final con una rapidez tempestuosa. (Nietzsche, 2005: 242)

La tragedia es, en esencia, pesimista, y eso la hace real. Pero tras la llegada de Sócrates ese pesimismo se esfuma por completo y da paso a un optimismo que al joven Nietzsche le resulta absolutamente inaceptable, un optimismo capaz de matar a la Música y relegarla a un lugar sin importancia dentro de la obra, un optimismo que le abre la puerta a la nueva comedia ática, antítesis de la tragedia antigua. En *Sócrates y la tragedia*, Nietzsche señala: «Todo el mundo conoce las tesis socráticas: 'La virtud es el saber: se peca únicamente por ignorancia. El virtuoso es el feliz'. En estas tres formas básicas del optimismo está la muerte

4. Para Nietzsche, Eurípides «es el poeta del racionalismo socrático» (Nietzsche, 2005: 233), y por eso las acusaciones del filósofo alemán contra Sócrates van también dirigidas a él. Walter Kaufmann, contradiciendo a Nietzsche, afirma que «no hay ninguna evidencia de que Eurípides estuviese bajo la maldición socrática» (Kaufmann, 1978: 367).

de la tragedia, que es pesimista» (Nietzsche, 2005: 241).⁵ En un extremo, la Música, el verdadero mundo dionisiaco; en el otro, Sócrates, la claridad apolínea. Y, en el medio, como vía para pasar de un lado a otro, la tragedia, tragedia que, sin embargo, queda destruida, despojada de su verdadera esencia, cuando el segundo de los extremos se impone al primero y lo desplaza a un lugar más que secundario. Y es que la tragedia tiene que ser un compromiso entre esos dos impulsos, lo apolíneo y lo dionisiaco, elementos opuestos pero que, sin embargo, *necesitan* complementarse el uno al otro, porque si se nos presentan aisladamente pueden acabar con nosotros. «Ambas dimensiones juntas producen en la conciencia la representación clara de los poderes oscuros del destino.» (Safranski, 2009: 67)

Lo apolíneo está relacionado, como su propio nombre indica, con los caracteres que se le atribuyen al dios Apolo: la serenidad, el equilibrio, la claridad, la forma, la luz, la disposición bella, la rectitud, la reflexión, la individualidad. Suele contraponerse a lo dionisiaco, que es lo propio del dios Dionisos: el ímpetu, el instinto, la fuerza vital, la embriaguez, el éxtasis, el arrebato, el caos, la noche, la desmesura, lo orgiástico. Apolo permite el principio de individuación; Dionisos quiere acabar con ese principio. El hombre apolíneo se mantiene en una actitud reflexiva dentro de su propia individualidad; se acerca al entusiasmo y al éxtasis, pero no entra de lleno en ellos; guarda las distancias. Es como permanecer en el mundo de la representación de Schopenhauer.

Lo dionisiaco, en cambio, es lo propio del mundo de la voluntad.⁶ Es la dimensión que se sitúa debajo de toda cultura, de toda institución; es lo único que puede «convencernos del eterno placer de la existencia» (Nietzsche, 2005: 146) que se encuentra detrás de las apariencias. Es lo monstruoso en su forma más seductora. Es lo Uno originario: aquello que lo envuelve todo, que está en el fondo de la existencia y que es imposible de comprender.⁷ Lo dionisiaco rompe

5. Es de destacar, por cierto, la opinión de Walter Kaufmann con respecto a lo que Nietzsche afirma: para Kaufmann, la muerte de la tragedia no está en absoluto relacionada con el optimismo, sino con la desesperación y con el gradual agotamiento del contenido y material apto para ser representado. Además, es también destacable que, para este autor, Nietzsche está totalmente equivocado sobre el pesimismo esquileo, pues, según señala Kaufmann, «Esquilo es infinitamente más optimista que Eurípides», ya que es precisamente este último el que, mediante «la superabundancia de fuegos artificiales dialécticos [...] nos recuerda la inutilidad de la razón, su incapacidad total para evitar la tragedia» (Kaufmann, 1978: 367 y 368).

6. En este sentido, Eugen Fink señala: «El fondo primordial dionisiaco se proyecta constantemente en la apariencia, y tiene, en el fenómeno del arte la transfiguración de su manifestación. El mundo de los fenómenos es, por así decirlo, el bello sueño que sueña la esencia del mundo» (Fink, 1979: 31).

7. Nietzsche alude constantemente a lo Uno originario o primordial, que puede referirse al fondo dionisiaco del mundo, aunque

los límites de la individualidad, y ésta se destruye. El hombre se siente unido a la Naturaleza, se fusiona con ella y con los otros hombres. Lo consciente da paso a lo inconsciente. El yo viaja hacia a otro mundo, un mundo oscuro pero real y excitante, y el placer que se siente en ese viaje es dionisiaco.

La embriaguez más absoluta hace acto de presencia, y entonces por fin llegamos a la realidad dionisiaca, que llena todo nuestro ser. Pero hay un problema: igual que el consuelo del arte de Schopenhauer era temporal, también el placer de lo dionisiaco lo es. Al enorme placer de este estado dionisiaco le sigue siempre una actitud de hastío, que aparece cuando lo dionisiaco queda atrás y se le vuelve a abrir paso a la cotidianidad, a lo apolíneo. Es entonces cuando el hombre advierte el horror, un horror que es doble: «desde la conciencia cotidiana lo dionisiaco es horroroso y, a la inversa, la realidad cotidiana es horrorosa si la miramos desde lo dionisiaco» (Safranski, 2009a: 83). La vida ha de incorporar estos dos elementos, lo dionisiaco y lo apolíneo, que han de complementarse el uno al otro: como en la tragedia antigua. Solo si estos dos elementos se unifican es posible alcanzar «una posibilidad más alta de la existencia» (Nietzsche, 2005: 264). Debemos acercarnos a lo horroroso y extraer de él la belleza; debemos tocar lo dionisiaco con la punta de los dedos, pero sin dejarnos dominar por ello.

Y eso es justo lo que hicieron los griegos: «El sentimiento vital de fondo [de la cultura griega] era trágico y pesimista. La vida griega, una vez que ha despertado para hacerse consciente, mira ante todo al abismo» (Safranski, 2009a: 85). Ese es el camino que Nietzsche quiere tomar: el regreso al arte antiguo, que es un claro ejemplo de la fusión entre dolor y placer propia de lo dionisiaco. En otras palabras: la mejor manera de acercarse a lo horroroso es a través de la cultura y del Arte, pero, especialmente, de la Música, la única que es capaz de vencer a la apariencia y de conducir al espectador hacia la embriaguez provocada por lo dionisiaco. Como indica Pérez Maseda (1993: 270), en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche sitúa a la Música «en un estadio de preeminencia que nunca ha existido en la historia de la filosofía antes de Schopenhauer y después de él mismo».

Para advertir la verdadera esencia de la vida, Nietzsche piensa que es necesario que las energías dionisiacas no se apaguen, que emerjan de vez en cuando. Y eso solo es posible mediante el Arte y la cultura. El problema es que la cultura está en decadencia. Por eso el objetivo principal del joven Nietzsche es el desarrollo de la cultura. Sin cultura no hay verdadera vida, y sin el espíritu dionisiaco no hay

cultura. De hecho, Nietzsche piensa que todo ha de estar subordinado a la cultura, y ésta ha de ser libre, no debe rendir cuentas a nadie, y por eso ve con malos ojos cualquier tipo de subordinación de la cultura al Estado y a la economía. En un mundo marcado por la mercancía y la novedad, la cultura parece haberse transformado también en parte de esa mercancía, y eso es algo que Nietzsche no consiente, algo ante lo que muestra una indignación incondicional, pues esa conversión de la cultura en mercancía no es más que un reflejo de esa sociedad industrial que Nietzsche rechaza, el primer paso hacia el fin de la cultura, hacia su desaparición más absoluta.

La cultura está fuertemente amenazada, se encuentra en vías de extinción y no parece que haya nada ni nadie capaz de solucionar este problema. Por eso Nietzsche no pone mala cara a la guerra entre Francia y Alemania, porque ve en ella una nueva oportunidad para que lo monstruoso emerja, para que el mundo vuelva a sentir el lado terrible de la vida, el lado trágico de la existencia, y así la cultura pueda volver a ocupar el lugar que le corresponde. En la vida dominan el sufrimiento, el dolor y la muerte, y la única justificación posible de la existencia es una justificación estética, justificación llevada a cabo a través de la cultura y el Arte, pero sobre todo el arte trágico. Por eso es tan importante que la cultura no sea destruida.

Pero Nietzsche es incluso más extremista: cultura a cualquier precio. Si el Estado democrático puede acabar con ella, entonces no debemos reconocerlo. Si el principio de libertad nos lleva a aceptar el gusto de las masas, entonces hay que rechazarlo.⁸ ¿Por qué? Pues porque una sociedad que trata a todos por igual no es el lugar idóneo para el desarrollo de los genios, que son aquellos que han de servirnos de guía, aquellos que han de iluminarnos en la oscura noche que es la vida, aquellos que han de salvar a la cultura para, con ello, salvar a la Humanidad. Solo los genios pueden hacernos viajar al mundo de lo dionisiaco. La cultura descansa sobre un fondo terrible: su supervivencia es imposible en una sociedad en la que todos son iguales, en la que no se aprecie el terror y el sufrimiento que forman parte de los cimientos sobre los que se ha construido la vida. La cultura no puede vivir en un mundo dominado únicamente por lo

8. Con respecto a esto, Safranski señala: «Para él [Nietzsche] estaba fuera de toda duda que el principio de la igualdad y de la justicia, llevado hasta sus últimas consecuencias, tiene que trocarse en enemistad contra la cultura». Y poco después añade: «El pensamiento nietzscheano de que el arte crece de un fondo oscuro de injusticia y de que, con ello, la crueldad y el sacrificio pertenecen claramente a su esencia, tenía que resultar provocativo para quien quisiera ver enlazado el arte con el progreso social. Nietzsche buscaba esa provocación, pues de hecho veía en el progreso social una amenaza para el arte» (Safranski, 2009a: 78 y 79).

se trata de un concepto bastante confuso y que Nietzsche no explica con toda claridad en ningún momento.

apolíneo; es necesario que alguien la salve, que alguien aporte el elemento dionisiaco que se encuentra en la base misma de la existencia, una existencia que es como una herida abierta; y el arte tiene que hacernos ver esa herida y mantenerla abierta, pues la única forma de que el ser humano pueda llegar a sentir la verdadera esencia de la vida es teniendo siempre presente sus orígenes trágicos. Si nos olvidamos de ellos, estamos perdidos.

Y entonces llegó Wagner.

4. Wagner como obsesión

Para Nietzsche, el arte supremo es la Música, que en sus tiempos tiene nombre propio: Richard Wagner. Sólo él es capaz de hacer renacer la vida espiritual alemana. Lo que Nietzsche admira de Wagner es la capacidad y habilidad que tiene éste para crear mitos, y justo eso es lo que el joven filólogo venía pidiendo a gritos: la aparición de nuevos mitos, pues solo a través de ellos puede el ser humano conversar con la Naturaleza, ser parte de ella. El hombre necesita de los mitos para poder vivir. Hay que redescubrir lo mítico para volver a sentir la plenitud de la vida, para acabar con la indiferencia que desde hace tiempo habita en el interior de la cultura. Podríamos decir, pues, que el objetivo que buscan Wagner y Nietzsche es el mismo: la rehabilitación de la cultura. «Sufren por la falta de mitos en su tiempo y ven la posibilidad de una revivificación o nueva creación del mito en el ámbito de la cultura» (Safranski, 2009a: 92).⁹ Es necesario hacer surgir un nuevo mito a partir del espíritu de la música, pero no de cualquier música, sino de la música dionisiaca, pues solo ella tiene «la enorme capacidad de hacer nacer el mito, y concretamente el mito trágico» (Pérez Maseda, 1993: 273). Y la música de Wagner es dionisiaca: por eso esta música tiene que ser el camino a seguir para lograr el renacer del arte trágico, que es la clase de arte más pura, ya que en él se refleja «la esencia trágica del mundo» (Fink, 1979: 20).

Para Wagner, el Arte tiene que ser un fin en sí mismo, y los mitos creados artísticamente tienen que dar cohesión y unidad a la sociedad. Pero la sociedad está corrompida y, junto a ella, también lo está el Arte. Por eso Wagner exige una revolución, y su propia obra es, en sí misma, revolucionaria: trata de hombres libres, que son los que han de traer la salvación a la decadente sociedad actual. En el fondo, lo que Wagner está haciendo es adaptar a su obra las ideas de Schopenhauer: el mundo es voluntad en lucha, y

solo el Arte puede consolarnos. Pero el objetivo de Wagner es mucho más utópico: quiere, necesita, crear una obra de arte total, en la que, aunque la Música sea la que lleve la voz cantante, también habrán de participar el resto de fuerzas artísticas conocidas: gestos, mímica, acción, etcétera. Y todo esto hace que Nietzsche sienta una enorme admiración por él. Nietzsche está tan entusiasmado con la obra de Wagner que piensa que con él el Arte por fin puede volver a su origen clásico y convertirse de esta manera en todo un acontecimiento social, en una nueva forma de dar sentido a la vida. En el drama musical de Wagner encuentra Nietzsche la solución a todos sus problemas, la posibilidad del retorno a lo clásico, a la fuerza del estado dionisiaco.

Nietzsche experimenta el drama musical de Wagner como un gran juego dionisiaco del mundo. Para adquirir conciencia de esta vivencia, aplica a Wagner su distinción entre apolíneo y dionisiaco. Son apolíneos los destinos y caracteres de las figuras individuales, su hablar y actuar, sus conflictos y competiciones. Pero el sonido de fondo es lo dionisiaco; allí sin duda hay también diferencias, que la técnica wagneriana del motivo director acentúa explícitamente; y, sin embargo, todo lo diferente vuelve a hundirse siempre en el mar del sonido. La embriaguez de la música dionisiaca disuelve las máscaras del carácter en favor de un simpatético sentimiento de totalidad y unidad. La música wagneriana es para Nietzsche un acontecimiento mítico porque expresa la unidad de lo vivo. (Safranski, 2009a: 105)

La música wagneriana unida a los nuevos mitos que provocarán tanto el renacer del arte trágico como la rehabilitación de la cultura y el espíritu alemanes: ese es el sueño ideal de Nietzsche. Un héroe trágico apareciendo ante el público mientras la Música transmite lo más propio de la vida dionisiaca. Pero la música de Wagner es puramente dionisiaca, y precisamente por eso necesita que haya alguien o algo que medie entre ella y el espectador. Ese algo es la palabra, el decorado, la escenificación, y ese alguien es cada uno de los actores que participan en la obra. De esta forma, el público por fin puede ver el abismo y asomarse a él, y así alcanzar la conciencia dionisiaca necesaria para lograr reafirmar su propia vida. Al captar la verdadera esencia dionisiaca del mundo, el espectador experimentará sentimientos contradictorios: por una parte, el placer de lo dionisiaco, que hará que dicho espectador pueda ver

9. En esta búsqueda de nuevos mitos puede apreciarse cierto aire romántico tanto en el compositor como en el joven filósofo. Para conocer mejor las características del Romanticismo, ver Safranski (2009b).

la verdadera esencia de la vida; pero, por otra, al ser consciente de esa esencia, tal individuo se dará cuenta de que esta vida siempre será injusta con él, de que el dolor no cesará, de que el sufrimiento será eterno. «El sentimiento trágico de la vida es más bien una afirmación de ésta, un asentimiento jubiloso incluso a lo terrible y horrible, a la muerte y la ruina» (Fink, 1979: 21).

La vida y la muerte aparecen de esta forma unidas en un único todo que es dirigido por fuerzas apolíneas y dionisiacas. Para poder venerar, santificar, glorificar nuestra vida, hemos de asomarnos al precipicio de lo dionisiaco, observar detenidamente lo horroroso; pero, al mismo tiempo, eso nos hará ser conscientes de todo el mal y toda la muerte que hay en este mundo. Y la única salida posible es, para Nietzsche, el Arte, que actúa como consuelo metafísico, un consuelo puramente estético, pues solo como fenómeno estético es posible justificar la existencia. Tras divisar ese horror, esa angustia, debemos olvidarnos de ella momentáneamente, dejándonos seducir por el instante estético del Arte, de la tragedia, de la Música, de lo dionisiaco. Ese instante, un instante que es fin en sí mismo y no una mera parte de un camino, es nuestra compensación por tener que soportar tantas penas, tanto dolor, tantas luchas, tanto sufrimiento.

5. El desencanto

El principio del fin da comienzo en los primeros festivales de Bayreuth, en el año 1876. El hechizo que Wagner había lanzado sobre Nietzsche estaba ya a punto de quedarse sin efecto antes de ese acontecimiento, pero es entonces cuando tal hechizo por fin concluye: en ese momento, Nietzsche se despierta del sueño en el que había estado viviendo los últimos años. Y, con ello, también quedan abandonados los puntos de vista metafísicos referidos al arte.

Pero desde la publicación de *El nacimiento de la tragedia* hasta los festivales de Bayreuth van cuatro años, cuatro intensos años en los que la relación entre ambos va a peor. Igual que la admiración de Nietzsche por Wagner fue progresiva, su desencanto con él también lo es. En Bayreuth, la situación es ya insostenible. Un suceso puntual destacable de esas tensiones que se vivían en las continuas visitas de Nietzsche a casa de los Wagner es el siguiente: en 1874, Nietzsche visita al compositor con un regalo bajo el brazo: una partitura del *Canto triunfal* de Johannes Brahms, obra con la que Nietzsche quedó realmente conmovido la primera vez que la escuchó. Aun sabiendo que Wagner no es precisamente un devoto de aquel compositor, Nietzsche se atreve a interpretar algunas de las partes de esta partitura. Y Wagner, sintiéndose provocado, se enfada. Esto es

solo un ejemplo más de esas continuas tensiones, que Nietzsche aguanta con temple serio porque, para él, Wagner sigue siendo un genio, y hay cosas que solo a los genios se les puede perdonar. Como dice Safranski, Nietzsche «lo tolera con la conciencia de que en un genio como Wagner hay que soportar cierta desconsideración» (Safranski, 2009a: 145).

Pero el momento en el que las tensiones se disparan sucede pocos días antes de los festivales de 1876. En esos festivales, la nueva obra de Wagner iba a suponer, o eso al menos esperaba Nietzsche, el renacimiento del arte trágico y del espíritu dionisiaco. Pero nada más lejos de la realidad. Poco después de llegar a Bayreuth, Nietzsche comenzó a despertar de su sueño, y no tardó mucho tiempo en darse cuenta de que el festival no iba a ser, ni mucho menos, lo que él había esperado con tantas ansias. Más que un festival capaz de hacer renacer lo dionisiaco, aquello parecía un evento social de semblante elitista, un lugar de reunión para personas legas en música y que se aburrían en las representaciones. Todo era imagen, pura mercancía: aquello que Nietzsche tanto temía se había hecho realidad. Nietzsche se siente sumamente defraudado, y ese sentimiento se convierte en humillación cuando, considerándose él mismo la figura intelectual más importante de entre todos los asistentes a las ceremonias previas a la celebración del festival, ve cómo Wagner prefiere la compañía de otros antes que la suya.

Nietzsche se da cuenta de la falsedad de Wagner, tanto de su persona como de su música, que, lejos de ser un retorno al ideal griego, es más bien un acercamiento a la ópera moderna, tan alejada de lo dionisiaco como cercana a lo moral y a lo puramente racional, a lo socrático. Cabe señalar, por cierto, que, poco antes del comienzo del festival, aparece publicada la cuarta intempestiva, *Richard Wagner en Bayreuth*, la última en la que Nietzsche trata a Wagner en tono amigable, a pesar de que ya para entonces había perdido gran parte de las esperanzas que había depositado en él. En ese texto, Nietzsche intenta advertir a Wagner de sus dudas sobre Bayreuth y de la necesidad de retomar el camino hacia lo trágico. Pero Wagner, cegado por su propio ego, no ve en ella más que otro texto en el que se exaltan tanto su figura como su obra. Una vez finalizado el festival todavía se escribirán algunas cartas más, pero esta correspondencia tardará poco en cesar. Wagner fue tan importante para Nietzsche como Nietzsche lo fue para Wagner, pero, tras los sucesos de Bayreuth, solo volverán a hablar en una única ocasión, a finales de año. Nunca más volverán a encontrarse.

Sin embargo, podemos apreciar un último intento desesperado de reconciliación en un acto realizado por Nietzsche en 1878, año en el que éste decide enviarle

a Wagner el manuscrito de su nueva obra, *Humano, demasiado humano*, mostrándole así el nuevo camino por el que circularán sus pensamientos. Lo único que esperaba del compositor era cierta simpatía, nada más. Poco después, como contestación, Wagner decide enviarle a Nietzsche el libreto del *Parsifal*. Pero eso no ayuda en absoluto a mejorar las relaciones, ya que Nietzsche no se toma nada bien que Wagner le haya enviado esa obra; de hecho, ve en ello un acto de provocación. No es de extrañar, pues, que *Parsifal* sea la obra wagneriana más criticada por Nietzsche. Algo más tarde de aquello, Wagner publica un ataque a Nietzsche en los *Bayreuther Blätter*, titulado *Público y popularidad*. La ruptura de las relaciones entre ambos es ya irreversible. Podemos decir, pues, que en los acontecimientos de Bayreuth de 1876 se pone fin a una época: a la época de la primera etapa del pensamiento de Nietzsche. Como bien señala Rüdiger Safranski, «el desencanto en los festivales de Bayreuth es el trasfondo de aquella experiencia acerca de la cual Nietzsche dice que le ayudó a descubrir de nuevo la realidad del hombre y de sus motivos, y que lo puso en camino de la libertad de espíritu» (Safranski, 2009a: 147).

6. Una mirada retrospectiva

Viajemos ahora hasta 1886. En ese año se realiza una reedición de *El nacimiento de la tragedia*, pero Nietzsche decide incorporarle a esta obra un nuevo prólogo, titulado *Ensayo de autocrítica*, en donde Nietzsche «se interpreta a sí mismo, borra todo su wagnerismo y traslada el centro de gravedad de la obra al descubrimiento de lo dionisiaco y de su fenómeno contrapuesto» (Fink, 1979: 22). Nietzsche no solo piensa que aquel escrito adoleciese «de todos los defectos de la juventud» y que fuese «torpe, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en el ritmo, sin voluntad de limpieza lógica» (Nietzsche, 2005: 28), sino que, además, considera que uno de los grandes problemas de esta obra es que fue escrita como un intento de justificar a Wagner. Ahora, muchos años más tarde, ya alejado del influjo wagneriano, por fin puede ver cuál fue su error. O quizá no lo vea

del todo, porque lo cierto es que Nietzsche pasa de estar en un extremo a comienzos de la década de 1870 a estar en el extremo opuesto casi veinte años después: de la admiración más profunda por Wagner se pasa al más absoluto desprecio, un desprecio que va dirigido, sobre todo, a su persona, aunque también a sus creaciones artísticas posteriores a los acontecimientos de Bayreuth. Hasta tal punto llega ese desprecio que, en el capítulo dedicado a la tragedia en *Ecce homo*, Nietzsche se atreve a afirmar lo siguiente:

[*El nacimiento de la tragedia*] Ha influido e incluso fascinado por lo que tenía de errado, por su aplicación al *wagnerismo*, como si éste fuese un síntoma de *ascensión*. Este escrito fue, justo por ello, un acontecimiento en la vida de Wagner: sólo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre. (Nietzsche, 2008: 75)

Aunque Nietzsche todavía no tenga motivos «para renunciar a la esperanza de un futuro dionisiaco de la música» (Nietzsche, 2008: 79), está claro que esa esperanza ya no está puesta en la obra de Wagner. Tras la ruptura y el desencanto, Nietzsche está cada vez más obsesionado con el compositor. Casi al final de su vida, renegará de él y criticará tanto a su figura como a su *Parsifal*. Sin embargo, aunque la influencia que Wagner ejerció sobre Nietzsche fuese inmensa, la influencia que Nietzsche ejerció sobre Wagner fue, por el contrario, prácticamente nula, a pesar de que Nietzsche fuese, tal vez, la amistad intelectual más importante que Wagner jamás tuvo en vida.

En Nietzsche [...] Wagner lo fue prácticamente todo desde el ángulo humano hasta el artístico, y jamás en toda su vida y su obra pudo sustraerse del impacto recibido por su personalidad y por su música, aun cuando la ruptura ocurrida entre ambos estuviese lejana en el tiempo. (Pérez Maseda, 1993: 130)

Bibliografía

- Barrios Casares, Manuel (1993) *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de "El nacimiento de la tragedia"*. Sevilla: A. Er / Reflexión.
- Defez i Martín, Antoni (2004) Significado y comprensión en la música. *Daimon. Revista de Filosofía*, 31: 71-88.
- Fink, Eugen (1979) *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza.
- Fubini, Enrico (2005) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Kaufmann, Walter (1978) *Tragedia y filosofía*. Barcelona: Seix Barral.

- Morey, Miguel (1990) *Friedrich Nietzsche, una biografía*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Nietzsche, Friedrich (1970) Schopenhauer como educador. En Friedrich Nietzsche *Obras completas, vol. I*. Buenos Aires: Prestigio.
- Nietzsche, Friedrich (2005) *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, Friedrich (2008) *Ecce homo*. Madrid: Alianza.
- Pérez Maseda, Eduardo (1993) *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*. Madrid: Tecnos.
- Safranski, Rüdiger (2009a) *Nietzsche: biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets.
- Safranski, Rüdiger (2009b) *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.