

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA 5



EXPRESIÓN Y SENTIDO. NIETZSCHE Y LA ESTÉTICA DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL

José Carlos Gutiérrez

Pontificia Universidad Católica del Perú

Uno de los elementos centrales que caracterizó la estética musical del s. XIX fue la nueva valoración que se otorgó a la música puramente instrumental. Este cambio fue determinante para la concepción moderna de la música pues supuso no sólo la aceptación social de una práctica que hasta entonces había sido relegada artísticamente, sino además, la constitución de un nuevo modo de adjudicar sentido a la percepción sonora. En efecto, si bien la música instrumental había existido desde los orígenes mismos de la música, ella había permanecido subordinada a las estructuras textuales que eran el sustento material de su elaboración, de su capacidad expresiva y de su sentido¹. Desde esta perspectiva, entender plenamente la música suponía seguir el desarrollo discursivo de las palabras en el canto o la recitación y, consecuentemente, tratarla como mera *acompañante* del texto, y en cierto modo, como su simple amplificación. Una música que no conjugase *harmonia*, *rhythmos* y *logos*, tal como se exigía en el modelo antiguo², era considerada como un simple ejercicio preparatorio o como una oración sin sentido³.

Hacia el s. XVIII, gracias a diversos cambios en el ámbito del arte, entre ellos la creciente complejización de la técnica musical, esta condición fue transformándose hasta ser completamente subvertida hacia el s. XIX. Para entonces, la música instrumental llegó a ser vista como la verdadera esencia de lo musical y el modelo para otros dominios artísticos pues ella podía elaborarse como un lenguaje autónomo sin perjuicio de su capacidad signifiante y expresiva: la música instrumental no sólo era independiente de las determinaciones lingüísticas y conceptuales sino además, en esta indeterminación, el lenguaje más adecuado a la manifestación de la subjetividad.

El presente artículo desea mostrar cómo la reflexión de Nietzsche sobre la música, frecuentemente reducida a su disputa con Wagner, se encuentra esencialmente determinada por el conjunto de cambios y paradojas conceptuales que supuso esta nueva consideración de la música instrumental. Son dos los aspectos que nos interesará confrontar con las reflexiones de Nietzsche: el problema de la expresividad y el de la elaboración del sentido musical. A partir de ellos mostraremos cómo Nietzsche, si bien reinterpreta de manera radical la justificación metafísica que se dio de estos problemas, no dejará de suscribir uno de los elementos centrales de esta nueva estética, a saber, la íntima relación entre música y subjetividad.

¹ Así, por ejemplo, para Platón, y en general para la visión antigua, no existen procedimientos autónomos de composición musical pues toda música se rige por las reglas del discurso y la dicción. Cf. *República* III, 398 d.

² Cf. Aristóteles, *Poética* 1447 a 20; Platón, *República* III, 398 d.

³ Cf. Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Harvard University Press, 1991, p. 164.

En la primera parte de nuestro texto presentaremos la visión de la música que sostenía la estética de la música instrumental⁴ centrándonos en sus dos principales supuestos: la adecuación entre las formas musicales y la dinámica subjetiva, y la idea de una significación no referencial. En una segunda parte analizaremos la reinterpretación que Nietzsche hizo de estos temas desde una perspectiva histórica centrada en la corporalidad, así como amplitud de los efectos musicales y la consecuente exigencia de una escucha crítica.

I

1. *Una música sin determinaciones*

Adjudicar a la música instrumental un nuevo valor artístico supuso reinterpretar uno de los tópicos más antiguos y recurrentes en la reflexión sobre la música: su relación con los afectos. Ya Platón reconocía, por ejemplo, la capacidad de lo musical para alentar el coraje de un guerrero en la batalla o para orientar el carácter en una acción pacífica⁵. Aristóteles, en ese mismo sentido, sostenía que las melodías eran imitaciones de ideas morales⁶, por lo que su ejercicio era indesligable de la formación política de los individuos. Más allá de las diferencias específicas, ambas interpretaciones se asentaban en la idea que la música, a través de las palabras, representaba determinados estados afectivos socialmente sancionados, razón por la cual ella servía, además, para actualizar el *corpus* cultural de la comunidad. Este rasgo central de la antigua relación entre la música y los afectos va a tomar, sin embargo, hacia el s. XVIII un giro inédito y radical. La música ya no será vista principalmente como un medio de modificación y formación del carácter en términos de relevancia social, sino más bien como un *lenguaje adecuado para la expresión de la interioridad*.

El punto clave para entender la naturaleza de esta transformación radica en la idea misma de expresión. En efecto, hablar de expresión supuso entender la música como la concretización activa de una subjetividad que habitaba detrás de una obra, como dirá D. Schubart⁷, como una transposición del alma en sonidos. Una de las modificaciones que esta nueva interpretación supuso con relación a la antigua concepción de los afectos, es que estos últimos ya no se entenderán como propiedades de las estructuras musicales mismas. Así, según la concepción platónica y aristotélica de la

⁴ Es importante precisar que la idea de una *estética* de la música instrumental, situada históricamente en el contexto del romanticismo, no supuso la elaboración de un cuerpo teórico unitario. En ese sentido, la utilización que hacemos de dicho término es principalmente de carácter metodológico pues él busca articular un conjunto de nuevas intuiciones acerca del carácter de la música que provenían, sin embargo, de fuentes muy diversas y no pocas veces contradictorias. Tal como se podrá apreciar a partir de la diversidad de nuestras fuentes, esta nueva visión y justificación de la música no se elaboró, como había sucedido en el pasado, desde la reflexión, especializada de los músicos. Por el contrario, ella se alimentó de múltiples referencias literarias, filosóficas, así como de la crítica musical liberada de cualquier tecnicismo. Es en este contexto complejo de determinación entre práctica musical y discurso sobre la música que deberá entenderse nuestra referencia a una *estética* de la música instrumental.

⁵ Cf. *República* III, 399 b-c.

⁶ Cf. *Política* VIII, 5, 1340 a5.

⁷ Dahlhaus, *Esthetics of Music*, London: Cambridge Univ. Press, 1982, p. 21.

música, e incluso en la teoría de los afectos del barroco, una melodía no expresaba tristeza o alegría sino que ella misma era triste o alegre; la música como tal poseía un carácter afectivo indiferenciable del estado emocional al que inducía a sus oyentes. Sólo después de un largo proceso de elaboración histórica, que tuvo su punto culminante en el romanticismo, la música pudo percibirse, ya no en términos de la presentación objetiva de cierto carácter o modelo afectivo, sino como *signo* del estado del intérprete o del oyente que en la escucha lo asume como propio.

La estética de la música instrumental entendió esta idea de expresión no sólo como signo de un estado subjetivo, sino como un signo sin referencia específica, es decir, sin ninguna función de representación concreta de estados afectivos. Así pues, será importante precisar que esta interpretación difería sustancialmente de la visión sentimental corriente en el s. XVIII, en la que la música era entendida como un lenguaje del corazón. Un ejemplo claro de esta visión sentimental puede verse, por ejemplo, en la novela de K. P. Moritz, *Andreas Hartknopf*. "Hartknopf sacó la flauta de su estuche y acompañó el magnífico recitativo de sus discursos con acordes apropiados –él traducía, improvisando, el lenguaje de la razón en el lenguaje de los sentimientos: es para ello que él utilizaba la música. Frecuentemente, una vez pronunciado el exordio, él tocaba la peroración en su flauta. Soplando en su instrumento, su respiración transmitía los pensamientos de su razón hacia el corazón"⁸. Vemos en este fragmento de la narración de Moritz que la música es presentada como una especie de lenguaje natural y simple que posibilita al músico, "impregnando su alma en los sonidos", expresarse de manera directa y no alienada. Esto es posible pues en la música, según esta concepción sentimental, no existe disociación efectiva entre razón y sentimiento, y vemos cómo incluso a través de ella los pensamientos se intercambian recíprocamente con los estados del corazón, y los acordes se complementan naturalmente con el discurso.

En contraposición con esta idea, la estética de la música instrumental interpretará la experiencia afectiva de manera abstracta y desvinculada de cualquier sentimiento concreto. Esto se explica, desde el punto de vista de la práctica misma, por el hecho que la música instrumental carece de referentes lingüísticos que permitan una determinación descriptiva de ciertos estados. Pero además, desde un punto de vista normativo, porque es a través de esta carencia de referentes lingüísticos que esta estética busca justificar el particular carácter expresivo de la música y su valor artístico. Dicho brevemente, para la música instrumental la experiencia afectiva dejará de entenderse como producto de una capacidad de representación para entenderse como producto de la capacidad significativa de las formas musicales autónomas. Es en esa capacidad significativa, liberada de textos, imágenes y programas, que radica el valor específico del arte musical.

El punto más problemático de esta interpretación radica, sin embargo, en la natura-

⁸ Moritz, "Andreas Hartknopf", citado por Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue: une esthétique de la musique romantique*, Genève: Contrechamps, 1997, p. 59.

leza de dicho proceso de significación. Para explicarlo, la estética de la música instrumental se apoyó en un vocabulario de corte metafísico en el que los afectos concretos ligados al campo de la representación pasaron a entenderse como sentimientos difusos, alejados del mundo, como "presentimientos del infinito". Como dirá Dahlhaus, la vivencia sentimental de la música se transforma en un estado de exaltación de lo inefable en el que la música deviene para el hombre "un sonido que lo toca en lo más profundo de forma inesperada, despertando en su espíritu el presentimiento de un reino fantasmal y lejano hacia el cual tiende su alma con nostalgia infinita"⁹.

Este carácter de la expresión musical como manifestación afectiva indeterminada será uno de los motivos centrales, por ejemplo, de la justificación metafísica de Schopenhauer. El reconocerá, en ese sentido, que si bien la música es capaz de expresar "todo aquello que se agita en nuestro corazón, todo aquello que la razón coloca bajo el concepto vasto y negativo de sentimiento", ella no representa ningún elemento específico de la vida afectiva; por así decirlo "ella ofrece el alma sin el cuerpo"¹⁰. Según esta interpretación, que Schopenhauer desarrolla en el párrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación* y en el capítulo XXXIX de los suplementos, la música no sólo es un "alma" sin cuerpo, sino además un "alma" que no posee propiamente contenidos. En la música lo único que cuenta verdaderamente son aquellos elementos propios a la *actividad* del deseo que emergen gracias al carácter de elaboración temporal de las formas puras. Esta condición específica de la música instrumental será la que le permita justamente penetrar la esencia misma de la realidad entendida como voluntad, ser su revelación más íntima y elevada. Vemos de este modo cómo el carácter de indeterminación de esta música (ella carece de referentes y contenidos), que apareció desde sus inicios como una desventaja para su comprensión¹¹, fue utilizado como uno de los principales argumentos para justificar su adecuación a los procesos subjetivos, y de este modo, para sostener la naturaleza superior de su capacidad expresiva.

Esta interpretación metafísica de la música no será, sin embargo, el único de los componentes para explicar su capacidad expresiva. Otro de los elementos frecuentemente utilizados fue la naturaleza temporal de la elaboración sonora. Tal como afirmará Schelling "la música es por ese motivo (su temporalidad) el arte más distante de lo material pues nos presenta el movimiento en sí, separado de los objetos, ella es llevada por alas invisibles, casi espirituales"¹². Según esta concepción, el despliegue

⁹ Dahlhaus, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰ Schopenhauer, *Monde comme volonté et comme représentation*, Paris: PUF, 1984, p. 328.

¹¹ Wagner fue uno de los primeros que subrayó este problema de inteligibilidad de una música carente de determinaciones, fundamentalmente en sus escritos contemporáneos a *Opera y Drama*. Sin embargo, esto no le impidió sostener, especialmente influido por su lectura de Schopenhauer, que era este carácter de indeterminación el que le daba a la música instrumental no sólo su dignidad artística, sino además metafísica.

¹² Schelling, "Philosophie der Kunst", en: Fubini, *Les philosophes et la musique*, Paris: Honoré Champion, 1983, p.134.

temporal del sonido es, a causa de su indeterminación y plasticidad, el medio más adecuado para expresar el carácter dinámico de la subjetividad. Esta adecuación pudo ser justificada, pues música y conciencia comparten la misma estructura temporal. Hegel dirá de manera muy precisa: "El yo está en el tiempo, y el tiempo es el modo de ser del sujeto. Así, dado que es el tiempo y no la espacialidad quien constituye el elemento esencial al cual el sonido, desde el punto de vista de su valor musical, debe su existencia, y que el tiempo del sonido es igualmente el tiempo del sujeto, el sonido, en razón misma de este hecho, penetra en el yo, se apodera de él y lo pone en movimiento a través de la sucesión rítmica de los instantes de tiempo"¹³. Así, en la medida que la música es elaboración material de la temporalidad y que el tiempo es, como lo afirmará también Kant, la estructura misma de la percepción interna, música y subjetividad llegan a asimilarse en un isomorfismo que explicaría su particular correspondencia a nivel de la expresión artística. Dicho de otro modo, para la nueva estética de la música instrumental la música es un lenguaje privilegiado de la expresión subjetiva pues ella traduce mejor que ningún otro arte la experiencia del tiempo. Esta experiencia será considerada como determinante pues ella es la forma misma de la vida subjetiva: la conciencia opera en tanto *flujo* de sentimientos y percepciones, de impulsos y deseos que sólo pueden hacerse inteligibles cuando se *repiten* como motivos y se asocian a un *pasado*. Así, el carácter temporal de la subjetividad permitirá no solamente explicar la proximidad natural que existe entre música y sentimiento, sino además, que sea a través de la música que uno aprenda a interpretar sus estados afectivos. Los afectos no sólo son, en este sentido, la *ratio essendi* de la música, sino también su *ratio cognoscendi*; es "en el espejo de los sonidos (que) el corazón humano aprende a conocerse a sí mismo: es por ellos que nosotros aprendemos a sentir el sentimiento"¹⁴.

2. Un lenguaje más allá del lenguaje

Paralelamente a esta justificación de la superioridad expresiva, la estética de la música instrumental desarrolló, además, una justificación del sentido autónomo de las formas musicales. Esta justificación era necesaria pues la revalorización de la música instrumental debió confrontar, desde sus inicios, un problema que podríamos con toda exactitud llamar semántico. Al intentar pensar la música fuera de la determinación que le daban los significados del texto al que estaba adherido, la nueva concepción musical debería explicar cómo era posible que exista sentido sin la presencia de los elementos lingüísticos, y por ende, en ausencia de todo referente específico. Este problema fue particularmente complejo y generó diversas paradojas, pues si bien la revalorización de la música instrumental supuso la inversión de la jerarquía texto-música, dicha inversión sólo puede hacerse apoyándose en las categorías del discurso. Dicho de otro modo, no bastó con liberar a la música de las determinaciones del lenguaje sino simultáneamente convertirla en un *lenguaje* puramente musical. En ese

¹³ Hegel, *Esthétique*, Paris: Flammarion, 1979, tome III, p. 341.

¹⁴ Wackenroder, *Fantaisies sur l'art pour les amis de l'art. L'essence intime et particulière de la musique et la psychologie de la musique instrumental aujourd'hui*, Paris: Aubier, 1945, p. 369.

sentido, la interpretación de la música se alejó de la concreción de los elementos lingüísticos para, sin embargo, reintroducirlos a modo de metáforas explicativas de una estructura significativa superior.

Como acabamos de mencionar, uno de los elementos que sirvió para justificar la idea de un lenguaje puramente musical fue la sólida analogía que se tejió entre música y discurso. Schlegel dirá, por ejemplo, en ese sentido: "¿no debe la música instrumental pura producir por sí misma un texto? Y el tema ¿no es acaso en ella desarrollado, confirmado, variado, opuesto a su contrario, exactamente como el objeto de una meditación a través del encadenamiento de ideas filosóficas?"¹⁵. Esta analogía, ampliamente utilizada para mostrar que la música desarrollaba una lógica propia, fue la que permitió justificar, además, el carácter estructural de los principales géneros de la música instrumental. Se argumentó, por ejemplo, que una sinfonía es como un drama confiado a los instrumentos¹⁶ en el que existe una suerte de trama con momentos de tensión y desenlace; en ella se desarrolla, a través de la combinación de motivos y frases melódicas, ideas y pensamientos propiamente musicales.

Esta interpretación de la música, que será muy influyente en la concepción musical del s. XIX y XX, fue formulada en toda su complejidad por Hanslick en *Vom Musikalisch-Schönen* (1854): "Si uno pregunta ahora por aquello que debe ser expresado a través del material sonoro, nosotros respondemos: ideas musicales. Una idea musical formulada completamente es ya algo bello, independientemente de cualquier otra condición; ella no tiene otro fin que sí misma, y no es de ningún modo el medio o el material que sirva para la expresión de sentimientos o pensamientos. ¿Qué contiene entonces la música? Nada más que *formas sonoras en movimiento*"¹⁷. Es importante notar que si bien la música es entendida como formas en movimiento, ella no se reduce a un simple juego formal. Por el contrario, las ideas musicales son un desarrollo discursivo que tiene un sentido intrínseco que deberá ser, por tanto, evaluado autónomamente y no como el signo de una referencia oculta. El discurso musical deberá entenderse simplemente, de este modo, como un despliegue sonoro cuyo contenido no es sino la forma misma de ese despliegue: "la forma de la música constituye su contenido".

La posibilidad de entender la música como una estructura significativa por sí misma determinó, a su vez, la instauración de un nuevo modelo de escucha y recepción de la obra que exigía, justamente, atender sólo al carácter discursivo de las formas. Una idea clara de este modelo de escucha nos lo ofrece Wackenroder en su novela *La singular vida musical del compositor Joseph Berglinger*: "Cuando Joseph asistía a un gran concierto, se sentaba en un rincón, sin mirar al brillante auditorio de oyentes, y escuchaba con la misma devoción que si estuviera en la iglesia, igualmente en silencio e inmóvil, y con los mismos ojos mirando el suelo ante sí. No se le escapaba el

¹⁵ Schlegel, *Athenäum*, citado por: Dahlhaus, *op. cit.*, p. 96.

¹⁶ Esta idea la formuló Hoffmann y fue utilizada para justificar el carácter significativo de la sinfonía que hasta entonces había sido vista como un género en el que difícilmente podía encontrarse unidad y coherencia.

¹⁷ Hanslick, *Du beau dans la musique*, Paris: Bourgois, 1986, p. 94.

más pequeño sonido, y al final acababa totalmente fatigado y cansado por la tensa atención”¹⁸.

Queda claro por la descripción que nos ofrece Wackenroder que el tipo de escucha musicalmente significativa es la que se opone a una recepción inconsciente y emotiva que simplemente se apodera de los afectos del oyente. Por el contrario, la audición que lleva a cabo Berglinger es una constante tensión entre el mundo sublime que se revela en la música y el mundo trivial al cual debe sustraerse; la escucha es un esfuerzo de concentración por seguir y dar sentido a las estructuras sonoras (por no perder un solo sonido), pero también una actividad de recogimiento que busca desprenderse de todo aquello que perturbe el sentido propio de la revelación musical (Wackenroder dirá, de “todas las pequeñeces terrenas que constituyen el verdadero polvo sobre el brillo del alma”). Es importante subrayar, en este sentido, que si bien la estética de la música instrumental significó una crítica a la experiencia inconsciente de la música en la que el oyente queda afectivamente subyugado, ello no significó la descalificación inmediata de todo tipo de experiencia afectiva. Por el contrario, los sentimientos artísticamente válidos serán aquellos que hayan nacido en el seno de la elaboración musical misma y sean el producto de esta escucha atenta y crítica; la relevancia de la experiencia afectiva dependerá de la naturaleza de su origen y la orientación artística de sus oyentes. Será importante tener en mente esta consideración para cuando analicemos la crítica de Nietzsche a Wagner.

Haciendo un breve balance de lo presentado podríamos decir que el cambio de valoración hacia la música instrumental fue posible gracias a dos condiciones: la primera de ellas fue la particular *capacidad expresiva* que le otorgaba su independencia de cualquier referente. Dicha independencia, que ya no se entendía como una simple indeterminación, fue la que permitió explicar, además, la adecuación íntima entre música y dinámica subjetiva. La segunda condición fue el carácter discursivo de la música instrumental, es decir, la convicción que ella era un *lenguaje intrínsecamente significativo* que podía desarrollar, a través de sus formas, una lógica y sentido autónomos. Como vimos, esta interpretación fue, además, la que permitió entender la escucha musical como una actividad crítica y no meramente sentimental. Lo que nos interesa subrayar en vistas al problema que nos ocupará con relación a Nietzsche es que ambas condiciones, si bien sirvieron para justificar el nuevo estatus de la música instrumental, se sustentaban en dos modelos contrapuestos de su práctica. En efecto, adjudicar a la música una especial capacidad de expresión implicaba interpretarla desde la perspectiva de su ejecución, de la *performance* concreta en la cual el artista lograba traducir de manera activa su subjetividad. Por el contrario, considerar a la música como un lenguaje intrínsecamente significativo suponía entenderla desde la perspectiva de una estructura asentada en los esquemas abstractos de la notación musical; sólo a través de estos últimos podía justificarse la idea de una construcción de formas y pensamientos musicales.

¹⁸ Wackenroder, “La singular vida musical del compositor Joseph Berglinger”, en: *La estética musical del romanticismo*, Anuario Filosófico, vol. 29, n 1(1996), p. 237.

La contraposición entre estos dos modelos de entender la práctica de la música, en un caso como interpretación y en el otro como obra estable, se manifestaba también en la valoración que se otorgaba a las reglas de la composición. Así, para quien pensaba la música desde su peculiar capacidad expresiva era habitual considerar los esquemas de composición como limitaciones que debían ser constantemente confrontadas. El músico auténtico era aquel que sabía romper los moldes de lo convencional y explotar al máximo los diversos recursos del material sonoro. Sin embargo, para quien pensaba la música como un estructura discursiva, las reglas y el recurso a determinadas formulas ya establecidas era lo único que permitía hacer de ella un verdadero lenguaje, un lenguaje inteligible. Vemos pues, de este modo, formularse una de las paradojas que aparecerá constantemente en la interpretación musical moderna: para que la música sea un verdadero lenguaje expresivo deberá dar cuenta del carácter irrepetible de toda subjetividad, carácter que se manifiesta en la irreversibilidad y unicidad de cada *performance*. Sin embargo, si dicho lenguaje expresivo desea ser inteligible, deberá atenerse a determinados esquemas de composición, deberá devenir establecido y convencional. La capacidad expresiva de la música y la posibilidad de su coherencia interna quedan, de este modo, confrontadas.

II

1. *Música, sentido y corporalidad*

22

La discusión de Nietzsche sobre la música, si bien heterogénea y formulada de diversos modos, va a depender conceptualmente de los problemas sobre el sentido y expresión musical que venimos de presentar. Esta dependencia no sólo se explica por su conocimiento de primera mano de autores como Hoffmann, Hanslick¹⁹ o Schopenhauer, y en general, por su conocimiento de la discusión estética del romanticismo, sino además porque su sensibilidad artística fue educada bajo el nuevo contexto de valoración de la música instrumental. Este elemento es determinante para entender el carácter de la reflexión nietzscheana pues ella, en este tema como en otros aspectos de su obra, no se plantea como una discusión especializada o erudita, sino como un intento por esclarecer aquellas fuentes problemáticas de sus propias experiencias. Así, con relación al tema que nos ocupa, la reflexión de Nietzsche buscará principalmente esclarecer la génesis de sus valoraciones musicales y la naturaleza de su acción afectiva; analizar ambos aspectos será para él imprescindible pues el carácter de la música moderna ha tornado particularmente oscura y problemática la relación entre los juicios artísticos y determinadas preferencias sensibles. Tal como se lo confirmaba su experiencia de Wagner, uno puede incluso descalificar cierto tipo de música de la cual, sin embargo, no logra desprenderse afectivamente: "Comprendo perfectamente al músico que hoy diga: 'odio a Wagner pero, pero no soporto otra música'"²⁰. Es en este contexto de esclarecimiento y discusión de su pro-

¹⁹ Tal como lo confirman sus anotaciones y sus comentarios sobre Wagner, Nietzsche estuvo particularmente influenciado por su lectura de Hanslick durante su paso por la universidad de Bonn en 1865. Cf. Silk & Stern, *Nietzsche on tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 26.

²⁰ Nietzsche, *El caso Wagner*, Madrid: Ediciones Siruela, 2002, p. 22.

pia experiencia sensible que Nietzsche va a reformular, como veremos a continuación, la lógica de justificación del sentido y la expresión que construyó la estética de la música instrumental.

En la primera parte habíamos mostrado cómo esta estética, con la ayuda de un vocabulario metafísico, entendió la música desde la perspectiva de un lenguaje indeterminado cuyo poder expresivo se fundaba en su independencia de cualquier proceso de representación. Para Nietzsche, este carácter de la música será uno de los aspectos más problemáticos y hacia él dirigirá sus primeras críticas, tal como se encuentra testimoniado en la polémica que ya en el *Nacimiento de la tragedia* entabla con Schopenhauer. Nietzsche dirá en este sentido "Toda la vida de los instintos, el juego de los sentimientos, sensaciones, afectos, actos de la voluntad, nos es conocido -debo añadir aquí contra Schopenhauer- incluso en la introspección más incisiva sólo como representación, no según su esencia; y podemos decir que la "voluntad" misma de Schopenhauer no es nada más que la forma fenoménica más general de algo que permanece para nosotros completamente indescifrable"²¹. Si bien Nietzsche continúa afirmado en este texto temprano la idea de un fondo último e "indescifrable" de la realidad, su interpretación se aleja significativamente de una visión metafísica de la música pues excluye de plano la posibilidad de una manifestación inmediata de la voluntad y sus contenidos; la voluntad misma, si bien como forma general de la subjetividad, es ya una *forma de manifestación* y, por lo tanto, la música deberá entenderse como una elaboración de dicho proceso.

Esta idea de la música como un proceso de manifestación será desarrollada claramente a través de la noción de simbolismo que Nietzsche introduce en el *Nacimiento de la tragedia* y que dará motivo a una amplia reflexión sobre el lenguaje y la retórica en diversos textos contemporáneos. En uno de estos textos Nietzsche explica: "Semejantes al poeta lírico son esos oyentes musicales que sienten un *efecto de la música en sus afectos*. El poder alejado y apartado de la música apela en ellos a un orden intermedio, que les da en cierto modo un gusto anticipado, una noción preliminar simbólica de la verdadera música, el orden intermedio de los afectos"²². Vemos en esta explicación que la música para poder producir un efecto y ser un lenguaje expresivo necesita de algún tipo de mediación simbólica. Esta mediación se alcanza justamente a través de la experiencia afectiva que deberá entenderse no como un *contenido* que emerja a través en la música sino como el *medio* a través del cual cualquier contenido puede hacerse inteligible. Así, si bien los afectos continúan siendo, según la lógica de la estética de la música instrumental, el testimonio de un "poder alejado y apartado", no son simples entidades abstractas que constituirían de manera directa el sentido de la música. Ellos son, por el contrario, el medio *analógico* necesario a través del cual los oyentes interpretan el material sonoro, y de ese modo, logran convertirlo en un contenido explicable en términos artísticos. Es

²¹ Nietzsche, "Fragments posthumes" (1871) en: Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Œuvres complètes, Paris: Gallimard, 1989, p. 430.

²² Nietzsche, "Fragments posthumes" (1871) en: Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 434.

sólo a través de este proceso de interpretación que la música adquiere su carácter expresivo.

Para Nietzsche, sin embargo, entender el modo en que la música puede ser un proceso de manifestación afectiva dependerá de cómo ella desarrolla su acción física sobre la corporalidad. Es a través de ésta, y sobre todo en su determinación rítmica, que la música ha constituido históricamente su relación con los afectos. Veamos en primer lugar, entonces, cómo Nietzsche explica en un escrito temprano este vínculo entre lo corporal y lo rítmico: "Yo planteo la hipótesis que la fuerza sensible del ritmo reside en esto: dos ritmos actuando el uno sobre el otro se determinan de tal modo que el ritmo amplio ordena el ritmo limitado. Los movimientos rítmicos de pulsos, etc. (del paso) son sin duda reorganizados de una forma distinta por la acción de una música de marcha, de igual modo que la pulsación se determina por el paso. Por ejemplo, cuando la pulsación es la siguiente: 1 2 3 4 5 6 7 8, un golpe sobre los tiempos 1 4 7 puede ser escuchado, y así consecutivamente, sin discontinuar. Yo creo que la presión de sangre se ha vuelto poco a poco más fuerte sobre los tiempos 1 4 7 que sobre los tiempos 2 3 5 6 8. Y como el cuerpo en su totalidad contiene una cantidad innumerable de ritmos, él padecerá realmente un ataque directo viniendo de cada ritmo. Todo se mueve de pronto según una nueva ley: no es cierto que los primeros ritmos ya no dominen, sino que ellos se han vuelto determinados. Fundamento fisiológico y explicación del ritmo (y de su fuerza)"²³.

24

Es interesante constatar en este texto de Nietzsche que la fuerza del efecto rítmico no se explica por una especie de la invasión y subyugación de la sensibilidad. La posibilidad de tal efecto se encuentra más bien en la determinación conjunta entre los ritmos que forman parte del cuerpo y aquellos que actúan desde el exterior. No existe una acción inmediata ni implacable de la música sino un constante ejercicio activo de coordinación de la sensibilidad. Es pertinente hablar de un ejercicio de coordinación pues el hacer inteligible un ritmo, es decir, apropiárselo, va a depender tanto de la exigencia de ceder, de ponerse en concordancia con él, pero también de la aceptación de esta determinación pues uno deberá voluntariamente repetirlo. Por otro lado, hablar del ritmo como coordinación sensible supone, como Nietzsche remarca, asumir que el cuerpo ya contiene como tal una cantidad innumerable de ritmos propios. Si bien en este texto Nietzsche habla sólo de la presión de la sangre, sería erróneo pensar que estos ritmos corporales se reducen a los de los procesos fisiológicos. Por el contrario, los ritmos corporales son todos aquellos que estructuran y determinan las diversas actividades asociadas al movimiento o que han elaborado simbólicamente la idea de movimiento y cadencia. En este sentido, por ejemplo, el ritmo de las palabras es un ritmo corporal, no sólo porque él se ejecuta siguiendo ciertas reglas del movimiento de la boca, sino porque su cadencia se ha constituido en reflejo simbólico de ciertos estados afectivos que son, en última instancia, estados de la corporalidad.

Si tal como acabamos de ver, escuchar un ritmo y comprender su organicidad depende del vasto sistema de las determinaciones corporales, es necesario tener en

²³ Nietzsche (*Philologica II*), citado por: Sauvanet "Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour", en: *Archives de philosophie*, avril-juin (2001), p. 348.

cuenta, además, que dicho sistema es el resultado de una elaboración histórica. En ese sentido, es pertinente remarcar que para Nietzsche la corporalidad no se reduce nunca a un conjunto de datos transparentes como lo serían los datos puramente biológicos; la corporalidad es una determinación histórica en la medida que el cuerpo y sus representaciones son propiamente formas de interpretación del ser humano²⁴. Esta consideración es muy importante pues nos permitirá entender la gestación del vínculo entre música y corporalidad: "para hacer posible la música como un arte especial se ha inmovilizado a un gran número de sentidos, sobre todo el sentido muscular (al menos relativamente: pues en cierto grado todo ritmo continua hablando a nuestros músculos): de modo que el hombre ya no imita y representa en seguida corporalmente todo lo que siente. Sin embargo, ése es propiamente el estado dionisiaco normal, en todo caso el estado dionisiaco primordial; la música es la especificación, lentamente conseguida, de ese estado a costa de las facultades más afines a ella"²⁵. La relación de la música con las determinaciones corporales no puede entenderse, tal como Nietzsche ya lo había remarcado en sus primeras reflexiones, ni de manera directa ni inmediata. La música, para llegar a ser expresiva en tanto arte ha tenido que reelaborar paulatinamente el carácter de nuestra experiencia sensible del ritmo y la *mimesis* corporal. En ese sentido, si bien la música históricamente nació como un mecanismo de descarga afectiva (el estado dionisiaco primordial), ella se ha desarrollado como un proceso de selección y jerarquización de nuestra sensibilidad en el que las respuestas afectivas iniciales fueron suplantadas por un creciente y complejo marco de referencias simbólicas.

Uno de los momentos centrales de este proceso de *especificación* de la música es justamente el de la autonomización y consolidación de su práctica instrumental. Comprender la naturaleza de este proceso será central para Nietzsche pues en él se encuentra la clave para esclarecer cómo la música se elaboró en la modernidad como un lenguaje expresivo y significativo. "Música. La música no está en y para sí tan plena de significado para nuestro interior, no es tan profundamente excitante que puede pasar por el lenguaje *inmediato* del sentimiento; sino que en su antiquísima asociación con la poesía puso tanto simbolismo en el movimiento rítmico, en la modulación del sonido, que ahora nos *figuramos* que habla directamente a lo interior y proviene de lo interior. La música dramática sólo es posible cuando el arte de los sonidos ha conquistado un inmenso campo de recursos simbólicos, a través de la canción, la ópera y centenares de tentativas de pintura mediante sonidos. La 'música absoluta' es o bien forma en sí, en el estado tosco de la música en que en general complace el sonido sometido a medida temporal y con diversas intensidades, o bien el simbolismo de las formas que ya le habla a la comprensión sin poesía, después de que ambas artes estuvieran asociadas durante una larga evolución y finalmente la forma musical haya quedado enteramente entretejida con hilos conceptuales y sentimentales"²⁶.

²⁴ Cf. Haar, "La physiologie de l'art: Nietzsche revue par Heidegger", en: *Nouvelles lectures de Nietzsche, L'age d'homme*, 1985, p. 72.

²⁵ Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza Editorial, 1993 (IncurSIONES de un intempestivo §10).

²⁶ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol. I, § 215, Madrid: Akal, 1996, p. 141.

La música instrumental o 'música absoluta', según el término acuñado por Wagner²⁷, no es para Nietzsche un lenguaje privilegiado que permita una traducción directa de los afectos. Tal como lo remarcará en diversas ocasiones, la música en sí misma no tiene significado, la naturaleza de los sonidos es completamente muda e inexpressiva si no se logra introducir en ellos la referencia previa a determinados estados afectivos que sirvan, como vimos, de medio para esclarecer e interpretar el material sensible. Históricamente, la introducción de dichas referencias afectivas se hizo a través de los significados de las palabras y la poesía que se desplegaba simultáneamente a la ejecución musical. Sin embargo, es importante subrayar que la mediación conceptual que realizaban los significados de las palabras no operó únicamente como un simple medio facilitador de la comprensión musical. Por el contrario, la asociación música-palabra fue, simultáneamente, la instauración de un hábito sensible y la determinación de un modo específico de interpretación de la percepción sonora a través del cual ritmos y modulaciones adquirieron significaciones afectivas. Esta es la razón por la cual la música instrumental, incluso cuando logró independizarse de los referentes conceptuales, continuó dependiendo del hábito de adjudicar a lo sonoro las "resonancias" de las palabras. Paradójicamente, la música instrumental sólo pudo llegar a ser un lenguaje expresivo gracias a la pérdida de su sustancia lingüística, pérdida que en realidad fue su asimilación como una herramienta simbólica y un poderoso medio de evocación. De este modo, es claro para Nietzsche que un análisis de la condición expresiva y significativa de la música deberá pasar necesariamente por una interpretación de la historia del aprendizaje y modificación de nuestra percepción, aspectos que *pertenecen siempre* a una "cultura individual enteramente determinada, limitada espacial y temporalmente"²⁸.

26

El carácter especializado de la expresión musical que venimos de comentar no será, sin embargo, para Nietzsche, un proceso reducido al ámbito del arte. Por el contrario, este proceso forma parte de la *intelectualización* de todas nuestras experiencias sensibles y su elaboración conjunta como hábitos del sentimiento y del pensamiento: "Cuando Schopenhauer le adjudica la primacía a la voluntad y añade el intelecto, todo el ánimo, tal como hoy en día lo conocemos, no ha de servir ya a su demostración. Pues se ha intelectualizado por entero (tal como se intelectualizó nuestra percepción sonora de la música). Quiero decir, en absoluto podemos seguir pensando en el placer, el dolor y el deseo separados del intelecto. La elevación, variedad y delicadeza del ánimo han sido acrecentadas por innumerables procesos de pensamiento; el pensamiento es al ánimo actual lo que la poesía, en cuanto maestra de todo el simbolismo, a la música. (...) El placer y el dolor han sido desarrollados como un *arte*, exactamente con los mismos medios que un arte. Los motivos propiamente dichos de las acciones se comportan hoy en día como las melodías de la música actual, imposible decir dónde está la melodía, el acompañamiento, la armonía; así, en los motivos de las acciones todo está artísticamente urdido, varios motivos se

²⁷ En su programa explicativo de la *Novena sinfonía* de Beethoven, Wagner introduce el término de *música absoluta* para referirse al carácter indeterminado e indeciso de la música instrumental que habría sido superado visionariamente por Beethoven al introducir el tema del canto al final de la obra.

²⁸ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol. II, §171, Madrid: Akal, 1996, p. 58.

mueven unos junto a otros y se prestan mutuamente armonía, color expresión, tonalidad (...) lo que uno, por ejemplo, siente en el amor es la resultante de toda la meditación al respecto, de toda la metafísica asociada a este asunto desde la noche de los tiempos, de todas las *disposiciones vecinas resonantes* por afinidad”²⁹.

Este texto de Nietzsche resulta particularmente esclarecedor pues nos ayudará a comprender cómo el mundo moderno ha paulatinamente alimentado la visión de la subjetividad como un campo dinámico en el que la conciencia no es simplemente equiparable a una estructura de facultades y contenidos. Esta condición puede verificarse, por ejemplo, con relación a la naturaleza compuesta del sentimiento del amor. Este último, por la multiplicidad de fuentes a la que ha sido históricamente asociado, ya no puede entenderse simplemente como una propiedad o contenido del mundo de los afectos. Los sentimientos, más que *estados* de conciencia son *resultantes de procesos* activos en los que participan tanto las determinaciones sensibles como conceptuales, en donde no es posible ya separar la capacidad de *comprenderlos* del hecho mismo de *sentirlos*. Lo interesante del análisis de Nietzsche radica, sin embargo, en el papel que ha jugado el arte en la construcción de esta visión de la subjetividad. Si la interpretación de los estados afectivos se ha hecho cada vez más sutil y diversa es porque el arte moderno ha creado un nuevo conjunto de recursos expresivos, ha constantemente incorporado nuevos símbolos y metáforas que ampliaron las posibilidades del sujeto para interpretarse a sí mismo. La referencia a la música en este contexto no es casual pues ella, como vimos, en tanto elaboración simbólica, ha proporcionado el medio propicio para vivenciar unitariamente diversas disposiciones y *resonancias* de pensamientos y estados de ánimo. Este carácter unitario se expresa justamente en la indiferenciación que existe en la música moderna entre la materia conceptual de la música, expresada en la melodía de las palabras, y el material armónico de acompañamiento, símbolo de ciertos estados anímicos. Así, cuando Nietzsche afirma que “los motivos propiamente dichos de las acciones se comportan hoy en día como las melodías de la música actual”, no está estableciendo una simple analogía pues es justamente a través de este carácter perceptivo indiferenciado de la música moderna que se sustenta también un nuevo modelo para interpretar, en general, otros dominios de nuestra experiencia efectiva.

Llegados a este punto, hagamos un breve balance de la interpretación nietzscheana que venimos presentando. Ella se articula alrededor de dos supuestos centrales: el primero es el carácter especializado de la expresión musical. Si la estética de la música instrumental había concebido la expresión como una adecuación inmediata a la dinámica subjetiva, para Nietzsche, por el contrario, no existe ningún efecto artístico que no implique algún tipo de aprendizaje y elaboración. Como hemos visto, la música sólo puede constituirse en un arte expresivo cuando logra entrar en determinación con nuestra experiencia corporal del ritmo y cuando, luego de un proceso histórico, logra constituir una simbología y entretener con el desarrollo de las formas

²⁹ Nietzsche, “Fragmentos póstumos” 1976-1977, en: Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol. I, *op. cit.*, p. 389. He hecho algunas modificaciones en la traducción (N. A.).

diversos referentes conceptuales y afectivos. De estos análisis se desprende el segundo supuesto de la interpretación de Nietzsche, a saber, que el sentido musical no depende simplemente de la elaboración abstracta de sus formas. Nietzsche remarca que la música no puede reducirse a un significado intrínseco pues ello olvidaría que el arte es, en general, un proceso de interpretación conjunta de diversas experiencias sensibles, experiencias que el arte no sólo evoca sino a las que sirve, recíprocamente, de esclarecimiento. Estos dos presupuestos de la crítica de Nietzsche a la estética de la música instrumental se encuentran presentes desde sus primeras obras y continuarán siendo el hilo conductor a lo largo de sus demás escritos. Sin embargo, paralelamente a la elaboración de esta crítica, la visión nietzscheana no abandonará algunas de las ideas centrales surgidas en el contexto de revalorización de la música instrumental, tales como el poder de su accionar sensible, su capacidad para revelar la dinámica subjetiva y el carácter crítico de una escucha artísticamente relevante. Veamos pues, cómo se articulan estos elementos que dan a la interpretación de Nietzsche una continuidad problemática con la tradición estética que él busca replantear.

2. *La acción sensible de la música: memoria y escucha crítica*

Una de las tesis principales de *El nacimiento de la tragedia* afirmaba que el núcleo del espectáculo trágico estaba en el poder de transformación de la música, es decir, en su capacidad para romper las barreras individuales y estimular al máximo la producción simbólica de sus oyentes. La música era, en este sentido, un lenguaje superior pues no sólo se alzaba sobre "el reino entero de la realidad empírica"³⁰ sino porque propiciaba la creación de imágenes y representaciones, ella era propiamente un lenguaje generador de lenguajes y un momento de revelación. Si bien en sus escritos posteriores Nietzsche abandonará este tipo de explicaciones de inspiración metafísica, no dejará por ello de entender la música como un arte caracterizado por la amplitud y la diversidad de los efectos que produce. Un ejemplo claro de esta continuidad en su interpretación lo constituye justamente su crítica a Wagner. A través de ella Nietzsche mostrará que la música es capaz no sólo de inducir determinados estados afectivos sino de modificar el carácter; la música puede causar "estragos en los nervios" de sus oyentes así como corromper sus conceptos³¹. Esta es la razón por la que la música de Wagner no sólo será, desde un punto de vista estético, una música deficiente, sino además, desde un punto de vista fisiológico, una música peligrosa. Más aún, es a causa de su fuerza sensible que cualquier análisis musical deberá considerar de manera unitaria ambas perspectivas.

Sin embargo, más allá de la crítica a Wagner, la consideración nietzscheana de la música como fuente de modificación del carácter y las creencias se formulará de diversos modos a lo largo de sus escritos: por ejemplo, a través de la idea de una

³⁰ Nietzsche, "Fragments posthumes" (1871) en: Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit., p. 435.

³¹ Cf. Nietzsche, *El caso Wagner*, op. cit., p. 50.

correspondencia entre música y elaboración de juicios³², a través de la capacidad de la música para ser la fuente de ilusiones y estados anímicos sin sustento real³³, a través del lenguaje y los hábitos que crea el material sonoro³⁴ o a partir de la idea de la música como medio para "liberar al espíritu" y volverlo productivo, darle un verdadero *pathos* filosófico³⁵. En todos esos casos, la música será entendida como una *determinación de los modos de interpretar del sujeto*, como un proceso de generación y confrontación de valoraciones. La fuerza de la acción sensible de la música radica justamente en esta condición, es decir, en el haberse constituido históricamente no sólo como una especialización de nuestra sensibilidad sino, consecuentemente, como un modelo para entender lo real: "El hombre es una criatura que inventa formas y ritmos (...). Sin esta transformación del mundo en formas y ritmos, no habría nada para nosotros que fuese idéntico, entonces, nada que se repitiese y así ninguna posibilidad de experiencia ni de asimilación, de nutrición (...). De este modo aparece nuestro mundo, ahí está el origen del mundo entero"³⁶.

Si la música es entendida por Nietzsche, tal como venimos de mostrar, como un modo específico de determinación de juicios y valoraciones resulta claro ahora por qué ella será considerada, además, como el arte más capaz de revelar la naturaleza misma de la subjetividad. Ciertamente, no se trata aquí de un retorno a una postura metafísica de la música en la que ésta era una suerte de acceso privilegiado a un reino de esencias. Por el contrario, afirmar que la música representa la expresión más exacta de la dinámica subjetiva significa entender justamente la subjetividad desde un nuevo modelo interpretativo que subraya, más bien, su carácter temporal y de constante confrontación de fuerzas. Este carácter de lo subjetivo estará particularmente representado en la naturaleza de la música instrumental pues ella se elabora, no como un lenguaje de *contenidos*, sino como una *lógica de desarrollo* que afecta concretamente la vitalidad del sujeto y la naturaleza de sus valoraciones. En la música instrumental se muestra la tensión propia a la actividad creativa sin apelar a la retórica de lo conceptual, al gesto o a la pose, como dirá Nietzsche; ella permite revelar la naturaleza de las fuerza productivas que subyacen a sus formas así como mostrar, a través de sus efectos, si la labor artística ha sido resultado de la plenitud o la renuncia ante lo real; ella es, dicho brevemente, un esclarecimiento a diversos niveles de la actividad valorativa del sujeto.

³² "Todo aquello que comporta un ritmo, la vida entera de los individuos, las política de los pueblos, las relaciones de interés, los conflictos de clase, la oposición entre el pueblo y el no pueblo - involuntariamente el hombre nutrido de música lo evaluará y juzgará según el criterio de la música". Nietzsche, "Fragments posthumes" (1874), *Considérations inactuelles III et IV*, Œuvres complètes, Paris: Gallimard, 1988, p. 483.

³³ "Con los sonidos se consigue seducir a los hombres y hacerles aceptar todos los errores o todas las verdades. - ¿Quién es capaz de refutar un sonido?". Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, Buenos Aires: Ediciones del Mediodía, 1977, § 106, p. 98.

³⁴ "La costumbre de ciertas entonaciones se arraiga hondamente en el carácter y pronto se llega a los vocablos, al giro de las frases, y por último a las ideas". Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, op. cit., § 104, p. 97.

³⁵ "¿Ha notado alguien que la música libera al espíritu? ¿Que da alas a los pensamientos? ¿Que se vuelve uno tanto más filósofo cuando más músico se vuelve?". Nietzsche, *El caso Wagner*, op. cit., p. 24.

³⁶ Nietzsche, "Fragments posthumes" (automne 1884-1885), Paris: Gallimard, 1982, p. 341.

Como vimos en la primera parte, esta capacidad de la música para representar el carácter dinámico de lo subjetivo así como el devenir mismo, se encontraba ya presente en la estética de la música instrumental. Si bien Nietzsche toma como punto de partida esta interpretación, abandonará, sin embargo, la idea que la fuerza expresiva de la música radica simplemente en la correspondencia entre el carácter temporal del material sonoro y la conciencia. Para Nietzsche, la temporalidad como tal no explica la relación entre música y subjetividad si no se la interpreta, como veremos a continuación, desde la perspectiva de una elaboración afectiva en la memoria y en la escucha.

En el párrafo 168 de *Humano, demasiado humano*, Nietzsche afirma: “casi todas las músicas sólo producen un efecto *mágico* a partir del momento en que oímos hablar en ellas el lenguaje del propio *pasado*; y en tal medida al profano toda música antigua le parece cada vez mejor y toda la recién nacida de poco valor, pues no suscita todavía ningún ‘sentimentalismo’, el cual, como queda dicho, es el más esencial elemento de ventura para todo el que es incapaz de disfrutar este arte puramente como artista”³⁷.

El punto central para esclarecer este fragmento radica justamente en el carácter de aquello que Nietzsche denomina “sentimentalismo”. Esta experiencia, recurrente en el ámbito de la música, es planteada por Nietzsche desde el inicio del párrafo como un “enigma” pues ella se manifiesta, no sólo en el degustador aficionado y profano, sino también en aquellos adictos a la música “seria y rica”. A estos últimos, la vivencia sentimental no les es ajena incluso frente a esos “simplísimos melismas de la ópera italiana”³⁸ caracterizados por su “uniformidad rítmica y puerilidad armónica”. Para Nietzsche, la explicación de este fenómeno radica en que, gracias a la simplicidad estructural de cierto tipo de música, ella logra activar el recuerdo de aquellas primeras vivencias asociadas en su audición. La música es indesligable, en este sentido, no sólo de la reiteración de ciertas vivencias (lo que supone un aprendizaje y la creación de ciertos hábitos), sino sobre todo de la reiteración de ciertas vivencias perdidas. Es con ellas que “conecta nuestro sentimiento cuando oímos esos melismas italianos: la dicha infantil y la pérdida de la niñez, la sensación de lo irreparable como la posesión más preciosa, *eso es lo que toca las fibras de nuestra alma* tan intensamente como ni siquiera las más rica y seria presencia del arte puede hacerlo”³⁹. Dicho de otro modo, la música logra constituirse en un lenguaje expresivo y sentimental cuando deviene una experiencia de la memoria. Esta experiencia se explica, no por alguna misteriosa capacidad de evocación de los sonidos, sino como resultado de un hábito en la asociación de determinados estados afectivos pasados y fragmentos musicales. Adicionalmente, esta asociación se verá reforzada, pues la naturaleza misma de la escucha es una constante activación de la memoria: el curso sonoro se hace inteligible en la medida en que la presencia efectiva de ciertas formas desaparece para dar paso a una nueva que deberá, sin embargo, retener en

³⁷ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol. II, §168, *op. cit.*, p. 169.

³⁸ *Loc. cit.*

³⁹ *Loc. cit.* El subrayado es mío.

la memoria la anterior; la escucha es así una constante tensión⁴⁰ por recuperar y liberar de la memoria el flujo de lo musical.

Además de esta reinterpretación del carácter expresivo de la música, existe otro aspecto relacionado con la escucha que determinará la continuidad de la visión de Nietzsche con la tradición estética que busca confrontar: se trata de la naturaleza crítica y selectiva que debe guiar la recepción de la obra. Este aspecto normativo de la vivencia de la música fue introducido por la estética de la música instrumental con el fin de distinguir, como lo hará Hanslick, entre una escucha estructural que de cuenta de su elaboración como *lenguaje*, y otra escucha mas bien "patológica" centrada en los aspectos puramente sensibles y sentimentales. Marcar dicha diferencia era de suma importancia para la nueva consideración autónoma de la música ya que sólo a partir de ella pudo validarse la aplicación misma de la idea de *obra*, es decir, la idea de la música como una totalidad articulada en partes.

Para poder evaluar el impacto de esta consideración de la música sobre los planteamientos de Nietzsche deberemos volver a su crítica a Wagner. Como es conocido, uno de los argumentos centrales que él utiliza para descalificar la música wagneriana es que ella se elabora como una mera búsqueda de respuestas afectivas en sus auditores, respuestas que se logran, además, a través de los mecanismos más básicos de estimulación sensible: "Wagner ha descubierto, o poco menos, qué magia puede ejercerse incluso con música descompuesta, por así decirlo, reducida a lo *elemental* (...) A él le *basta* lo elemental: sonido, movimiento, color, en una palabra, lo que de sensual hay en la música"⁴¹. Este modo reduccionista, diremos, que tiene Wagner de entender la actividad musical, será para Nietzsche, no sólo el reflejo de una relación "patológica" con los afectos (con los aspectos sensuales de la música) sino, consecuentemente, el reflejo de una incapacidad artística para determinarse según las reglas propias al lenguaje musical: "Que Wagner haya disfrazado de principios su ineptitud para crear figuras orgánicas, que haya instaurado un estilo dramático donde nosotros meramente constatamos su incapacidad para estilo de ninguna clase, cuadra con una arrogante costumbre que lo acompañó toda su vida: introducir un principio donde le falta un talento"⁴².

Lo importante a subrayar de estos análisis es que, tal como lo planteaba la distinción de Hanslick, Wagner renuncia a una consideración estructural y orgánica de la música en la que exista "la medida obligada, el atenerse a unos grados definidos de intensidad y de tiempo"⁴³, para apelar, en cambio, a una elaboración puramente sentimental de la escucha. La deficiencia de la música de Wagner no está, en este sentido, en el impacto sensible que ocasiona, sino en que la naturaleza misma de la

⁴⁰ *Auscultare* (escuchar) es etimológicamente la asociación entre un sentido, *auris* (el oído) y una tensión (*culto*). Cf. Nancy, J.-L., "Être à l'écoute", en: *L'écoute*, Paris: IRCAM/L'Harmattan, 2000, p. 279.

⁴¹ Nietzsche, *El caso Wagner*, op. cit., p. 37.

⁴² *Ibid.* p. 35.

⁴³ *Ibid.* p. 83.

composición y recepción de la obra son el resultado de una acción afectiva *externa* a lo propiamente musical. El carácter decadente de esta música no lo constituye propiamente la contundencia y espectacularidad de sus efectos, sino los medios que emplea para obtenerlos. Estos medios Wagner no los busca al nivel de la elaboración reglamentada de los elementos sonoros, sino en la manipulación y condicionamiento de ciertos estímulos en sus oyentes, los que, de este modo, abandonan cualquier vivencia musical equilibrada. Para Nietzsche, la posibilidad de que exista *obra* artística como tal depende de la existencia simultánea de una normatividad de los afectos asociados a su vivencia.

Sin embargo, este aspecto crítico de la interpretación de Nietzsche, constantemente resaltado, ha impedido ver que en su valoración global de la música de Wagner subyace una sustancial ambivalencia. Ella radica justamente en que, para Nietzsche, la música wagneriana no sólo expresa, como venimos de ver, aquella incapacidad para elaborar "arquitectónicamente" ⁴⁴ el material sonoro, sino también la destreza para traducir en música los más diversos matices afectivos. Wagner, con una "maestría que excede a la de cualquiera", ha mostrado de manera exacta, por ejemplo, lo que es "la dicha indescriptiblemente conmovedora de un gozo último y brevísimo", "el reino de las almas sufrientes, oprimidas y atormentadas", "las medianoches de almas"; gracias a Wagner "ha ganado el arte mucho de lo que hasta entonces pareciera inexpresable y hasta indigno"⁴⁵. Paradójicamente, en el caso de Wagner se verifica que su incapacidad artística es, sin embargo, su logro expresivo.

32

Esta paradoja se explica pues para Nietzsche existen dos criterios claros para juzgar estéticamente la música: su carácter orgánico (lo que hace de ella un lenguaje autónomo) y su capacidad expresiva (lo que la hace el lenguaje propio de la subjetividad). Estos dos criterios, utilizados de manera unitaria en sus análisis, mantendrán, sin embargo, una relación problemática pues, tal como vimos al final de nuestra primera parte, ellos se justifican a partir de dos condiciones distintas de la práctica musical, y de este modo, sobre la base de dos consideraciones distintas de su valor artístico.

Por un lado, la música como capacidad expresiva implica considerarla a partir de su ejecución concreta, es decir, a partir de la capacidad del músico para traducir activamente su propia subjetividad (poco importa si lo que ejecuta lo haya compuesto él u otra persona). Nietzsche interpretará y valorará la música múltiples veces desde esta perspectiva. Así, él sostendrá por ejemplo, que la música artísticamente relevante es aquella en la que el intérprete da a cada paso su propia versión de lo que ha vivenciado. Si Wagner interpreta a Bach⁴⁶ lo esencial es escuchar a Wagner *a través* de Bach; una interpretación (ejecución) que dé una visión imparcial, históricamente correcta, simplemente adecuada a los esquemas de la notación, incluso de ser po-

⁴⁴ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol. II, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵ Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, Madrid: Ediciones Siruela, 2002, p. 79.

⁴⁶ Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol I, *op. cit.*, p. 417.

sible, carecería de interés⁴⁷. Sin embargo, tal como ya vimos en relación a su crítica a Wagner, Nietzsche también evaluará la música desde la perspectiva opuesta, es decir, desde su consideración como entidad orgánica y autónoma, como producto de reglas dentro de las cuales únicamente es posible evaluar el logro y la habilidad artística.

La oposición que existe entre estas dos perspectivas de análisis y valorización de la música radica en las diversas exigencias artísticas que ellas plantean: la música como expresión exige plasticidad en la consideración de lo formativo, e incluso su inestabilidad y ruptura para permitir que el músico pueda interpretar de manera cada vez renovada y auténtica la obra. Pero por otro lado, la música como lenguaje orgánico exige el desarrollo y la aceptación de determinadas convenciones y reglas que guíen la composición y la recepción de la obra.

La paradoja se hace evidente pues la destreza musical de Wagner, que Nietzsche reconocerá múltiples veces⁴⁸, para expresar los distintos matices de los afectos implica necesariamente la ruptura de la normatividad clásica que se asienta en lo convencional. Exigir de la música, como lo hace Nietzsche, una elaboración autodeterminada por reglas, implicará necesariamente una renuncia a la amplitud de sus capacidades expresivas que son, sin embargo, el sustento de su consideración como lenguaje adecuado de la subjetividad. La crítica de Nietzsche es sintomática, en este sentido, de la tensión interna entre expresividad y sentido orgánico que se gestó en la visión moderna de la música y que sólo se disolverá, como lo atestigua la música contemporánea, con la disolución misma de la tradición que guió a la música occidental durante más de cinco siglos.

⁴⁷ "El pianista que interpreta la obra de un maestro tocará óptimamente cuando haga olvidar al maestro y cuando parezca que está contando una historia de su vida". Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol I, *op. cit.*, p. 131. El subrayado es mío.

⁴⁸ Véase en este sentido, por ejemplo, el comentario que Nietzsche hace de la escucha de *Parsifal* en la carta que dirige a P. Gast el 21 de enero de 1887.