

Nietzsche y el espíritu de la música

Nietzsche and the spirit of music
Nietzsche e o espírito da música

María José Opazo Marinkovic  *

Universidad de Chile, Chile

Resumen

Este artículo indaga en la filosofía y comprensión de la experiencia estética de F. Nietzsche desde el espíritu de la música. A partir de la revisión de los antecedentes filosóficos y musicales que influyeron en su concepción filosófica de la música, se propone un nuevo enfoque sobre la larga reflexión musical nietzscheana, que transita desde la tragedia griega al drama alemán wagneriano y culmina en la ópera *Carmen* de Bizet, con el propósito de mostrar la influencia de la música y la historia de *Carmen* en el pensamiento maduro del filósofo y dilucidar las razones de su entusiasmo por esta obra, en la que Nietzsche finalmente encuentra el anhelado estado de embriaguez, la experiencia de conocimiento vital y la perfección artística.

Palabras clave: Nietzsche, filosofía, música, tragedia.

Abstract

This paper explores the philosophy and the understanding of the aesthetic experience of F. Nietzsche out of the spirit of music. From the review of the philosophical and musical antecedents that influenced his philosophical conception of music, a new approach is proposed related to the long Nietzschean musical reflection, which moves from the Greek tragedy to the Wagnerian German drama and arrives to the opera *Carmen* by Bizet, all this with the purpose of showing the influence of *Carmen*'s music and its story on the philosopher's mature thought and also elucidating the reasons for his enthusiasm for this work, in which Nietzsche finally finds the desired state of drunkenness, the experience of vital knowledge and the artistic perfection.

Keywords: Nietzsche, philosophy, music, tragedy.

Resumo

Este artigo explora a filosofia e compreensão da experiência estética de F. Nietzsche desde o espírito da música. A partir da revisão dos antecedentes filosóficos e musicais que influenciaram em sua concepção filosófica da música, é proposto uma nova abordagem sobre a longa reflexão musical nietzscheana, que transita desde a tragédia grega ao drama alemão wagneriano e culmina na ópera *Carmen* de Bizet, com o propósito de mostrar a influência da música e a história de *Carmen* no pensamento maduro do filósofo e elucidar as razões de seu entusiasmo por esta obra, na que Nietzsche finalmente encontra o almejado estado de embriaguez, a experiência do conhecimento vital e a perfeição artística.

Palavras chave: Nietzsche, filosofia, música, tragédia.

DOI: 10.5281/zenodo.7559282

*Contacto: opazo.mariajose@gmail.com Es Licenciada en Ciencias y Artes Musicales, PUCV; Licenciada en Artes, Intérprete Musical especialidad Percusión, Magister en Teoría e Historia del Arte, Estudiante del Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Becaria ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2022-2122062.

1. INTRODUCCIÓN

Variadas son las fuentes, tanto filosóficas como literarias y musicales, que nutren el caudal de conocimientos, ideas y pensamientos que dan cuenta de la formación del joven Nietzsche y cómo se configura el sujeto reflexivo. La música es una de las disciplinas artísticas que más directamente se relaciona con su filosofía y su visión estética del mundo. Dado que la reflexión en torno a la música acompaña casi la totalidad de su obra, este trabajo busca esclarecer los antecedentes y fuentes que influyeron en la filosofía de la música de Nietzsche y sus planteamientos respecto de la experiencia estética de la audición musical.

Para analizar lo transformador del pensamiento nietzscheano en relación a la música, revisaremos primero las ideas fundamentales de aquellos pensadores cercanos cronológicamente al desarrollo de la tragedia, que constituyeron la fuente de inspiración reflexiva y referencia en la interpretación del concepto de música del joven filósofo. En segundo lugar, abordaremos los antecedentes filosóficos inmediatamente anteriores a Nietzsche, presentes en la obra de Kant y Schopenhauer, que influyeron en el desarrollo de sus primeros trabajos. Posteriormente, repasaremos la influencia del compositor alemán Richard Wagner en la filosofía de la música nietzscheana para finalmente indagar en las causas del entusiasmo que provocó en Nietzsche su encuentro con la ópera *Carmen* del compositor francés George Bizet y cómo “el esquema, la idea y la *coherencia trágica*” (CO IV 173) de esta obra incidieron en el pensamiento maduro del filósofo.

2. LA MÚSICA DE LAS ESFERAS

En *El Nacimiento de la Tragedia en el espíritu de la música*, primera gran obra del filósofo alemán, podemos vislumbrar la influencia de los elementos fundamentales de la comprensión filosófica musical presocrática y cómo Nietzsche cuestiona los planteamientos de Platón y su maestro Sócrates en relación a la música.

Existen escasos y confusos antecedentes sobre la música en la Grecia antigua, pero suficientes para establecer la importancia de ésta en el mundo griego. Se le atribuía a la música un origen divino y se le concedía un valor ético pedagógico, un poder de influir de manera directa en las pasiones y afectos de los individuos, capaz de propiciar un estado moral y provocar determinados estados anímicos dependiendo del tipo de composición, el instrumento utilizado, los ritmos y el modo o escala musical empleada en cada caso. Estos atributos dotaban a la música de poderes relacionados con la magia y el encantamiento, así como también poderes curativos capaces de sanar la mente y el alma.

La especulación filosófica y teórica en torno a la música adquiere especial relevancia en el mundo griego a partir de las investigaciones de Pitágoras sobre el cálculo matemático de los intervalos y acordes musicales, y sus ideas sobre la naturaleza de la música y su concepción de la armonía.

El concepto de armonía, entendida por los pitagóricos como la conciliación y unificación de contrarios, se extendía desde el cosmos hasta el alma humana. La música tenía el poder, por medio de la armonía, de purificar el alma y restablecer el equilibrio armónico del espíritu incluso luego de haber sido turbado. La música, concebida así, como medicina para el alma, adquiriría una dimensión ético-pedagógica y una concepción catártica (Fubini 2005 55-59).

Posterior a los postulados pitagóricos, la filosofía de la música en Grecia toma distintos y opuestos caminos, uno centrado en las ideas sobre su naturaleza numérica, otro en sus características metafísicas conectadas a la teoría de la armonía de las esferas y el último, que marcaría la filosofía de la música posterior, el aspecto ético y moral.

3. EL *ethos* MUSICAL

Siguiendo la senda pitagórica en relación al aspecto pedagógico de la música, Damón, filósofo y músico del siglo V, desarrolla una teoría en torno al poder educativo de la música, pues veía en ésta la capacidad de influenciar de manera profunda y directa el espíritu y, en consecuencia, a la sociedad en su conjunto. Tanto Platón, como posteriormente Aristóteles, siguen y profundizan en estos planteamientos éticos y educativos de la música bajo el concepto del *ethos* musical.

En el libro VIII de *La Política* (1988), Aristóteles se refiere a la música como elemento de la educación, reconociendo en la música una imitación directa de las sensaciones morales, afirmando que no hay nada tan poderoso como el ritmo y la melodía para imitar, aproximándose tanto como sea posible, la ira, la mansedumbre, la fortaleza, la templanza y todos los sentimientos del alma como igualmente todos los opuestos a ellos. Finalmente, el autor recomienda que el cultivo de la música forme parte en la educación de los jóvenes, pues la música tiene el poder moral de modificar nuestros sentimientos y mudar la disposición del alma (Aristóteles 467-469). Esta teoría ética de la música se inserta en un discurso político tanto en Platón como en Aristóteles, del cual podemos encontrar sus mayores referencias en *La República* y *La Política*. Ambos autores proponen en estos textos oficializar la educación musical como un medio para la enseñanza de la virtud. Los postulados platónicos son un “uso correcto de la música” en relación a la razón, es decir, la música como una actividad intelectual y no como puro objeto de placer sensible. De esta manera, la concepción platónica de la música marca un nuevo rumbo en la producción y práctica del arte musical griego, otorgándole un carácter racionalista, optimista y moral, una estética socrática.

Esta nueva concepción del arte musical griego –opuesta a la concepción presocrática de la música–, que censura su aspecto sensorial y la transforma en una actividad ética y cognoscitiva, es lo que Nietzsche criticaría enérgicamente en *El Nacimiento de la tragedia*.

En este texto Nietzsche plantea que la obra de arte trágico de los griegos tiene su origen en el espíritu de la música. En la tragedia se encuentran y concilian el arte apolíneo y el dionisiaco; el dios de los *sueños hermosos* y la bella apariencia nos habla de manera indirecta mediante sus figuras y conceptos, mientras el dios de la *embriaguez del sufrimiento* consigue, mediante el movimiento de la armonía musical, que la voluntad de la naturaleza alcance una comprensión inmediata. Es solo en la tragedia donde ambas deidades pueden hablar el lenguaje del otro sólo por el efecto mediador de la música, en la que, como Nietzsche señala en *La Visión Dionisiaca del Mundo*, se logra unificar el ritmo y la fuerza figurativa de Apolo con el poder estremecedor del sonido y el mundo totalmente incomparable de la armonía de Dioniso (OC I 463-467). En la tragedia la música actúa como un ente unificador que es trasgredido por Sócrates y su discípulo Platón debido a su incapacidad para comprender el *pathos* de la música y la tragedia.

En el *Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche declara la muerte de ésta en manos de Eurípides a causa del esteticismo socrático, que antepone el entendimiento al oído y arrebató el origen de la tragedia del regalo de la música y del dios ebrio.

Eurípides en absoluto logró fundar el drama exclusivamente sobre lo apolíneo, y de que, por el contrario, su tendencia no-dionisiaca se extravió en una tendencia naturalista y no-artística, nos será lícito ahora aproximarnos a la esencia del socratismo estético, cuya ley superior suena aproximadamente así: «todo tiene que ser inteligible para ser bello»; es como el principio paralelo del socrático «sólo el sapiente es virtuoso». Con este canon en la mano calibró Eurípides todas las cosas, y de acuerdo con ese principio las rectificó; el lenguaje, los caracteres, la estructura dramática, la música coral. Lo que nosotros solemos imputar con tanta frecuencia a Eurípides como defecto y retroceso poéticos en comparación con la tragedia sofoclea, eso es casi siempre el producto de aquel penetrante proceso, crítico, de aquella temeraria confianza en el entendimiento (OC I 385).

La visión del mundo de la Grecia antigua y la tragedia ática como antítesis, duplicidad y reconciliación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, es sobre la cual Nietzsche fundamenta su pensamiento estético y su concepción del arte musical. La música representa el origen y la identificación de las fuerzas primordiales e instintivas, el placer y el dolor de la existencia. El espíritu dionisiaco de la música simboliza una “concepción trágica del mundo”, en oposición a la “concepción teórica” que se sustenta en la fe en la ciencia y el intelecto, destruyendo el mito y conduciendo al mundo a la decadencia.

4. LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA

Además de la influencia de los filósofos griegos preplatónicos o trágicos, especialmente Heráclito, Demócrito y Empédocles, en el pensamiento de Nietzsche en sus primeros escritos sobre la tragedia y la música, podemos encontrar una vertiente de ideas proveniente de filósofos inmediatamente anteriores a él que influyeron en su pensamiento. En el ensayo de autocrítica de 1886, el mismo Nietzsche deja entrever la influencia que ejercieron las ideas de Kant y Schopenhauer en *El Nacimiento de la tragedia*.

¡Cuánto lamento ahora que aún no tuviera entonces el coraje (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los aspectos, también un lenguaje propio para intuiciones y audacias tan propias, — que intentara yo expresar a duras penas, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra del espíritu de Kant y de Schopenhauer, así como en contra de su gusto! (OC I 334).

Las ideas y el criticismo planteados por estos dos pensadores alemanes fueron de profunda importancia en los primeros escritos del joven filósofo, a partir de los cuales formula su crítica a la cultura del “hombre teórico” y puede pronunciarse sobre la decadencia del mundo moderno alejandrino.

Anterior a la filosofía de la música nietzscheana, la reflexión en torno al arte musical había sido un tema de escaso interés filosófico, nadie antes que Nietzsche —a excepción de Schopenhauer— dedicó tanta atención a la música como materia de reflexión filosófica. Kant solo dedicó unas pocas pero significativas páginas al problema del arte musical. En la *Crítica del juicio* el filósofo afirma que “la música es más goce que cultura”, esto debido a que las facultades cognoscitivas (el entendimiento y la imaginación) son convocadas en grado mínimo. Siguiendo este orden de ideas Kant señala:

Los dibujos a la *grecque*, las follajerías de los marcos o de los papeles de tapizar no significan nada en sí mismos: nada representan, ningún objeto bajo un concepto determinado, y son bellezas libres. Lo que en la música se denomina fantasías (sin tema) y aun toda la música sin texto puede ser sumado a esta misma especie (145).

La música no da para pensar, sentencia Kant, y es en este planteamiento en el cual Nietzsche vislumbra la posibilidad de recobrar el sentido de la música en cuanto puro placer sensible, precisamente por su falta de conceptos para ser pensados. Para Nietzsche, siguiendo la línea de pensamiento schopenhaueriana, la música goza de una superioridad como forma intuitiva por sobre el lenguaje, pues su capacidad expresiva inmediata y aconceptual nos permite conocer de forma directa la esencia del mundo y la existencia. De esta manera el arte musical, al que Kant había asignado el último puesto de la clasificación jerárquica de las artes por ser el “arte del juego de las sensaciones”, con la filosofía de Nietzsche se eleva al pódium de la valoración artística, situándose en el puesto supremo de la jerarquía de las artes por ser un arte del sentimiento y no del *logos*.

Sobre el problema de la asemantividad en la música planteado por Kant, Schopenhauer reflexiona que es justamente esta ausencia de significación conceptual y abandono del principio de razón lo que permite que la voluntad se exprese libre y directamente por medio de la música, abriendo el acceso al conocimiento de las cosas en sí. La música, dice Schopenhauer, es el lenguaje inmediato de la voluntad pura misma, representa lo metafísico de todo lo físico del mundo, la cosa en sí de todo fenómeno, es un lenguaje universal pues se dirige a la sensibilidad y no a la razón.

Schopenhauer sigue su argumentación afirmando que la superioridad de la música radica en que no ofrece un sentimiento determinado sino la “forma pura del sentimiento”. Por esta razón, todo intento de imitar emociones, estados psicológicos y sentimientos en particular, o todo aquel vano intento de otorgarle a la música un contenido representativo concreto rebaja inmediatamente su valor. En el parágrafo 52 de *El mundo como voluntad y representación* Schopenhauer nos dice que, puesto que la música expresa el en-sí de todo fenómeno, entonces, “no expresa esta o aquella alegría particular y determinada, esta o aquella aflicción, dolor, espanto, júbilo, diversión o sosiego. . . sino esos sentimientos, por así decirlo, in abstracto; expresa su esencia sin accesorio alguno y, por tanto, sin sus motivos. Sin embargo, la comprendemos perfectamente en su quintaesencia abstraída” (Schopenhauer 317).

A partir de estos postulados se desprende que la música predilecta de Schopenhauer sea la música instrumental, la música pura, desprovista de significado. Sin embargo, Schopenhauer no descarta la posibilidad de unión entre música y poesía, sin que una esté subordinada a la otra como es el caso de la ópera, es decir, no siendo la música la que deba destacar el valor de la palabra, sino las palabras la que deben doblarse ante la universalidad de la música.

Esta unión es posible en la tragedia, arte literario por excelencia, pues expresa la misma condición humana que la música, a saber: el dolor necesario que está en el fondo de la vida misma. La tragedia representa el triunfo de la voluntad pura frente a la razón aparente, y, además, no nos presenta este o aquel hombre, sino ideas de ellos, símbolos de valor universal. Esta particular visión de la música y la tragedia tuvo un fuerte impacto en el joven Nietzsche, quien logra insertar sus conceptos de apolíneo y dionisiaco a estas consideraciones filosófico-musicales, ideas que expone y desarrolla ampliamente en *El nacimiento de la tragedia*.

Las ideas de Schopenhauer respecto de la voluntad y la música en particular, no solo tuvieron impacto en Nietzsche. El compositor alemán Richard Wagner también se vio fuertemente influenciado por la filosofía de la música schopenhaueriana. En la línea de pensamiento de Schopenhauer, Wagner ve en la ópera un género inferior que intenta poner música a las palabras. Wagner concibe al *drama* como obra de arte total, que integra todas las artes sin perder la autonomía de la música frente a las palabras, el gesto o las figuras.

5. LA MÚSICA DEL FUTURO

El pensamiento estético de Wagner, su visión de la música, la tragedia y su afinidad con la filosofía de Schopenhauer es lo que deslumbra al joven Nietzsche e influencia sus primeros escritos. En una carta del 9 de noviembre de 1868 dirigida a su amigo Erwin Rohde, Nietzsche relata el enorme impacto que causó en él su encuentro con el músico alemán.

Mantuve con él una larga conversación sobre Schopenhauer: ¡Ah! Comprenderás qué gozada fue para mí oírle hablar de él con un entusiasmo completamente indescriptible, lo que él le agradecía, cómo Schopenhauer era el único filósofo que había comprendido la esencia de la música (CO I 548).

La narración de este primer encuentro revela una gran admiración inicial a las ideas estético-musicales de Wagner y su compartido deleite por la filosofía de Schopenhauer, sin embargo, es

importante destacar que en los años anteriores a conocer personalmente al maestro, Nietzsche no era wagneriano, su música no le era interesante y no era de su gusto. Su amigo Krug lo había tratado de interesar interpretándole una reducción al piano del *Tristán*, pero sin éxito (Schulkin 6). Lo que impactó al joven filósofo no fue tanto la música de Wagner como su pensamiento y la temática de sus dramas sobre heroísmo, amor y muerte. Nietzsche ve en el drama musical wagneriano la posibilidad de restauración de un arte verdaderamente trágico, como el griego, en el que las artes más sublimes se encuentren en armoniosa unidad como paradigma de una forma de arte total.

Nietzsche apela a la música y el arte trágico para lograr la renovación cultural de Alemania. Plantea la necesidad de la recuperación del drama trágico y del elemento dionisiaco que el socratismo suprimió. Sitúa en manos de Wagner y su drama la representación alemana de la cultura helénica y el renacimiento del espíritu dionisiaco capaz de expresar la tensión entre el placer y el sufrimiento, entre la vida y la muerte.

La cosmovisión de Wagner, el carácter filosófico de sus afirmaciones y su obra, le ofrecen a Nietzsche un nuevo lenguaje posible, un nuevo sistema para el pensamiento, reencontrando en la música una nueva modalidad de expresión que pueda mantener el pensamiento en movimiento, evitando la petrificación propia del mundo conceptual como había sido concebido por la tradición filosófica y los convencionalismos imperantes. En su *IV Consideración intempestiva* Nietzsche reflexiona sobre el genio Wagner y ve en su obra la posibilidad de “pensar en acontecimientos y filosofar en sonidos sobre la esencia del mundo” (OC I 838). Este pensamiento perdura en la filosofía de Nietzsche, años más tarde mantiene su convicción de haber encontrado en la música un mejor medio que la filosofía para transmitir conocimiento sobre nosotros y el mundo. Tanto es así, que en su ensayo de autocrítica de *El Nacimiento de la Tragedia* afirma que para expresar mejor su pensamiento debió haber cantado el libro en vez de escribirlo. “Hubiera debido cantar esa «nueva alma» — ¡y no hablar!” (OC I 331).

Las causas que llevarían al quiebre de la relación entre el filósofo y el compositor son múltiples y complejas. Uno de los primeros motivos del distanciamiento es, probablemente, la profunda decepción que siente Nietzsche al asistir al primer festival de Bayreuth y no ver cumplidas sus altas expectativas en la obra de Wagner y su figura como reformador de la cultura y el espíritu alemán.

Nietzsche permanece varios días en el festival, pero se marcha antes de que este culmine. Días antes de partir le escribe a su hermana:

¡No se puede conmigo, lo reconozco! Constantes dolores de cabeza, aunque todavía no de los peores, y agotamiento. Ayer sólo pude escuchar la *Valquiria* en un cuarto oscuro; ¡toda visión imposible! Suspiro por marcharme, no tiene sentido que me quede. Me horrorizan todas estas largas veladas artísticas; y sin embargo permanezco aquí (CO III 169).

Luego, como es sabido, la postura cristiana adoptada por Wagner con su *Parsifal* profundizó sus puntos de desencuentro provocando la separación definitiva, la que tiempo después se convertiría en una guerra abierta de Nietzsche contra Wagner.

En los textos *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, el filósofo expone sus argumentos en contra del drama wagneriano, así como también, da testimonio de la superación o “curación” de la influencia que ejercieron en su juventud y primeros escritos los ideales románticos de la concepción musical de Wagner. Como dijimos antes, son variadas y complejas las razones que motivaron el distanciamiento entre Nietzsche y el maestro. Entre otras causas, está la contraposición directa hacia la obra del compositor alemán y las ideas sobre las cuales se sustentaban y articulaban sus creaciones: nacionalismo, romanticismo, idealismo y la pretensión de redención en el sentido cristiano; todos signos de debilidad, enfermedad y decadencia.

Nietzsche critica a Wagner por traicionar a la música al subordinarla a la palabra poética, al libreto y las artes escénicas: “llegó a no componer ya música para el oído, sino para el ojo” y acusa al maestro de ser un “actor” que busca el efecto, el impacto sobre el espectador. En *Nietzsche contra Wagner* expresa:

surgiría para la música un peligro como no puede pensarse otro mayor — la degeneración total del sentido del ritmo, el caos en lugar del ritmo... El peligro llega a su punto álgido cuando tal música se apoya de manera cada vez más estricta en un arte de la interpretación escénica y del mimo completamente naturalistas, no sometidos a ninguna ley de la plástica, que solo quieren el *efecto* y nada más... *Lo espressivo* a toda costa y la música al servicio, esclava de la pose — esto es el fin ... (OC IV 910).

La fe que deposita Nietzsche en Wagner como compositor de la música del futuro —o más bien la fe en su ideal de música— se va degradando hasta reconocer en su obra un signo cultural de enfermedad y decadencia. Como dijimos anteriormente, Nietzsche es seducido por el pensamiento musical de Wagner y su concepción del drama, más que por su mundo sonoro en concreto.

Durante el período de distanciamiento de Wagner y su ideal musical Nietzsche conoce la obra del compositor francés George Bizet, quien se convertiría en la “antítesis irónica” del compositor alemán (CO VI 356) y emblema de la crítica a la cultura y los valores de la modernidad de su pensamiento maduro.

6. *Carmen* Y EL SUPERHOMBRE

En 1876, aquejado por graves problemas de salud, Nietzsche emprende un viaje al sur de Italia en el que comenzaría a encausar sus ideas hacia un pensamiento propio, alejado de sus influencias de juventud, tanto la de Wagner como la de Schopenhauer. En los años siguientes, luego de renunciar a su cátedra en Basilea, Nietzsche comienza un largo viaje por Europa en busca del clima apropiado para sanar y aliviar los dolores que lo atormentan.

Este viaje lo llevaría desde el oscuro y húmedo norte de su etapa wagneriana al cálido sur, lugar de “los buenos europeos”, en el que se le revela una nueva música, llena de belleza y seducción. Durante este viaje el filósofo tiene su primer encuentro con la obra Georges Bizet. Nietzsche presenció *Carmen* por primera vez el 27 de noviembre de 1881, en Génova, seis años después de su estreno en París. Luego asistirá muchas veces a representaciones de esta ópera de Bizet, la última en Turín, en la primavera de 1888.

Pocos días después de haber visto *Carmen* por primera vez Nietzsche escribe a su amigo Peter Gast: “Casi pienso que *Carmen* es la mejor ópera que existe; y mientras viva nuestra generación, estará en todos los repertorios europeos” (CO IV 172).

Esta ópera representa para Nietzsche todo lo opuesto al drama alemán, lejos de la pasión artificiosa y decadente wagneriana. En *El caso Wagner* alaba al autor de *Carmen* diciendo:

Esta música me parece perfecta. Se va acercando ligera, elástica, sin perder la cortesía. Es amable, no *la empapa el sudor*. . . . Esta música es malvada, refinada, fatalista: con todo, continúa siendo popular — tiene el refinamiento de una raza, no el de un individuo. Es rica. Es precisa. Construye, organiza, consigue una disposición acabada: con lo cual se convierte en la antítesis del pólipo en la música, en la oposición a la «melodía infinita». ¿Se han escuchado nunca en escena acentos trágicos más dolorosos? ¡Y cómo se obtienen! ¡Sin muecas! ¡Sin falsificaciones! ¡Sin la *mentira* del gran estilo! —(OC IV 575, 576).

La cuestión de la melodía es sumamente relevante en la concepción estético-musical de Nietzsche, para quien la fórmula wagneriana de la «melodía infinita» –una línea melódica extensa que se sustenta en una tensión interminable–, simboliza la pérdida del sentido melódico de toda la música alemana, a la que Nietzsche juzga casi como a toda la filosofía alemana, y “expresa de la mejor manera el peligro y la corrupción del instinto” (CO V 162). En las obras de Wagner, escribe el filósofo:

La parte domina sobre el todo, la frase sobre la melodía, el instante sobre el tiempo (también sobre el *tempo*), el pathos sobre el ethos (el carácter, el estilo, o como se le quiera llamar —), por último también el *esprit* sobre el «sentido» (Ibid.).

Los artificios retóricos de la música, las melodías infinitas y la ambigüedad rítmica de los dramas wagnerianos son un signo de disolución, un síntoma de la *décadence* no solo de la música de Wagner, sino que de todo un arte y, con ello, del *âme moderne*. Por el contrario, las ligeras y refinadas líneas melódicas de Bizet, la transparencia de la técnica instrumental francesa y el sonido orquestal de la ópera *Carmen* representan el “retorno de la música, del innatural histrionismo a la naturaleza de la música— ¡que a fin de cuentas es la forma más ideal de la probidad moderna!” (CO V 288).

Carmen posee la “lógica de la pasión” propia de la calidez del sur. En esta obra “habla una sensualidad diferente, una sensibilidad diferente, una serenidad diferente” (OC IV 577). Nietzsche vislumbra en *Carmen* una música perfecta capaz de sensualizar la razón y racionalizar la pasión, una síntesis de sueño y embriaguez, un breve instante de conciliación entre la medida de Apolo y la exaltación de Dioniso.

Carmen era apreciada por Nietzsche no solo por la música de Bizet sino que también por la historia de la atractiva gitana. El texto de la ópera está inspirado en la novela *Carmen* del escritor francés Prosper Mérimée, estimada por el filósofo como una novela corta de primer rango, propia de un autor de alma apasionada y elegante (CO IV 171). Según Nietzsche los libretistas Meilhac y Halévy logran captar la esencia de la novela de Mérimée, “el esquema y la idea, así como la *coherencia trágica* que tiene en este artista, se hallan también en la ópera (el libreto es en efecto admirable)” (CO IV 173).

El realismo de la historia de *Carmen* contrasta con los temas históricos y míticos del romanticismo. En el estilo verista y el carácter vital de esta ópera Nietzsche encuentra la esencia de un arte verdaderamente trágico y una nueva visión estética del mundo en la que se impone la afirmación de la vida, la naturaleza, lo sensible y lo real.

Carmen simboliza la superación del idealismo y el romanticismo a favor del realismo. Como señala Curt Paul Janz en su exhaustiva biografía del filósofo alemán, “*Carmen* se convierte para Nietzsche en un objeto que puede poner como ejemplo de su concepción de la ópera, del teatro en general, de la función de la música y de su estética filosófica” (Janz 71).

La tragedia de *Carmen* y la música concebida por Bizet cristalizaron el rechazo a la estética wagneriana y la crítica a la cultura y el pensamiento moderno de la época madura de Nietzsche, para quien esta obra fue también una fuente de inspiración para la articulación de un pensamiento propio y, a la vez, una vía de autosuperación.

El entusiasmo que esta ópera provocó en Nietzsche no disminuyó con el paso del tiempo, por el contrario, en enero de 1888, seis años después de su primera audición de *Carmen*, Nietzsche le escribe a su amigo Peter Gast:

La música me ofrece ahora sensaciones que, en realidad, nunca me ofreció antes. Me libra de mí mismo, me desengaña de mí mismo, como si yo me percibiera y me sintiera en panorámica totalmente desde la lejanía; la música me refuerza cuando la escucho y, cada vez, tras una noche de música (— he escuchado *Carmen* cuatro veces)

viene una mañana de visiones y ocurrencias repletas de energía. Es algo muy singular. Es como si me hubiera bañado en un elemento más natural. La vida sin música es sencillamente un error, una labor impropia, un exilio (CO VI 100).

En estas palabras Nietzsche da cuenta del hallazgo de una música de liberación, transfiguración y superación. El filósofo ve en esta tragedia una apertura de mundo, una revelación de energía vital, una vía para ser un hombre mejor, un superhombre. “¿Cómo perfecciona una obra así! Al escucharla uno mismo se convierte en una «obra maestra»” dice Nietzsche tras su vigésima audición de esta obra (OC IV 575).

¿Qué atributo posee *Carmen* que logra tal emoción estética en Nietzsche, tal sobreexcitación extrema?

Una anécdota vivida por el filósofo en un viaje a la ciudad alemana de Colonia en 1865, la que es narrada y analizada por Thomas Mann en el ensayo *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*, podría darnos algunas luces respecto del impacto que tuvo en Nietzsche la ópera *Carmen* que, como hemos visto, no sólo fue por la belleza, sensibilidad y sensualidad de su música, sino que también por su temática realista y, muy especialmente, por su fatídico final.

En una excursión a Colonia el joven Nietzsche, en ese momento de 21 años, contrata los servicios de un criado para que le enseñase la ciudad. Al finalizar la jornada el joven filósofo le pide a su criado que lo lleve a un buen restaurante, pero éste, en su lugar, lo lleva a una casa de prostitución en la que Nietzsche se ve rodeado de pronto, como él mismo cuenta, por una docena de mujeres vestidas de lentejuelas y gasas de las que solo logra huir gracias a la presencia en el salón del “único ser dotado de alma entre aquella gente”, un piano, al que se dirige instintivamente para tocar algunos acordes que logran liberarlo de su estupor y salir del lujurioso lugar (Mann 94).

Inconsciente aún del profundo impacto de esta experiencia vital, Nietzsche no logra vislumbrar en ese momento el “trauma” y las huellas que dejaría esa velada en su psique. Como cuenta Mann, esas figuras vestidas de gasas y lentejuelas aparecerán una y otra vez en la vida del filósofo. Veinte años más tarde las “falditas de encajes, ondeantes como abanico” regresan en la figura de *Las hijas del desierto* de la cuarta parte de *Zaratustra*.

Este trauma retorna eternamente a la vida de Nietzsche, reaparece en sus amores no correspondidos, en esas grandes mujeres como Cosima Liszt y Lou Salomé; mujeres libres, empoderadas, sensuales, fascinantes e inalcanzables para el filósofo.

Carmen representa para Nietzsche un espejo transfigurador que le otorga la posibilidad de superación de una situación de vida, de un trauma profundo, no al reflejar su mundo interior sino que al transfigurarlo. *Carmen* lo transporta a ese estado de embriaguez dionisiaca, a ese dolor estimulante clave del sentimiento trágico; en el que no solo se transfigura lo que se ve y se escucha, sino que es el propio sujeto el objeto de la metamorfosis.

Para Nietzsche *Carmen*, “la última ópera trágica”, contiene algo cómico y absurdo, cierto placer en la paradoja, por ejemplo en las palabras finales: “sí, yo la he matado, ay, Carmen, mi adorada Carmen!”. (PF II 889, 15 [68]). La crueldad de la última escena, su carácter absurdo y tragicómico es la expresión sublime del amor trágico, la pasión, el deseo, el dolor, la vida y la muerte, en definitiva, de la vida real.

En el acto final de este drama, el asesinato de Carmen en manos de Don José, el primer femicidio de la historia de la ópera, Nietzsche ve la manera de liberarse a través de la música, del signo y del gesto; del trauma y la impotencia que lo atormenta. *Carmen* cumple la verdadera misión de la música: la de redimir al hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Política*. Libro VIII. Madrid: Editorial Gredos, 1988
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2005
- Janz, C.P. *Friedrich Nietzsche 3. Los diez años del filósofo errante*. Madrid: Alianza universidad, 1985
- Kant, Immanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Traducción Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992
- Mann, Thomas. *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*. Madrid: Alianza Editorial, 2000
- Nietzsche, Friedrich. *Correspondencia*. Vol. I. Trad. Luis Enrique de Santiago. Madrid: Editorial Trotta, 2005
- —. *Correspondencia*. Vol. III. Trad. Andrés Rubio. Madrid: Editorial Trotta, 2009
- —. *Correspondencia*. Vol. IV. Trad. Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta, 2010
- —. *Correspondencia*. Vol. V. Trad. Juan Luis Vermal. Madrid: Editorial Trotta, 2011
- —. *Correspondencia*. Vol. VI. Trad. Joan B. Llinares. Madrid: Editorial Trotta, 2012
- —. *Fragmentos póstumos*. Vol. II Ed. Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos, 2008
- —. *Obras completas*. Vol. I. *Escritos de juventud*. Ed. Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos, 2011
- —. *Obras completas*. Vol. IV. *Escritos de madurez II*. Ed. Diego Sánchez Meca. Madrid: Editorial Tecnos, 2016
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Trad. Pilar López. Madrid: Trotta, 2016
- Schulkin, Claudio. "Nietzsche compositor", *A Parte Rei: revista de filosofía* 19 (2002): 1-10.