

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”

DOCTORADO EN FILOSOFÍA E HISTORIA
DE LAS IDEAS



“LA AFIRMACIÓN DE LO REAL EN LA MÚSICA”

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
DOCTOR EN FILOSOFÍA E HISTORIA DE LAS IDEAS

PRESENTA:

FRANCISCO ARANDA ESPINOSA

CO-ASESORES:

DRA. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USON

DR. JUAN R. REYES JUÁREZ

Agradecimientos

*A mi querida profesora y amiga, la
Dra. María José Sánchez, por el tiempo, la entrega,
la dedicación y su entrañable amistad.*

A Celeste, por estar siempre cerca.

A mis padres y mis suegros, por su apoyo y cariño.

*Al Doctorado en Filosofía e Historia de las Ideas y en especial al
Dr. Juan Reyes, por apoyarme siempre, dirigirme y permitirme
formar parte de la 1era generación.*

Al Tribunal de Tesis tan magnífico que me acompaña.

-A Celeste, a mis padres

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
-------------------	---

I. De la importancia de la filosofía de la música respecto a la musicología tradicional.....	13
1. La musicología tradicional y el análisis de las obras	15
2. Teoría metafórica de la música.....	15
3. Algunas teorías musicológicas y el análisis musical.....	17
4. Teoría de los elementos musicales.....	19
5. La música y el absoluto.....	21
6. La música como mimesis de la naturaleza.....	23
7. Música y lenguaje.....	26
8. La música programática.....	29
9. La ópera moderna: música del absoluto.....	29
II. De una filosofía de la música en torno a los conceptos de voluntad, sentimiento y lo inefable: la afirmación de lo real... 	33

1. La música como expresión directa de la voluntad	36
2. Influencia kantiana en la obra de Schopenhauer.....	41
3. ¿La música <i>expresa</i> ?.....	42

2.2 El sentimiento en la experiencia musical: aproximaciones

a la concepción musical de Nietzsche..... 48

1. Nietzsche y lo trágico.....	49
2. Wagner y Nietzsche.....	50
3. Nietzsche y la obra de arte total.....	52
4. El lenguaje y lo real	53
5. El arte en Nietzsche	54
6. Kant y Schopenhauer: el noumeno.....	56
7. <i>Carmen</i> de Bizet: una ópera <i>trágica</i>	57

2.3 Vladimir Jankélévitch: de una filosofía de la

música en torno a lo inefable 60

1. Pensamiento musical jankélévitchiano	62
2. Lo inefable en <i>Pelléas et Mélisande</i>	62
3. Contra el expresionismo de Wagner.....	63
4. Lo real oculto en la música.....	64
5. El tiempo y lo real	64

6. Lo inefable	65
7. El silencio, aliado de lo real.....	66
8. Entre Schelling y Bergsson.....	67
9. Charis: un ensayo sobre Jankélévitch	67
10. La música ¿anti-lenguaje?	69
11. Odisea filosófica musical.....	70
12. La experiencia musical y su relación con el pensamiento trágico	71
13. Lo trágico y la alegría: el ejercicio musical	72
III. <i>Pelléas et Mélisande</i>: el drama estático y la temporalidad del silencio	77
1. <i>Pelléas et Mélisande</i> : el drama estático de Maeterlinck	80
2. <i>Pelléas et Mélisande</i> y la música de Debussy	82
IV. <i>Parsifal</i>: el triunfo del drama sobre la tragedia	100
1. Las fuentes de <i>Parsifal</i> , el último drama wagneriano.....	106
2. La música de <i>Parsifal</i>	109
3. <i>Parsifal</i> y sus diferentes interpretaciones.....	113
4. <i>Parsifal</i> o <i>Perceval</i>	115
5. El libreto wagneriano de <i>Parsifal</i>	117
6. Hermenéutica simbólica de la ópera.....	121

7. El Santo Grial, etimología y orígenes.....	129
8. “Redención al Redentor” y el fenómeno cristiano de <i>Parsifal</i>	132
CONCLUSIÓN.....	137
BIBLIOGRAFÍA.....	147

INTRODUCCIÓN

Esta tesis se centra en la discusión transversal de las tareas respectivas de la musicología tradicional y la filosofía de la música, a la luz del trabajo investigativo musical de los filósofos Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Vladimir Jankélévitch. A lo largo de estas páginas se tratará de comprender la naturaleza del fenómeno musical a partir de la filosofía de la música en contraposición a la musicología tradicional.

En su proceso investigativo se trató de distinguir las particularidades distintivas del concepto de *lo real*, mismo que, por los filósofos y pensadores trabajados aquí, se ha denominado *voluntad* (en Schopenhauer), se ha vinculado con *lo dionisiaco* (o la relación del sentimiento en la experiencia musical desde Nietzsche), y con *lo inefable* (en Jankélévitch); todo lo cual, posiciones y puntos de vista que, desde una perspectiva filosófica, y no musicológica a la manera tradicional, se mezclan y fusionan entre sí.

La definición del fenómeno musical ha tenido diversas interpretaciones y ha sido objeto de estudio de distintas disciplinas, por ello, el enfrentamiento de la musicología tradicional con la filosofía de la música nos supone un problema de comprensión que trataremos de distinguir en páginas siguientes.

¿Qué es la música?, se pregunta Gabriel Fauré en busca del “punto intraducible”, de la irreal quimera que nos eleva “por encima de lo que es...” Son los días en que Fauré esboza el segundo movimiento de su primer Quinteto, y aún no sabe qué es la música, ¡ni siquiera si es algo! En la música se da una doble complicación que genera problemas metafísicos y morales, una incidencia deliberada que alimenta nuestra

perplejidad. Por un lado, la música es expresiva e inexpressiva a la vez, seria y frívola, profunda y superficial. Tiene sentido y carece de él. ¿Es un divertimento fútil?, ¿o acaso se trata de un lenguaje cifrado, como el jeroglífico de un misterio? ¿O ambas cosas al mismo tiempo?¹.

El primer capítulo pone de manifiesto una explicación, y defensa reflexiva, sobre la importancia de lo que aquí llamaremos *filosofía de la música*, en comparación con la musicología tradicional, que es la misma que se enseña en los niveles de las academias profesionalizantes de música. Estas páginas tienen como protagonistas a los pensadores Gary Tomlinson, Aaron Copland y Roger Scruton. Uno, el primero, se posicionará más, según nosotros, del lado de la filosofía y podrá aportar a la reflexión musical diversos elementos de estudio para su escrutinio. Por otra parte, se mencionan algunas de las teorías importantes de Roger Scruton que nos proporciona su conceptualización de la estética.

Seguidamente, el segundo capítulo está subdividido en tres partes: en la primera se estudia al filósofo Arthur Schopenhauer y su concepto de *voluntad* en contraposición al de *representación* (todo para vincularlo con la experiencia musical) y, en concreto, su concepción acerca de la música².

Friedrich Nietzsche es el eje vertebrador de la segunda parte, además de Richard Wagner, compositor –y, me atrevo a decir, tema– central para Nietzsche a lo largo de su obra. En este concentrado se abordará el concepto de lo *trágico*, lo *dionisiaco*, la voluntad de poder, además de otros conceptos filosóficos importantes en la obra nietzscheana.

¹ Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005, Prólogo.

² *Vid.*, Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Gredos, Madrid, 2010.

La tercera parte de este capítulo está dedicada al filósofo y musicólogo Vladimir Jankélevitch, poniendo en contexto su vida, obra y su pensamiento. Se hizo un esfuerzo por definir su filosofía en torno al concepto de *lo inefable*, mismo que se trató de conectar con los conceptos antes mencionados: *voluntad* y *lo dionisiaco* (o el sentimiento en la experiencia musical, desde Nietzsche).

Para abordar a Vladimir Jankélevitch y, sobre todo, su concepto de *lo inefable*, que será clave para pensar el desarrollo –y la totalidad– de esta tesis, también fue necesario remitirnos, aunque fuera de paso, a dos de sus fuentes constantes: Bergson y Schelling.

Posteriormente, en los capítulos tercero y cuarto se realizó con detenimiento un ejercicio de *filosofía de la música*, a partir del análisis exhaustivo, desde esta perspectiva, de dos obras importantes y contrastantes entre sí: *Pelléas et Mélisande*, ópera de Claude Debussy, y *Parsifal*, de Richard Wagner. Ambas obras fueron contrapuestas en la conclusión de este trabajo, en donde, se intentó demostrar por qué una puede calificar perfectamente como ejemplo de música absoluta, o, dicho con nuestras palabras, contiene, en sí misma, una afirmación, o si se prefiere, manifestación de lo real; y la otra, por las razones que veremos a continuación, no podría nunca tener ese sentido filosófico.

Se tratará de demostrar las diferencias entre ambos compositores y lo que pensaban los filósofos que estudiamos anteriormente, de ellos mismos. Esto se ha obtenido siempre desde la mirada de filosofía de la música, en contraposición con la musicología tradicional. No obstante, nuestro interés particular, como hemos dicho, se centró en la *afirmación* –o, dígame ahora, *búsqueda*– de aquella *aserción de lo real* en la experiencia musical. Se revisó exhaustivamente el problema que se plantea

alrededor de la reflexión de la música desde A. Schopenhauer, F. Nietzsche y V. Jankélévitch con ideas propias que abogarán por el quehacer filosófico en la disciplina musical.

La elección de *este trabajo se justifica* con el deseo de aproximación del concepto filosófico de *lo real* (aunque ninguno de los filósofos aquí trabajados le llame propiamente así), a las profundas concomitancias entre la música y la filosofía. La necesidad particular de generar un diálogo entre la música y la filosofía se origina en el momento en que, al estudiar la teoría musical (o más concretamente, parte de la teoría musicológica), uno repara en la obstinada intención de los musicólogos, o de algunos pensadores musicales en general, de hacer que la música (y al decir música, nos referimos no solo al lenguaje musical de las figuras y notas musicales, sino al mundo sonoro en general), se ajuste a las normas de lo que los musicólogos llamarían *ciencia* o *lógica*. Esto se puede resumir así: la música, por sí misma, no dice nada, aunque los oyentes mucho nos hemos empeñado en hacerla hablar. En obligarla a decir algo.

De la música podemos hablar, pero no podemos encerrarla en el lenguaje. No es posible agotarla toda a través de lo lingüístico, comprendido desde la propia musicología. Con nuestro lenguaje, consideramos, lo único que podemos hacer es bordearla, seguirla de cerca, quizá, mas nunca terminar de explicarla, pues lo que, en ese caso estaríamos haciendo, sería tratar de definir, o establecer, el propio límite del lenguaje en sí mismo. La música es *articulación de sonidos*, no es lenguaje. “*La música excluye al diccionario*”³.

³ Claude Lévi-Strauss, *Regarder, Écouter, Lire*, Plon, París, 2014, p. 89.

Desde nuestra lectura, nos parece que en el siglo XX no hay muchos filósofos –y en general pensadores, no musicólogos– preocupados por la música, al menos no dedicados totalmente al estudio de la misma. Adorno, es quizá la excepción. Él nos ha dado varios ensayos dedicados al análisis de la estética musical. Quizá es Ernst Bloch, además de Vladimir Jankélévitch, el otro autor del siglo XX que reflexiona profundamente sobre la música. Por el contrario, me parece algo inquietante que autores tan prolíficos y productivos como Heidegger, quién según diversas fuentes dedica a Mozart un escaso párrafo, Jacques Derrida, Ortega y Gasset, o Michel Foucault, por citar solo algunos, hayan dedicado poco o casi nada a la reflexión en torno de la música.

El mundo, por no decir *universo* musical, es infinito. Es algo de lo que se puede hablar, escribir y reflexionar, y del que parece que nunca dejaremos de decir algo; sin embargo, cuando queremos llegar a alguna conclusión o determinación respecto al mismo –ya sea desde la estricta formalidad técnica, el análisis musical tradicional o la musicología–, habremos siempre de toparnos con la necesidad de callar o de *decir nada*. Este decir nada es más bien un querer decir aquello que en su esencia es *indecible*. ¿Nos acercamos ya a lo inefable jankélévitchiano? En pocas palabras: la música es una expresión excedida de *logos*. Y estará excedida en la medida en que a ella misma le será imposible sintonizar con el lenguaje de las palabras. Por lo tanto, no bastará con hablar de la música para determinar lo que realmente *es*. Lo que aquí nos propusimos realizar es una introducción teórica de lo que llamaremos *afirmación de lo real* en el fenómeno musical, para terminar con un ejercicio de hacer filosofía de la música en dos de las obras que hemos escogido para ello.

A nuestro parecer, ha sido fundamental rescatar, proteger y delimitar la obra, tan vasta como valiosa, de tres filósofos preocupados por la música: Schopenhauer, Nietzsche y Jankélévitch, pensadores que han sido capaces de mantener un diálogo de pensamiento con la misma. Nuestro interés por la obra jankélévitchiana, desde nuestra opinión, heredera del pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche y Bergson, responde a la conjunción de las disciplinas filosóficas y musicales.

Fue y ha sido siempre uno de nuestros más grandes intereses generar una reflexión que no fuese absolutamente formal o meramente musicológica en torno a la experiencia musical, misma que, desde este trabajo particular, fue vinculada y especialmente relacionada al concepto filosófico de lo real –y de *voluntad* en Schopenhauer–, que, como se observará en su lectura, nada tendrá que ver con la empatía del musicólogo tradicional hacia puntos de vista científicos, lógicos y pragmáticos que pretenderán dar a la música la connotación de ciencia o incluso de relacionarla con las matemáticas y la lógica formal.

La música no es como la musicología comprende la lógica: no sigue las mismas coordenadas que ella; sin embargo, tiene una manera propia de ser. Y, ¿por qué no decirlo así?: tiene *su propia* lógica. También, aunque posee el suyo propio, la música *no es* lenguaje: la música lo excede y no lo necesita. Por más que se *exprese ella misma*, aquello que para uno será *alguna cosa*, y para otro es otra y para un tercero una infinidad de sensaciones, ella misma no “dice” *nada*: nada en concreto. La música es en sí misma, una articulación de formas sonoras en movimiento Y, entonces, si no es una expresión, ¿cómo nombrar el quehacer musical en sí mismo?

[...] al querer ver una expresión [en la experiencia musical] (en ocasiones incluso una representación) de algo en el interior de la música y al hacer con ello del arte de los sonidos un arte de imágenes que remiten siempre a otra cosa, a un modelo siempre ausente, la música y la alegría que la acompaña son desterradas de nuevo y de una vez por todas de la reflexión⁴.

La música —o, mejor dicho, la experiencia musical— como hemos mencionado antes, es el arte de aquello *excedido de logos*. Lo que no cabe en el lenguaje. Según Schopenhauer, la música no comunica algo en particular, y no es *representación*; sin embargo, la música representa, en relación a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda la apariencia (al mundo fenoménico), la *cosa-en-sí* kantiana. La música representa, pero no es *representación*. La música se afirma, ella misma, desde la idea de *voluntad*. La *voluntad* designa lo sin-nombre, al fundamento que no es traducible en lenguaje —y, aún menos, en lenguaje humano—. Contrariamente, lo representativo, o todo aquello que cabe en la idea de representación, vendría a nombrar, ofrecer traducción y explicación de las cosas: una pretenciosa intuición humana de lo real. Pero éste no puede ser más que un real que no devela el ser de las cosas: la naturaleza intrínseca musical. Música y lenguaje, por más que ella misma tenga uno, nunca podrán ser lo mismo: “*La música habla de sí misma; el lenguaje habla de sí mismo*”⁵.

¿Qué es decir que la música *hable por sí misma*? Esto significa que no hay propiamente un sentido musical ajeno a aquello que ocurrirá en la temporalidad de la experiencia musical: no hay palabras que rellenen el vacío —o lleno— que dejan las huellas de la música a su paso *en* —y por— el tiempo. “[...] el sentido de la música,

⁴ Santiago Espinosa, *Lo inexpressivo musical*, Arena Libros, Madrid, 2017, Preludio, p. 12.

⁵ Rudiger Safranski, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Tusquets, Ciudad de México, 2013, p. 452.

así como el de la poesía, siempre les es inherente; en vano se buscará en otra parte. Cuando se recurre a una entidad exterior se rechaza, por una parte, que exista un sentido musical o un sentido poético, es decir, que la música y la poesía sean esencialmente incapaces de decir lo que dicen [...]”⁶. Por lo anterior, consideramos de suma importancia realizar una distinción entre ambas disciplinas.

Esta investigación se ha realizado teniendo presentes una serie de **objetivos**, que, consideramos, se han conseguido. Estos fueron los siguientes: presentar el trabajo de los filósofos Schopenhauer, Nietzsche y Jankélévitch a nivel creativo y lo que de ellos es fundamental para la construcción teórica de la *filosofía de la música*; como siguiente paso, se intentó elucidar la influencia específica que Schopenhauer y Nietzsche tuvieron en el trabajo operístico wagneriano y, más en particular, en la ópera *Parsifal*, haciendo un especial énfasis en la amistad y posterior ruptura Nietzsche-Wagner; después, se ahondó en la filosofía de Jankélévitch y su análisis de *Pelléas et Mélisande*, teniendo como referencias algunas de las obras anteriores del filósofo; y, por último, se esbozó el acontecer de lo que llamamos *afirmación de lo real* en la música a partir de la aplicación de la teoría filosófica musical a las obras antes mencionadas.

La **hipótesis** que se desprende de este trabajo es la siguiente: la *filosofía de la música* será, para nosotros, la forma teórica más precisa del conjunto de pensamientos de los filósofos que han hablado y defendido la música. Es decir, el ejercicio filosófico musical mezclará una especie de análisis (no técnico) de lo acontecido en el sonido y en la ejecución de la partitura, sin necesidad de revisarla técnicamente. La musicología tradicional preferirá analizar la partitura, es decir, que abogará por su análisis técnico y compositivo y se auto-delimitará en un centro

⁶ Santiago Espinosa, *Op. cit.*, p. 81.

gravitacional del *cómo debe sonar* esto o aquello; mientras que la filosofía de la música lo hará directamente con el fenómeno musical presente y afirmativo.

De esta manera, creemos que solo la filosofía de la música podrá determinar si existe auténticamente una *afirmación de lo real* en la música, es decir, la mera manifestación de lo real en el ejercicio musical. Además, hablaríamos de *afirmación* si el ejercicio musical es *trágico* y *alegre*. Esto quiere decir que no seguirá las coordenadas del lenguaje, ni estará sujeto a un procedimiento para mostrar ideas, pensamientos o aun, creencias. Creemos que dos de las obras más importantes para elucidar dicha hipótesis son las anteriormente mencionadas de Debussy y Wagner, de las que se obtendrá un sinnúmero de ejemplos contrastantes que nos ayudarán a definir nuestra conclusión para averiguar si la hipótesis intuida es falsa o verdadera.

Para desarrollar la comprobación de la anterior premisa interina, se propone la ***convergencia metodológica*** de distintas propedéuticas que responden al principio multidisciplinar de la orientación, por lo que, más que una metodología específica, se han empleado estrategias que se ajustan y derivan de las mismas focalizaciones que se pueden y deben proyectar sobre el objeto de estudio de esta investigación. Es por ello que, aunado a un análisis musical de *Pelléas et Mélisande* y *Parsifal*, en esta tesis se contempla también una contextualización descriptiva de los temas aquí trabajados. Finalmente, el trabajo se estructura en torno a dos categorías conceptuales preeminentes: *lo real* y la filosofía de la música.

En todo este proceso se han consultado ***materiales*** diversos, desde textos escritos, impresos hasta grabaciones sonoras, incluidas partituras musicales, videograbaciones, etc. Dadas las posibilidades de prospección del tema, las fuentes

impresas han sido, asimismo, de variada naturaleza: históricas, literarias, filosóficas y musicológicas. Todas estas informaciones han sido debidamente catalogadas y tratadas para, posteriormente, ser confrontadas y contrastadas entre sí. Únicamente el diálogo entre las fuentes nos ha permitido obtener una información rigurosa y válida para el desarrollo de nuestra investigación.

En la búsqueda y hallazgo de fuentes informativas, los principales *acervos* que se han revisado son los siguientes:

-Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.

-Biblioteca de la Unidad Académica de Artes, Licenciatura en Música, de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.

-Biblioteca “Elías Amador”, Zacatecas, Zac., México.

-Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.

-Biblioteca FaM, UNAM, Ciudad de México, México.

-Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filosóficas, Ciudad de México, México.

- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Ciudad de México, México.

-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” CENIDIM, CENART, Ciudad de México, México.

-Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México, México.

-Biblioteca Central de la Universidad de las Américas, Puebla, México.

-Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, España.

- Biblioteca de la Universidad Autónoma de Madrid, España.
- Biblioteca “María Moliner”, Universidad de Zaragoza, España.
- Biblioteca del Conservatorio de Música de Zaragoza, España.
- Biblioteca de la Institución “Fernando el Católico” de Zaragoza, España.
- Biblioteca de la Universidad de Oviedo “Campus El Milán”, Oviedo, España.
- Biblioteca de la Universidad de Salamanca, España.
- Biblioteca de la Universidad de los Estudios de Florencia, Campus Pisa, Italia.
- Biblioteca de la Universidad de Música y Arte, Viena, Austria.

Por todo lo anterior, presentamos este trabajo, con el doble propósito de contribuir al conocimiento de la filosofía de la música, en general, y, en particular, de las obras *Pelléas et Mélisande* y *Parsifal*, extendiendo su comprensión a distintas áreas del conocimiento, así como obtener, a partir de ello, el grado de Doctor en Filosofía e Historia de las Ideas.

Referencias. Introducción

- Espinosa, Santiago, *Lo inexpresivo musical*, Arena Libros, Madrid, 2017.
- Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, trad. Rosa Rius, Ramón Andres, Alpha Decay, Barcelona, 2005.
- Lévi-Strauss, Claude, *Regarder, Écouter, Lire*, Plon, París, 2014.
- Safranski, Rudiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, trad. José Planells Puchades, Tusquets, Ciudad de México, 2013.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Rafael-José Díaz Fernández y María Montserrat Armas Concepción, Gredos, Madrid, 2010.

CAPÍTULO I

De la importancia de la filosofía de la música respecto a la musicología tradicional

La música son formas sonoras en movimiento

E. Hanslick⁷

La música, desde nuestro parecer, no *dice* nada. No es lenguaje: no comunica ni da órdenes. No nos cumple, ni nos promete algo en particular. De entrada, podemos decir que nos libera del habla. Pero, ¿es *algo*?, ¿qué *es*? Formas sonoras en movimiento ¡y es todo! Siguiendo esta idea, ¿la música no es *algo más* que movimiento? Al referirse a que aquello que ocurre en la experiencia musical, es la afirmación –al mero hecho de que suene, ni siquiera podemos llamarlo expresión en este momento– del sonido *en movimiento*. Por ello, no estamos –no estaremos– del lado de la lógica argumentativa musical. Utilizando una metáfora, podemos entender que la música solo puede ser explicada, por no decir *no-explicada*, a través de dos palabras: forma y movimiento, mismas que no tienen la mínima necesidad de verdad o efectividad lingüística. Lo real está oculto *en otra parte*.

Se ha reflexionado, y de diferentes maneras, que esta referencia al movimiento sonoro es solo una forma para incrustarla en el lenguaje común: porque no hay nada en el mundo de los sonidos (nada que ser escuchado por un

⁷ *Vid.*, Eduard Hanslick, *Vom musikalisch-Schönen*, Hofenberg, Leipzig, 1891.

humano) que se mueva de la manera en que lo hace la música. Si no estuviéramos equivocados en esta afirmación y esto fuera así, una teoría que pretendiera elucidar la experiencia musical en términos de movimiento y formas musicales, en ninguna medida constituiría —ni siquiera lo intentaría—, una teoría —filosófica o musicológica— de la música, ya que solo nos referiría su materia de estudio, cerrando el paso a la explicación concreta.

Por poner un ejemplo, preguntemos a un oyente cualquiera: ¿esta o la otra música están diciendo algo? y, muy probablemente, contestarán que sí; pero ahora preguntémosle ¿y de qué trata esa música? ¿qué te está diciendo? y entonces, también muy probablemente, no sabrán responder. No obstante, debemos entender que esta incapacidad para describir lo que hay, o lo que ha sucedido mientras sonaba la música, no necesariamente constituye una incompreensión musical por parte del escucha. Incluso, puede que la persona haya comprendido de mejor manera la música en tanto menos sepa decir lo que la música *dijo* o *quiso expresar*, porque la música, en sí misma no expresa ningún contenido. Con esto nos referimos a una concepción no representacional de la música.

¿Qué es lo que expresa la *Quinta Sinfonía* de Beethoven? Solo eso: *expresa* o, mejor dicho, *pone de manifiesto*, el contenido de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. Es posible utilizar la música para representar *algo* del mundo, o incluso para dar vida a una pelea de dinosaurios (como en aquella película infantil *Fantasia*); pero no debemos perder de vista que, en realidad, la música es un arte abstracto, un arte *en sí mismo*, incapaz de representar nada del exterior.

La musicología tradicional y el análisis de las obras

La musicología tradicional, como hemos preferido llamarla, es aquella que se centra en el análisis musical de las obras. Analizar, propiamente, una partitura es deconstruirla hasta sus principios, para así detallar, con la precisión más rigurosa, lo que técnicamente se deriva de ella, por ejemplo: la armonía acompañante y sus respectivos grados, el comportamiento de la melodía, la textura del acompañamiento, el tipo de ritmos, etcétera. No debemos dejar de lado la idea de *hermenéutica* (interpretación de los textos) en este análisis, pues toda formalidad técnica se consolidará al final en una expresión interpretativa, es decir, que lo que el analista añadirá a la partitura original será siempre bajo sus propios términos e ideas musicales preconcebidas. El análisis, por más técnico y formal que se proponga, será hermenéutico, pues trabajará directamente con las notas, a las que propiamente los musicólogos llamarán *texto*. El texto es la parte original de una obra, lo plasmado en la partitura. Aquello que hay que leer para ejecutar. Cabe destacar que, a diferencia de la que llamamos filosofía de la música, esta disciplina es considerada una de las asignaturas más importantes en las escuelas y conservatorios de música desde mediados del siglo XIX.

Teoría metafórica de la música

La estricta lógica musical, con la que debatiremos desde la filosofía, no tendrá nunca –ni querrá tener– la intención de sintetizar su teoría en un simple juego (o movimiento, utilizando nuestra propia terminología) de pregunta y respuesta. Si comprendemos que aquello expresado en la *Quinta* de Beethoven no es más que la articulación de formas y movimientos musicales de la *Quinta* misma, podemos

afirmar que la reducción de la experiencia musical en su inasibilidad, a la teoría musicológica formal que se enseña en las academias comunes, constituiría una mera metáfora *sin fondo*. Sin embargo, desde su propia mirada, el teórico musicólogo querría contentarse con ella (con la llamada metáfora musicológica) y asegurar una verdad teórica en su saber.

De esta manera, se podría deducir que la filosofía de la música puede ser también condensada y reducida a una especie de *teoría metafórica* sobre la música; sin embargo, comprende (la filosofía de la música) que lo real no es posible de agotarse siendo explicado a través del *logos*. Solo ésta se ha dado cuenta de que lo que tiene lugar en la gestación y concreción de la obra musical –incluso antes de su interpretación– no podrá ser minimizado a las conjeturas del musicólogo, mismo que ha sido avasallado y que vive dentro del caparazón del *logos*.

Resumiremos: hasta ahora, la música muestra un sinnúmero de formas en movimiento que se articulan y producen sonidos y que, con la técnica del compositor, luego se ordenarán de la mejor manera posible y, al hacerlo, cristalizarán en una obra que cobrará un sentido, único al cual, la musicología podría acercarse y pretenderá agotar. ¿Pero y lo que ha dejado de lado la musicología, por desconocimiento o porque, al modo de la ciencia, ya desechó por su carácter *inútil* y no-productivo? Allí es donde entra la filosofía de la música: para revelar lo oculto, lo real en la música, o, en términos schopenhauerianos, la sabiduría fronteriza entre la *voluntad* y la *representación*⁸.

⁸ Vid., Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Gredos, Madrid, 2010.

Algunas teorías musicológicas y el análisis musical

Hay de musicologías a musicologías, y desde una forma muy concreta, la música *tiene* sentido. Nos dice *algo*. No puede ser entendida, ni siquiera escuchada, sin considerar por principio que tendrá uno. Eso, de momento, nos choca. Hay otras doctrinas que afirmarán que si no hay sentido –o lógica– en la música, no deberá ser tenida por tal. Existen, incluso, otras teorías más que, si se les hace una lectura desde el enfoque para el que fueron creadas (como la necesidad de practicidad escolar), resulta inconcebible que definan la música de manera tan insípida y errónea, finalmente. Aquí un claro ejemplo: “¿Qué es música? (...) es el Arte y la Ciencia de los sonidos”⁹.

Nuestra mirada resultará en la afirmación de todo lo contrario: la música es una de las artes, pero nunca será una ciencia. “La música es un naufragio”¹⁰. Es la incapacidad de la música para describir y representar el mundo, su falta de *deseo* narrativo, aquello que, más que nada, origina confusiones en sus lecturas. La música como no es ciencia tampoco es representación. En cuanto a la expresión musical, si se toma ésta para profundizar en la comprensión del ser de la música y tratar de decir *algo* de ella, primero habría que compararla con las reflexiones en torno a la poesía, la literatura o el arte representativo, tal como lo entendía Schopenhauer y, de este modo, simplemente, *dejarla ser*. Hacer que *fluya*. “Por la música el ser humano olvida lo humano para volver a ser, a simplemente ser”¹¹.

Haciendo a un lado las teorías, en realidad, si hemos de fijarnos bien, la música carece completamente de sentido –uno o varios–: si se quisiera dar uno a

⁹ Francisco Moncada García, *Teoría de la música*, Framong, Ciudad de México, 1966, p. 15.

¹⁰ Sergio Espinosa Proa, *Del saber de las musas*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2016, p. 167.

¹¹ *Idem*.

ella, se tendría siempre que complementar con un análisis de comprensión del fenómeno musical. Y este análisis será siempre semántico. Es decir: la música solo *es*, en una contundente afirmación. El sentido se le otorga, si se quiere, pero, para esto, se tendrá que superponer a éste una teoría de comprensión musical –palabras *sobre* el sonido– en cada caso específico de explicación.

De este modo, hablar en términos musicológicos es crear *análisis musical* – llámesele complejo o simple–, dejando de lado lo real acontecido en la experiencia. Abundar en la comprensión de la estructura formal, por ejemplo, al estilo de Copland en *Cómo escuchar la música*¹², si se sigue nuestra idea, solo será, además de una reducción filosófica, una *des-absolutización* del fenómeno musical. Se hablará aquí de *des-absolutización* si se infiere que, al apartarla del acontecer en sí–misma, además se le suministra una subordinación a las palabras o a algún sentido de representación. “Lo único que se puede hacer en favor del oyente es señalar lo que de veras existe en la música misma y explicar razonablemente el cómo y el porqué de la cuestión”¹³. Si entendimos bien a Copland después de leer estas líneas, nos habremos dado cuenta de que estamos ante uno de los modelos más obstinados en mostrarnos que lo que acaece en la música puede perfectamente explicarse por medio del lenguaje de la musicología. Y eso es lo que precisamente hay que declarar como no completamente funcional. Si diéramos mayor importancia al lenguaje musicológico, no sería necesaria la filosofía de la música. Sin embargo, se vuelve a formular aquí la pregunta: ¿si se le explica razonablemente lo que el compositor ha sistematizado técnicamente para concebir su obra, por ende, el oyente la *entenderá*? No obstante, en otra parte, y más en consonancia con nuestro punto de vista hasta

¹² *Vid.*, Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1984.

¹³ *Ibidem*, Preliminares, p. 16.

ahora expuesto, Copland nos dirá “Si se quiere entender mejor la música, lo más importante que se puede hacer es escucharla”¹⁴.

Otro ejemplo de des-absolutización de la música es la opinión que tiene el Nietzsche tardío sobre Wagner, compositor que, después de haber sido, además de amigo suyo muy cercano, según el filósofo, un referente de la tragedia griega, con su última ópera, *Parsifal* se convertía en una especie de *orador de la música*, de Cagliostro¹⁵ musical, un cristiano decadente al servicio de las palabras –y la moral– y todo ello, *des-absolutizando*, traicionando, como dijera Nietzsche, a la música. De cualquier forma, la discusión en torno a ello se emprende en capítulos posteriores.

Teoría de los elementos musicales

Según Copland, en esencia, la música está compuesta por cuatro elementos: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Esos cuatro constituirán la receta para la composición musical. Rara vez, el oyente no instruido podrá distinguirlos de manera separada. Quizá el más fácil de escuchar es la melodía, porque es el que comúnmente se cantará o, incluso, se silbará para hacerle referencia. El primero [el ritmo] alude a la duración de los sonidos. Es el elemento primigenio, ya que toda creación musical inició con un ritmo. Si tuviéramos duda de esto, podemos comprobarlo al conocer la música de los pueblos primitivos, siempre colmada de ritmos, y, a veces, puro ritmo, ya que quizá no encontraremos otro elemento en su confección.

¹⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵ Un charlatán y presidiario italiano del siglo XVIII, famoso a nivel internacional, que durante varios años tuvo gran éxito en la alta sociedad europea.

En importancia, la melodía sigue al ritmo. Si los ritmos eran sonidos que hacían alusión al tiempo, a la duración, ésta estará más en consonancia con la emoción intelectual. La melodía será la que en una pieza tendrá o no el poder de conmovernos. Se asociará más, como hemos dicho, al modo de ser del intelecto y nos convidará a una suerte de *idea musical*. Conviene precisar que esa será solo la manera que tendrá de repercutir dentro de nosotros, pero no confundiremos nunca la Idea con la melodía. La melodía y, de ella, el gusto o desagrado que origina al oyente, opera de manera casi inconsciente. Hasta ahora es difícil distinguir por qué una melodía gusta o no a una persona. Funciona como algo directo. La melodía es aquella que va a venir a la mente de un compositor para inspirarlo a hacer una obra. Es raro que las musas se acompañen de otro elemento para aterrizar en el intelecto del creador.

De los cuatro elementos citados, la armonía es el más complicado e ingenioso. Estamos ahora ante el reino de los sonidos acompañantes. El ritmo y la melodía fueron invenciones naturales del hombre a partir de una sintonía con la naturaleza, sin embargo, la armonía es producto del intelecto humano más refinado. Es extraño, empero, que pensemos normalmente la música en términos de armonía. ¿Hay música *sin armonía*? Por supuesto, la que solo contiene en sí una línea melódica dotada de diferentes duraciones que constituyen el ritmo y un timbre particular: será música sin armonía. La armonía siempre acompañará a la melodía, les dará una base a los sonidos. Estará comúnmente provista de acordes, que son las combinaciones de sonidos, y estos mismos crearán otras combinaciones en su haber. La evolución compositiva armónicamente es uno de los fenómenos más complejos y refinados en el ámbito musical, hasta nuestros días.

Puede considerarse al timbre, último de los elementos musicales hasta ahora vistos, como color de los instrumentos. Se refiere al *color* en tanto sonoridad. Todas las voces humanas tienen un timbre. Pensemos, de momento, en la voz, pero no en la que canta sino, más bien, en la que solo habla. Se dice que ésta tiene tal o cual tono, no obstante, la palabra correcta que debe usarse es *timbre*. Si se ha comprendido esta idea, solamente se la debe trasladar a los instrumentos. El oboe tiene un color, una pasta tímbrica, distinta al del clarinete, el arpa tendrá otra diferente al piano, etc. Es más, sin ir demasiado lejos, podemos constatarlo en instrumentos de la misma familia, como el saxofón: el soprano tendrá un timbre diferente al barítono. Lo mismo sucede con las voces humanas (tenor, soprano, mezzosoprano, etc.) “El timbre musical es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro”¹⁶. Estos son los cuatro componentes musicales que, según el autor, propiciarán al oyente común un intento básico por comprender la música.

La música y el absoluto

“La mejor manera de hablar de algo que afirma ser *absoluto* es diciendo lo que no es”¹⁷. ¿Qué es, pues, este *absoluto* en la música? Primero que nada, ese absoluto debe entenderse solo en términos musicales; no debe confundirse con el concepto de *absoluto indiferenciado* de Schelling. Es un absoluto puro y estrictamente musical, pero que no se entiende desde la música: solo es posible darle lugar desde la filosofía. Por lo mismo, al hablar de des-absolutizar, se deberá comprender también solo en términos músico-filosóficos. La música es absoluta cuando no se

¹⁶ Aaron Copland, *Op. cit.*, p. 64.

¹⁷ Roger Scruton, *La experiencia estética*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987, p. 88.

le aplica para algo: cuando no aparece *sujeta* a ningún propósito alterno al de su propia articulación, es decir, aquella que prescinde de la palabra, la liturgia y la representación.

“La música absoluta habrá de ser, cuando menos, música instrumental”¹⁸, dice Roger Scruton, un filósofo británico, especializado en la estética, y a esto añadiremos que, siempre y cuando la palabra *instrumental* no se entienda solo si se habla de instrumentos musicales físicos (el violín, la celesta o incluso las maracas), pues, de carácter no-físico, está la voz humana, misma que, desde varios puntos de vista en la interpretación musical, deberá tomarse como un referente con respecto al timbre de aquellos instrumentos que sí son físicos. En otras palabras, los instrumentos, si logran una belleza de timbre auténtica, será porque se asemejen por lo menos traten de imitar el canto. Por lo mismo, no podríamos pronunciar una des-absolutización de la música cuando hablamos de la ópera, ya que, en ella, las palabras son nada más un vehículo para la articulación y el movimiento de la música, que ya es, por sí mismo, soberano. No es posible pensar una música operística sin palabras: técnicamente estaría sujeta a la mera vocalización y eso tendría un impacto estético mucho menor.

La ópera puede tener música de naturaleza sinfónica, exclusivamente programática, o incluso llegar a ser el arte más “absoluto” de todos. Nos resulta casi inconcebible pensar en algún arte que no tenga cabida dentro de la ópera. El ballet, el teatro, la dramatización escénica, etc., y claro está, dentro de la música, que debe estar por encima de todo, encontraremos, la voz solista, el coro, los conjuntos instrumentales y vocales.

¹⁸ *Ibidem*, p. 89.

La música como mimesis de la naturaleza

Como indica Scruton, si algunas obras musicales, por más bellas y mejor escritas que sean, dejan de ser absolutas, porque de algún modo imitan la naturaleza, podemos contestarle que eso será solamente si se trazara un linde entre aquello que son y aquello que expresan y se optara por la preponderancia de lo que expresan. Por ejemplo, si se quisiera comprender –escuchar, en toda la extensión de la palabra– la *Pastoral* de Beethoven, no se deberá escuchar siempre pensando en el campo y en los animales etc. Sabemos de antemano que la sinfonía –o cualquier otra obra– tendrá una impresión distinta en cada escucha. El nombrarla *Pastoral* es un efecto colateral en la creación beethoveniana. Esto es lo que en análisis musical se denomina música programática. Si se tomara esa *programaticidad* musical, *in extenso*, si se tratara de comprenderla en ese sentido, solo se desabsolutizaría: sería degradarla al punto donde únicamente reina el lenguaje humano. Allí donde el arte ha perdido su soberanía.

Hay que distinguir la *expresión* de la *evocación* y, todavía más, de la *asociación*. Por ejemplo, como hablábamos de la *Pastoral*, decir también que una composición musical expresa melancolía o alegría no es decir que evoca –o suscita– la melancolía o la alegría en nosotros. Es más bien delatar que el oyente ha hecho esta asociación y nos ha confundido al respecto. Al describir una composición musical objetando que ésta expresa una suerte de melancolía –o de alegría– se está proporcionando una razón para escucharla, o quizá, para evitarla. Todo, desde el propio gusto del escucha. Sin embargo, no se le está describiendo en su conformación absoluta. A esa música realmente no se la está *entendiendo*.

Mencionemos de paso que la palabra *entender* en español tiene relación con la raíz francesa del vocablo “*entendre*” que significa literalmente: escuchar. Se entiende *con el oído*. Podríamos entonces formularlo así: es necesario *escuchar* lo real para realmente comprenderlo. Solo el oído escruta en el imperio de lo real. Allí donde el reino de lo visual y lo táctil se ve oscurecido. Empero, lo real no siempre *suená*: lo real es también un aliado del silencio. Y, antes del qué, *¿cómo* es ese silencio? Un silencio que sucede a una estática *intemporalidad*, a una especie de grito. “[...] el grito de esa impotencia preludia el más profundo silencio”¹⁹. Es un profundo mutis que se articula y que construye una temporalidad auténtica. La música no solo es sonido: es también *su* propio callar.

Adelantándonos un poco al lenguaje de Jankélévitch, y, como parece que, al momento, las expresiones francesas nos vienen *ad hoc*, podríamos, ahora sí, estar de acuerdo con Scruton cuando dice que “*la raison d’être* [de la música] reside enteramente en sí misma”²⁰. *Eso* es el acontecimiento musical: la única y absoluta música.

No está de más mencionar que la totalidad de esta reflexión se dirige específicamente a un tipo de música: la académica, o más comúnmente llamada *música clásica* (de Occidente, y principalmente de Europa), y que ésta ha sido conceptualizada, a lo largo de los años, desde pensadores occidentales, y aquí tratada de ejemplificar en torno a la reflexión de aquellas concepciones.

Para el común de los románticos europeos, de quienes sabemos que siempre buscaban valores absolutos, la música era absoluta porque expresaba una

¹⁹ Georges Bataille, *Teoría de la Religión*, Taurus, Madrid, 1998, p. 17.

²⁰ Roger Scruton, *Op. cit.*, p. 90.

manifestación de lo divino en la naturaleza. Igor Stravinsky afirmaba que la música era la única esfera en la que el hombre podía realmente tener consciencia del presente; consideraba que tratarla como una expresión era una conspiración para trastocar los elementos y valores musicales verdaderos intrínsecos en su composición y calibrar la música a partir de una necesidad ajena a sus propósitos e inspiración²¹. Siguiendo a Stravinsky, la música es, en su esencia más íntima, el deseo *apolíneo* –ordenado, bello, *anti-caótico*– de dar forma abstracta a la materia concreta. *Ordenar desordenando* aquello que ya estaba ordenado por el *logos*. La especulación musical consistiría en dar lugar a lo inesperado²². La música da la momentánea impresión de un mundo auditivo mejor organizado que el de costumbre²³.

E. T. A. Hoffman, por su parte, afirma que la música se tornaba absoluta al intentar expresar la infinitud en la única forma inteligible al sentimiento humano. Añadía sobre ella que era la única de las artes que abre al hombre a un reino desconocido, que nada tiene que ver con el mundo que nos rodea²⁴. ¿Dónde yacía ese poder musical que hacía que nos adentrásemos en ese reino desconocido para el humano? La respuesta de Hoffmann es que “[...] conjura de las profundidades de la armonía aquellos poderosos espíritus que despiertan el miedo, el horror y el anhelo sin esperanzas en el alma del hombre”²⁵.

De Hegel rescatamos lo que consideramos apropiado al enriquecimiento de nuestra teoría: él pensaba que la música es *solo aquello que sueña*. ¿Una soberanía del

²¹ *Vid.*, Igor Stravinsky, *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1986.

²² *Ibidem*, p. 31.

²³ Robin Maconie, *La música como concepto*, Acantilado, Barcelona 2007, p. 29.

²⁴ *Cfr.*, H. G. Schenk, *El espíritu de los románticos europeos*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1983, pp. 288 y 289.

²⁵ *Ibidem*, p. 260.

ser? Un *ser-en-sí-mismo* musical. Desde esta perspectiva, estaremos en concordancia con el filósofo alemán, ya que, según él, lo musical estará colocado en un estrato más alto –él diría, más *espiritual*²⁶– que la arquitectura (limitada por su utilidad y exterioridad) o que la escultura, sumida en su propia forma de objetividad. En sus propias palabras: “En la música el espacio en general pasa al punto, en sí colmado, del tiempo”²⁷. La poesía, por su parte, es capaz de articular objetivamente o, mejor dicho, “objetualmente” el mundo; la música prescinde y supera toda “objetualidad”. Es tan poco *objetual* que ni tan siquiera se dirige a “estos” o “aquellos” sentimientos, sino al *sentimiento* en sí, a la subjetividad pura, absolutamente carente de objeto.

Música y lenguaje

Todo esto puede cristalizarse en una sentencia: la musicología –o por lo menos el sentido común de ella– piensa que la música es un lenguaje, mientras que la filosofía, por su parte, señalará, a este respecto, una imposibilidad. Pensar que la música *significa*, o dice algo es análogo a afirmar que la pregunta por el sentido de la vida pueda contestarse de manera contundente. En todo caso la música solo podría tener un lenguaje con el que se serviría a sí-misma para ser ella-misma. Sin embargo, no puede –ni nunca debería considerarse– uno; mucho menos un *lenguaje universal*, es decir, humano. De serlo, la música sería solo un lenguaje sin sustantivos, un lenguaje, por tanto, en el cual no puede decirse nada²⁸. “Un oyente

²⁶ Referente al concepto hegeliano de “Espíritu”.

²⁷ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 67.

²⁸ *Vid.*, William Crotch, *Substance of Several Courses of Lectures on Music Read in the University of Oxford and the Metropolis*, Cambridge Library Collection, Londres, 1831.

puede encontrar bella la música y entenderla como arte, pero no soñaría siquiera que se trata de un código al que podría darse sentido independiente”²⁹.

La explícita dificultad filosófica en torno al concepto de expresión –o lenguaje– en la música puede equipararse al de expresión en el cuerpo o, si se quiere, expresión de la vida misma. Pensemos, por ejemplo: decir que un rostro humano evidencia una expresión puede ser cierto, si se piensa en que esa expresión pudiera estar relacionada con los modos de ser de la persona. Sin embargo, ¿eso bastaría para afirmar contundentemente que lo que hay tras el gesto facial o corpóreo de aquella persona es en sí, una expresión? ¿Dice algo ya de entrada o es nuestra mera asociación la que está operando? ¿Es ese fenómeno equiparable a la música?

La tristeza o la alegría pueden expresarse por medio de la música; sin embargo, no se dice *nada* sobre ellas. La tarea del musicólogo reside, si se está de acuerdo con esta intuición, en querer hacer que el silencio *hable*. El silencio está literal y absolutamente *callado*; es silencio porque no puede –ni quiere– hablar, y si no se quiere conceder el hecho de que simplemente calla, entonces diremos que habla, pero sin decir nada. Eso es equivalente a sentenciar que la música articula un sonido que el lenguaje debería interpretar como silencio. O, mejor dicho, el sonido musical –silencio lingüístico– es una casualidad enigmática para el lenguaje profano. El sonido musical es la expresión del *silencio del lenguaje*: es una incógnita que no desea –ni se le podrá nunca– despejar. Música es la múltiple *sínfisis de sonidos* que se afirman en sí y que no significan nada.

²⁹ Roger Scruton, *Op. cit.*, p. 137.

En la ópera, donde probablemente se nos podría objetar que la música estuviera subordinada a las palabras o a la acción (al drama) –o, por lo menos obligada a convivir con ellas– se puede inferir que la música es independiente a sus compañeras de escenario (palabra y acción); ella sola nos da *qué pensar*: nos ofrece pensamientos que ni la acción ni las palabras han podido representar en la escena. ¿Acaso si no nos han contado la historia o el libretto de alguna ópera podríamos saber de antemano de qué trata? (por supuesto, solo en el caso de que no conociéramos la lengua en la que está cantada, claro está). La respuesta más probable es no, ya que, si no supiéramos de qué trata, no sabríamos *de lo que trata*. Solamente estaríamos a la escucha de lo acontecido en la articulación y el movimiento de sus sonidos allí organizados.

Por poner otro ejemplo: pensemos en alguien que no estuviera dotado de conocimientos técnicos ni de interpretación musical. Es más, que ni siquiera le sea comunicado el nombre de la obra. A esa persona se le hace escuchar una versión de *El carnaval de los animales* de Saint-Saëns. ¿Se vería disminuida –o incluso perdida– su capacidad de comprensión musical en su experiencia estética al escuchar dicha obra? Comparada a la de un instruido (o no tan instruido) musicólogo, la experiencia del que no posee conocimiento musical puede ser incluso más completa y profunda, ya que, en este último, la música pudo haber sido capaz de activar en él su pensamiento y provocar una *hierofanía*: una comunión con lo real. Eso no quiere decir tampoco que el que sí comprende la estructura musical – estricta y académica– de una obra musical, y todos sus pormenores, no *entienda* la música. Si la oye, quizá la entienda. Pero no la comprenderá mejor. Tal vez se insiste, consciente o inconscientemente, se regocije en la búsqueda del sentido de la obra y por lo mismo, se aparte de lo realmente musical, deje de *pensar*, al menos en los términos que antes hemos referido.

La música programática

Franz Liszt fue el que empleó por primera vez este término, junto al de *Poema sinfónico*, para construir, quizá, lo que constituye un ejemplo más claro. El compositor pensaba que la música funcionaba en semejanza con los objetos: que inducía tal o cual estado de ánimo determinado a las personas. Esto quiere decir, opuesto a Schopenhauer, que la música, aun de manera indirecta, podría representar aquellos objetos³⁰. Música programática es aquella que, por sí misma, tiene por objetivo la descripción de una narración o un cuento. Es la que contiene una historia detrás de sí. Un ejemplo claro de ésta es la música compuesta para las películas. La música de programa se ha posicionado en el opuesto de la música absoluta, dado que contiene un mensaje lingüístico *per se*. Ese mensaje no indica necesariamente una Idea; se distingue por describir objetos y espacios temporales, y tampoco anuncia directamente que tuvo que haberse generado una des-absolutización de la misma, sino que, más bien, nunca se tuvo por absoluta a la música original.

La ópera moderna: música del absoluto

Situado en el otro extremo de Roger Scruton figura Gary Tomlinson, un musicólogo y filósofo americano, profesor en la Universidad de Yale, de quien creemos que su recorrido teórico destaca y sirve a nuestra investigación musicofilosófica.

³⁰ *Vid.*, Franz Liszt, *Gesammelte Schriften*, Hanse, Berlín, 1880-1883, IV, pp. 297-342.

Tomlinson, en su recorrido por la ópera en distintos ensayos, cree importante resaltar la diferencia entre el canto tardo-renacentista y la ópera moderna. Es decir, la voz, con todas sus connotaciones, (timbre, proyección, tipo de líneas melódicas etc.), desde la época de *L'Orfeo* de Monteverdi, hasta, por ejemplo, el *Parsifal* wagneriano.

“La voz de la ópera moderna canta desde el interior de su condición de representación”³¹, dice el autor. Esto, en otras palabras, significa que la calidad de la línea melódica de la voz solista, desde sus inicios, ha ido evolucionando poco a poco, en una especie de refinamiento que, de proyectarse antes (en el Renacimiento) desde una especie de *espacio exterior* al complejo escenográfico, después (en la Modernidad) se integrará fusionándose como parte de la escena.

La voz y el canto del solista se convierten en la encarnación de un nuevo sujeto, diferente, desconocido. “La voz moderna realinea al sujeto en relación con los ámbitos metafísicos”³².

Se explicita de manera subjetiva, a lo largo de estas páginas, que el autor trata de asimilar la voz (el canto, o propiamente, la melodía) con el *noumeno* kantiano. Esta voz no podrá ser escuchada –ni entendida– si no es al lado de las condiciones fenoménicas que coexisten con la realidad musical; sin embargo, el noumeno ejercerá sobre la misma una fuerza gravitacional y misteriosa. Este esfuerzo intelectual de relacionar noumeno y canto se verá desarrollado páginas más adelante, cuando abordemos el tema con Schopenhauer, asiduo lector de la filosofía kantiana.

³¹ Gary Tomlinson, *Canto metafísico, Un ensayo sobre la ópera*, Idea Books, Barcelona, 2001, p. 58.

³² *Idem.*

Hemos observado cómo opera otro de los procesos que hemos nombrado *absolutizantes* dentro de la acción musical: la voz se ha convertido en un nuevo ser que apunta hacia un *ser metafísico* y que esto mismo torna al sujeto-espectador en un sujeto-móvil con características de desdoblamiento que posibilitan –pero también facilitan– el fenómeno musical.

En estas páginas se ha tratado de demostrar la utilidad –y lo interesante– que resulta de la lectura de la filosofía de la música y sus diferencias explícitas con la musicología tradicional. Ante un hemisferio de naturaleza semidesértica que resulta del solo hecho de analizar la partitura, tal o cual, tenemos la otra cara de la moneda, que nos puede brindar algo más: el contacto de aquel fenómeno musical con lo que algunos filósofos han reflexionado sobre la música. ¿Es mejor o peor? Nosotros solo hemos tratado de dibujar una línea divisoria entre ambas disciplinas y de defender, desde un asidero reconocido, la frescura que emana de la lectura musical con la lente filosófica.

Referencias. Capítulo I

- Bataille, Georges, *Teoría de la Religión*, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1998.
- Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, trad. Jesús Bal y Gay, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1984.
- Crotch, William, *Substance of Several Courses of Lectures on Music Read in the University of Oxford and the Metropolis*, Cambridge Library Collection, Londres, 1831.
- Espinosa Proa, Sergio, *Del saber de las musas*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2016.
- Hanslick, E., *Vom musikalisch-Schönen*, Hofenberg, Leipzig, 1891.
- Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Botons Muñoz, Akal, Madrid, 1989.
- Liszt, Franz, *Gesammelte Schriften*, Hanse, Berlín, 1880-1883.
- Maconie, Robin, *La música como concepto*, trad. J. L. Gil Aristu, Acantilado, Barcelona 2007.
- Moncada García, Francisco, *Teoría de la música*, Framong, Ciudad de México, 1966.
- Scruton, Roger, *La experiencia estética*, trad. Cristina Múgica Rodríguez, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987.
- Schenk, H. G., *El espíritu de los románticos europeos*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1983.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Rafael-José Díaz Fernández y María Montserrat Armas Concepción, Gredos, Madrid, 2010.
- Stravinsky, Igor, *Poética musical*, trad. Eduardo Grau, Taurus, Madrid, 1986.
- Tomlinson, Gary, *Canto metafísico, Un ensayo sobre la ópera*, trad. T. Paul Silles, Idea Books, Barcelona, 2001.

CAPÍTULO II

De una filosofía de la música en torno a los conceptos de voluntad, sentimiento y lo inefable: la afirmación de lo real

Una cosa reclamo en general: que quien quiera conocer mi filosofía lea cada línea que he escrito [...] en una palabra, no soy alguien cuya pluma esté bajo influencia de intereses personales. No aspiro más que a la verdad [...].

Arthur Schopenhauer³³

Difícil resulta la tarea de conectar tres conceptos de tres filósofos diferentes entre sí. No obstante, intentaremos dar una coherencia fluida a lo que se desprende de la reflexión en torno a estas ideas filosóficas. Lo que al final de esta tesis llamaremos *afirmación de lo real* será el resultado de la ponderación de los conceptos aparecidos en el camino, desde la *voluntad* schopenhaueriana hasta *lo inefable* jankélévitchiano, pasando por algunas de las creencias respecto al sentimiento musical de Nietzsche.

Arthur Schopenhauer, el filósofo *musical*, (calificativo que preferimos acuñar en lugar del de “pesimista”, como se le ha conocido en otras fuentes), fue un pensador realmente preocupado por las artes, y más especialmente por la música. Muy probablemente, su gusto por música de compositores como Bellini, Rossini y Mozart le llevó a sumergirse en el estudio de lo musical y dedicar una buena cantidad de páginas a ello, de las cuales trataremos de resumir algunas cuántas,

³³Arthur Schopenhauer, *Complementos* a la edición II de *El mundo como voluntad y representación*, 1844, en Luis Fernando Moreno Claros, Estudio introductorio de Arthur Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación*, Gredos, Madrid, 2010, p. 55.

señalando la importancia que creemos que nos aporta su reflexión para destacar, justificar y arropar la defensa de la filosofía de la música en la comprensión de la misma.

La estética –y en general, la filosofía– de Schopenhauer, creemos, será influencia evidente en pensadores y artistas como Thomas Mann, Richard Wagner, Lev Tolstói y Friedrich Nietzsche, por citar solo algunos. Lo que cabe señalar a este respecto, y según nuestra opinión, es que el común de estos pensadores, influidos por Schopenhauer, muestra una plausible posibilidad de acercamiento a aquellos lectores no necesariamente especializados. No con esto quiero decir que sean fáciles de entender, si no que invitan al lector no especializado en el tema a comprender sus ideas pues, por decirlo de una manera clara, *piensan el mundo, desde el mundo*.

Para comenzar de lleno con la filosofía de Schopenhauer, un concepto nos acompañará todo este capítulo y habrá de ayudarnos a entender de mejor manera lo que Schopenhauer comprende y nos enseña sobre la música. Estamos ante el concepto de *voluntad*. La voluntad, junto con la representación, conforma la base del pensamiento del autor. La voluntad, noción nombrada así por el propio Schopenhauer por razones que, consideradas por otros expertos del tema, no fueron muy satisfactorias para él mismo, es el principio del que partiremos. Pensamos que, uno de los motivos por los que al propio Schopenhauer debió disgustar el término pudo haber sido porque, seguramente, la palabra apuntaba o sugería un *algo*, una cosa o una idea de la que luego se nos podría venir a la mente otra idea: la de una *voluntad de vivir*. Sin embargo, al respecto, no es del todo correcta esa intuición.

Voluntad y metafísica en Schopenhauer

La voluntad es un principio de la metafísica de Schopenhauer. Podríamos decir que es equivalente al *noúmeno* kantiano³⁴, aunque no nos detendremos en dicha analogía. Para Schopenhauer, la voluntad es el mundo en sí mismo “[...] es al mismo tiempo la fuente de la vida y el sustrato en el que anida toda desventura: la muerte, la corrupción de lo existente y el fondo de la lucha universal”³⁵. La voluntad es incognoscible, pero se *objetiva*, dirá el autor, en cada uno de los seres del mundo.

Por su parte, Tomlinson nos ofrece su propia aproximación al término de voluntad en Schopenhauer: “[...] un impulso universal e indiferenciado que constituye la naturaleza y se objetiva en los seres individuales, se corresponde con la realidad en sí misma”³⁶. Desde Schopenhauer, la música representa, pero no es *representación*. La música nunca expresa los fenómenos, se afirma desde sí-misma: desde la voluntad. “La música es el acontecimiento de la voluntad sin materia y por eso se expresa desde el <corazón de las cosas>: es el sonido de la <cosa en sí>”³⁷.

La voluntad responde a *lo sin-nombre*, fundamento que no es —ni nunca será— sujeto de traducción al lenguaje, aún menos, al lenguaje humano. “[...] el lenguaje es el más peligroso de los bienes”³⁸. Contrariamente, lo representativo (o la idea de *representación* en dicho autor) da nombre, traducción, explicación de las cosas, sin

³⁴ Immanuel Kant llama *noúmeno* a la cosa-en-sí, a aquellos que no corresponde ningún objeto de la experiencia.

³⁵ Rudiger Safransky, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Tusquets, Ciudad de México, 2013, p. 12.

³⁶ Gary Tomlinson, *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*, Idea Books, Barcelona, 1999, p. 148.

³⁷ Rudiger Safransky, *Op cit.*, p. 451.

³⁸ Martin Heidegger, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2012, p. 118.

develarnos el ser –o esencia– de las mismas, la voluntad. Ésta, como lo real, está en otro lado.

La música como expresión directa de la voluntad

Podemos ahora situarnos en la intención de Schopenhauer de equiparar la música con aquello que constituye la esencia del mundo, con la voluntad. Para el filósofo, es en la música en donde se efectúa la representación no de la Idea platónica, sino de la voluntad. La música será la forma más pura de sentimiento y expresión. No es –nunca será– lenguaje, sino que posee uno absoluto, único, intraducible: *inefable*.

Es la única de las artes que nos convida a una suerte de *voluntad representada*, sin llegar a ser nunca representación. La que más tendrá este carácter, según el filósofo, es la música instrumental –y no la vocal–, pues es la que no necesitará –ni siquiera como vehículo– a las palabras. “Si la música se esfuerza por acomodarse a las palabras y amoldarse a los acontecimientos, entonces pretenderá hablar un lenguaje que no es el suyo”³⁹. De ahí su predilección por Rossini o Mozart, compositores a quienes defiende, pues “su música habla tan clara y puramente su *propio* lenguaje, que no necesita palabras, y por eso es capaz de producir todo su efecto solo con los instrumentos”⁴⁰.

Situándonos en dichas coordenadas, la música no dirá nunca nada. El decir, el habla, la comunicación son ya una degradación del lenguaje. Hemos dicho antes, de acuerdo al pensamiento de Schopenhauer, que solamente expresa y, entonces,

³⁹ Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, Gredos, Madrid, 2010, p. 306.

⁴⁰ *Idem*.

al solo ser una expresión directa de la voluntad, logra automáticamente que el individuo oyente tenga una conexión directa con ella, es decir, entre en una especie de *comunidad con la voluntad*. Al ocurrir esto, el individuo tendrá que dejar de *ser-sujeto*: se habrá de negar la propia individualidad.

Schopenhauer advierte que la música ha de proporcionarnos, con respecto a los sentimientos expresados en las palabras, *las últimas*, aquello que no puede en realidad y profundidad *decirse*. La música expresa las más profundas y las más íntimas relaciones entre los objetos; sin embargo, no es un objeto, y nos da a conocer la parte más privada y directa del alma que promueve la acción y el acontecimiento de todo lo cual, acontecido en la escena, ofrece tan solo el cuerpo y la vestimenta, aquello que no es realmente *profundo*. “Por eso la música no expresa esta o aquella alegría particular y determinada, esta aquella aflicción, o dolor, o terror, o júbilo, o contento, o serenidad, sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor, *el* terror, *el* júbilo, *el* contento y *la* serenidad mismos [...]”⁴¹.

Música y lenguaje, por más que la primera tenga uno, nunca podrán ser lo mismo: “La música habla de sí misma; el lenguaje habla de sí mismo”⁴². Puede decirse que la música es la afirmación de la negación del lenguaje: *es su silencio*. Pero, sin embargo, la música *es más* que silencio: se trata de un *hacer sin decir*. La música es un quehacer que se comparte y celebra entre músico, intérprete y público oyente. Siempre es una afirmación. Lo que ella (la música) expresa es lo esencialmente inefable. Quien hace de la música su profesión, ya sea en la modalidad de intérprete, compositor o incluso, de crítico, entiende, sin lugar a dudas, que un comentario verbal o escrito jamás podrá suplir la ausencia de sentido musical. Es,

⁴¹ *Idem*.

⁴² Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, p. 452.

en este sentido, y solo en este, donde nos daremos cuenta de la dificultad de comprensión del fenómeno musical.

Inefable es, de algún modo, la palabra de aquello irreductible al lenguaje. Sin embargo, según Schopenhauer, y siempre en radical oposición a Hegel, la experiencia –el quehacer– de lo inefable, puede ser un vehículo directo de acceso al conocimiento: “Hay en la música algo inefable e íntimo en virtud de lo cual pasa ante nosotros como un paraíso que nos es familiar, aunque eternamente lejano, tan inteligible y, sin embargo, tan inexplicable, y esto se debe a que reproduce todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de sus tormentos”⁴³.

La percepción humana, siguiendo la concepción estética de Schopenhauer, no podría tener relación más directa con la voluntad si no es a través de la música, que es lo único que la objetiva de manera contundente y directa. Dicha objetivación no pasa por las palabras: está antes que ellas. La experiencia estética musical es la expresión más afín de lo real. En palabras de Schopenhauer: “La música [...] se diferencia de todas las demás artes en que no es una reproducción del fenómeno o, más exactamente, de la objetividad adecuada de la voluntad, sino una reproducción inmediata de la voluntad misma, y, por lo tanto, expresa lo que hay de metafísico en el mundo físico, la cosa en sí en todo fenómeno”⁴⁴.

Podemos ahora entender: la música es concebida, desde Schopenhauer, como un arte –no lingüístico– universal y, en concordancia con su concepción estética y metafísica, no es solo representación, arte que implica el problema de lo

⁴³ Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, p. 308.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 307.

universal –la esencia del mundo–, sino que la expresa totalmente. La música es la *médula* de la vida. Por decirlo, ahora, con nuestras palabras: la pregunta por el ser de la música solo puede asemejarse al carácter indescifrable e inestable (por lo menos de la reflexión) sobre la existencia. La música, siguiendo esta idea, expresaría lo mismo que la vida: *nada*. Nada en particular. Nada expresa; solo constituye la manifestación de la voluntad. La afirmación de dicha expresión en sí misma es aquello que se declara en lo musical; la música afirma la *estable inestabilidad* del ser.

Para Schopenhauer, el hombre cree tener un conocimiento de lo real –al menos una noción vaga–, pero lo cierto es que, en realidad, naufraga en terrenos de la representación. Por querer saberlo todo, se pierde uno de todo. Se deja de vivir para sobrevivir⁴⁵. El pensamiento oriental, asidero tardío para la filosofía de Schopenhauer, por su parte, inverso en tantos aspectos al pensamiento occidental, superará –o lo intentará al menos– el principio de no contradicción: todo nombre, toda elucidación es un juicio sobre la cosa. Ya *no* es la cosa. El juicio hace un corte sobre ella y ésta deja de ser en sí misma, es como lo que Heidegger llamaría suspensión del reposo de la cosa⁴⁶.

Para entender un poco más la propuesta schopenhaueriana sobre la música, hemos de recordar que el filósofo había retomado la idea pitagórica del mundo como relación de números; sin embargo, con respecto a la música –y en contraposición a Leibniz–nos dirá:

[...] la música, prescindiendo de su significación estética o interna y considerada de una manera exclusivamente exterior y empírica, no es otra cosa que un medio de

⁴⁵ Vid., Sergio Espinosa Proa, *Del saber de las musas: La filosofía y el fenómeno-arte*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2016.

⁴⁶ Vid., Martin Heidegger, *Op. cit.*

concebir de forma inmediata e *in concreto* números grandes y relaciones numéricas combinadas, que, sin la música solo podríamos conocer indirectamente concibiéndolos en conceptos [...]”⁴⁷.

La música, de acuerdo con el punto de vista filosófico del pensador alemán, no puede ser medida o entendida (ni siquiera considerada), igual que las demás artes, porque, estrictamente, no es un medio para intuir ideas; sin embargo, supone la mejor manera de entrar en contacto con la verdad. Entiéndase verdad aquí en el sentido heideggeriano: “La verdad es la desocultación del ente en cuanto tal. La verdad es la verdad del ser”⁴⁸. Convivencia con *lo real*, pues no imita, no hace copias: no sabe –ni nunca sabrá– reproducir lo dicho o hecho. Lo que sí sabe es dar ideas sobre la esencia del mundo, pero ninguna debería serle absolutamente atribuida, pues ésta sería demasiado vaga. La verdad –lo real– siempre dará qué pensar. Es el hombre el que tendrá una intuición. Por la música, asociación de otra cosa, suceso, etc.

Su relación imitativa con el mundo ha de ser muy íntima, infinitamente verdadera y muy precisa, porque cualquier persona la comprende al instante, y una cierta infalibilidad se da a conocer por el hecho de que su forma se puede reducir a reglas totalmente determinadas que se expresan en números y de las que no puede apartarse sin dejar de ser música⁴⁹.

La música, a nuestro parecer, puede compararse con el carácter vago, extraño, concretamente inexpresable, de la explicación sobre la existencia humana. En palabras de Schopenhauer: “[...] desde el efecto estético, debemos reconocer en la música una significación mucho más seria y profunda, que se refiere a la esencia

⁴⁷ Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, p. 309.

⁴⁸ Martin Heidegger, *Op. cit.*, p. 104.

⁴⁹ Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, p. 300.

más íntima del mundo y de nuestro propio ser [...] la música tiene que relacionarse con el mundo como la representación con lo representado”⁵⁰.

Influencia kantiana en la obra de Schopenhauer

Siguiendo esta idea, advertimos la semejanza –y reconocida deuda– de la filosofía schopenhaueriana con la crítica de Kant: la música, de entenderla como un conjunto de símbolos, sería, solo una agrupación muy especial, pues expresa un contenido, más allá de sus significantes. Es el arte carente de objeto: expresión de la metafísica e intención más desarrollada de lo nouménico. Ahora bien, como podemos ya entender que expresa *algo*, un contenido, un noúmeno, como es la expresión directa del mundo, hacia el mundo, logramos estar de acuerdo con el filósofo cuando reconoce en la experiencia musical un ser, una *intención* sumamente misteriosa. Una profunda afirmación del *misterio*. La música no es representación, ni siquiera al margen del principio de razón, como son las otras artes, que intuyen ideas *genéricas*. Esta concepción la compartirán, más adelante, Nietzsche y Heidegger. La intuición de las ideas en las demás artes todavía nos permite cierta claridad, cierto grado de entendimiento de las mismas en su exposición, como cuando Schopenhauer hablaba de ellas en sus escritos, según las diversas clases de ideas expresadas y los valores atribuidos a las mismas. “Las [demás] artes solo objetivan la voluntad de manera indirecta, es decir, a través de las ideas [...]”⁵¹.

La música es la articulación –algo así como *el habla sin hablar*– de la voluntad, a saber: de lo real. Es su propio *balbuceo*, pues no articula claramente, *algo*: hace que

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibidem*, p. 301.

todo se afirme en sí mismo; de ahí Nietzsche partirá para elaborar su estética en años posteriores. La música revela la visión de aquello que no puede verse, sobrepasa, sin dejar de afirmarlo, el dolor humano, dolor ante la existencia, y de la voluntad (que, para Schopenhauer, en el fondo es sufrimiento). La voluntad está *más allá* del dolor, pero de cualquier forma nos deja ver (sin representarlo ni traducirlo, aunque muchos se empeñarán en decir lo contrario), el fundamento doloroso de la vida. La música, como la voluntad, se padece, pero este padecimiento se deberá entender desde su raíz: *el pathos*; la música se deja habitar mediante el sufrimiento: no está para hacernos felices. No es felicidad, aunque, en su inocencia, pueda contagiarnos de cierta alegría que parezca, desde lo humano, a la felicidad. La felicidad [relativa] es otra cosa: para Schopenhauer, y según Safransky, “[...] la comedia de la búsqueda de la felicidad se realiza [...] en el propio ser, en el tener y en lo que uno vale para los demás”⁵².

¿La música expresa?

La música puede expresar en esencia y carácter a la voluntad, no nos cansaremos de decirlo; la voluntad se puede considerar como la misma esencia, que será base y superficie para el mundo. De manera contraria, el grito, el ruido, aquello anterior a la expresión musical, el sonido expresado en su inmediatez, es la cosa-en-sí. No obstante, éste no podrá ser escuchado –mejor dicho, comprendido– sin estar mediado en el mundo fenoménico, en el de la representación. La voluntad solo podrá ser (re)conocida mediante una experiencia con dicha representación. De aquello que *no* puede decirse, ¿es mejor callar? No completamente. Hablar será –quizá desafortunadamente– la única manera de hacer referencia al mismo. Por

⁵² Rudiger Safransky, *Op. cit.*, p. 441.

tanto, el mundo schopenhaueriano se muestra siempre escindido entre lo fenoménico y lo nouménico; siempre siguiendo muy de cerca la filosofía crítica, de la cual, hemos dicho, partirá su doctrina estética, pero, a nuestro modo de ver, de manera más ligera y musical que la de Kant.

Gary Tomlinson añade: “[la voluntad] sale al encuentro de los individuos tanto en la ubicación corporal de su más íntima experiencia del yo como en una suerte de cósmica superación de la individualidad”⁵³. Para el individuo, la voluntad puede aparecer –al modo de un fenómeno–, pero sin negar su esencia nouménica: preserva el misterio dentro de sí. Se develaría a sí misma en algún momento, sin quedar expuesta totalmente a la representación.

A juicio del filósofo, escuchar música sería, sin exagerar, *hacer filosofía* en su momento más elevado. ¿Somos todos *filósofos* al escuchar a Debussy? ¿O más bien quería decir, solo cuando escuchamos a Rossini o a Mozart? No completamente. Decir eso equivaldría a pensar que se es filósofo por el mero hecho de reflexionar acerca de una u otra cosa.

“Cuando estamos absortos en una obra de arte, nos olvidamos por completo de nosotros mismos; parece que el tiempo se ha detenido. [...] es literalmente como si nosotros, sujetos perceptores, ya no estuviéramos en el tiempo o el espacio”⁵⁴.

De todas las artes, la música es la única en donde se afirma –se patentiza– misteriosamente, y donde se revela, (y también *rebela*) el noumeno: *lo otro del mundo*,

⁵³ Gary Tomlinson, *Op. cit.*, p. 143.

⁵⁴ Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2011, p. 180.

pero en este mismo. Eso pareciera llevarnos a concluir que la música es asunto inefable, de lo que casi no puede hablarse, pero que, sin embargo, ¡nos ha desbordado de tanto hablar!... Inefable para el lenguaje, quizá, pero articulable para la reflexión filosófica. Como hemos mencionado, no admitirá ningún intento de representación ni de lenguaje, ¿acaso esto la convierte en una experiencia mística?

Schopenhauer –como más adelante harán Nietzsche y Jankélévitch– ha esbozado algo sobre ella, su mecanismo, su modo de ser-en-el-mundo; nosotros apenas hemos balbuceado, bien que por la vía nunca perfecta de la simple analogía o de la alegoría simbólica del lenguaje, bien como un intento de representarla en este momento en papel. Y como el mismo autor confesara en alguna parte: “Como en todas las artes, también en la música es estéril el concepto. El compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la más profunda sabiduría en un lenguaje que su razón no comprende”⁵⁵.

Schopenhauer se maravilla, enloquece al conocer los infinitos recursos expresivos y sonoros de la música –de algún modo justifica su melomanía en su forma de hacer filosofía–. La música, única de las artes que no es expresiva, es infinitamente superior al concepto: nunca podrá ni deberá ser reducida a una abstracción léxica o lógica. Es lo más alto, porque no habla, solamente, de alguna forma diferente, se articula en un juego consigo misma.

De cualquier forma, ese modo schopenhaueriano de hablar de la música, nunca deslindada del fenómeno y de las categorías kantianas, no podría nunca y por más que lo intente, decir lo que la música es, pues nunca hará alusión concreta a ningún fenómeno, sino que constituirá el *en-sí* de todo fenómeno, en una palabra:

⁵⁵ Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, pp. 304 y 305.

la voluntad. ¿Un concepto inventado que supera a su propio autor? Así hace la música: se rebela contra el mundo y, primero que nada, al propio compositor. La música no se sujeta al mundo.

La música se nos presenta con un inconmensurable poder para anunciar miles de ideas, de cosas, esencias individuales, formas del individuo en distintos momentos; es la forma del movimiento constante, *no-humano*. “[...] muestra lo universal *detrás de* lo particular, lo universal *a través de* lo particular. [...] entramos en contacto con algo que está fuera del espacio y del tiempo: y mientras estamos absortos en ella, nuestro yo experimentador tampoco está en el tiempo ni en el espacio”⁵⁶.

Cabe hacer hincapié en que esta anulación del tiempo y el espacio no será nunca detallada *desde* la música, sino que esto será ya en su conjugación con la asociación y perspectiva del oyente en cuestión. Nos harían falta páginas y páginas para describir y abundar en estas ideas acerca de la música. ¡Qué decir del tiempo! “[...] se percibe la música, es decir, única y exclusivamente en y por el tiempo, con total exclusión del espacio y sin la influencia del conocimiento de la causalidad, o sea, del entendimiento”⁵⁷.

La música, un “superarte”, como la califica Magee, supera y precede al lenguaje hablado. “[la música] [...] es muda para el lenguaje”⁵⁸. No olvidemos que, opuestamente a lo que algunos han dicho de ella, primero fue el canto y luego fue el lenguaje. Para justificar eso pensemos, por ejemplo, en el canto de un ave. ¿Acaso canta porque no puede hablar o porque no ha aprendido a hacerlo?

⁵⁶ Bryan Magee, *Op. cit.*, p. 181.

⁵⁷ Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, p. 311.

⁵⁸ Bryan Magee, *Op. cit.*, p. 181.

“Los grandes compositores son excelentes metafísicos que penetran hasta el centro de las cosas y expresan las verdades sobre la existencia de un lenguaje que incluso nuestros intelectos son incapaces de comprender, menos aun de trasponer en conceptos o palabras”⁵⁹.

La música, por tanto, nunca debe equipararse al lenguaje de comunicación y órdenes, al que define y determina, al que solo miente. La música articula la verdad desde que se deja libre y al momento de ser ejecutada. En ese instante, la música *ya sabe* de antemano *qué es* lo que va a ocurrir allí, cuál será su carácter, y nunca necesitará de las palabras para explicarlo, pues lo tiene todo *bajo control*. Es más: no necesita controlar nada. La música es ella misma, una *obertura* para el intelecto: la puerta por donde se dejará pasar el carácter de lo incognoscible, de lo desconocido: una entrada por donde ondeará lo otro: el camino de lo metafísico a lo físico; la distancia que existe entre lo que entendemos por realidad (humana) y lo real (no humano). Podemos decir que lo real es tiempo. Y la música es un ejercicio en donde dicha fórmula se comprende de manera inmediata; se trata de una *metafísica inconsciente*: allí, según Schopenhauer, el oyente no sabe que realmente está *filosofando*.

Dentro de los cuatro elementos que, a decir de Copland, conforman la música⁶⁰, la melodía siempre ocupa –y, según el filósofo debe ocupar– el primer puesto, pues es aquella en donde “[...] la voz superior conductora [...] necesita, para producir plenamente su efecto, del acompañamiento de todas las demás

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ *Vid.*, Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1984.

voces, hasta el bajo más profundo, que debe considerarse como el origen de todas las voces”⁶¹.

Schopenhauer reconoce en el arte –más específicamente en la música– la potente capacidad de penetración en la idea platónica, o la forma más directa, más objetiva de la voluntad. En relación a Kant, de quien Magee opina fue “[...] un corrector y un perfeccionador de su filosofía”⁶², Schopenhauer objeta que, si el arte se entendiera desde la óptica de las categorías, éste, el de la música, no tendría cabida en tal procedimiento, ya que sería simplemente una actividad relegada a una función de ocio y divertimento, en tanto que nos mostrara solo lo bello. Pero la música no es solamente eso.

La ópera, por su parte, será la forma más elevada de música, en donde, no sujeta a las palabras, sino, solamente valiéndose de ellas como un vehículo para expresar su propia esencia, la música “da la información más profunda, fundamental y secreta acerca del sentimiento expresado por las palabras o la acción presentada en la ópera. Expresa su naturaleza real y auténtica, y nos familiariza con el espíritu más íntimo de los acontecimientos y sucesos, cuya simple envoltura y con el cuerpo se presentan en el escenario”⁶³. Ejemplos favoritos del autor fueron *Norma* de Bellini o *Don Giovanni* de Mozart.

⁶¹ Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, p. 310.

⁶² Bryan Magee, *Op. cit.*, p. 162.

⁶³ Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero, p. 448.

2.2 El sentimiento en la experiencia musical: aproximaciones a la concepción musical de Nietzsche

Hablar ahora, en este siglo, de Friedrich Nietzsche es común. De ser un filósofo transgresor, un romántico que, sin desprenderse del *modo* romántico, iba un poco –o muy– en contra del pensamiento romántico, un alemán que iba un poco –o muy– en contra del ser-alemán, ahora es un filósofo al que se lee, se estudia y se piensa desde diferentes perspectivas, algunas incluso contradictorias, pensaríamos. Y aunque, en algunos casos, y desde ciertos puntos de vista, podamos estar de acuerdo en cómo se le considera hoy en día, no podemos ceder a un desencantamiento al pensar –y estudiar– en su estética. Artistas y pensadores no dejamos de sentirnos atraídos sobremanera ante su pensamiento y su forma de expresarlo. Del lado contrario a Hegel, la sabiduría de Nietzsche –trágica, antisistemática– al igual que la de Schopenhauer, es, creemos, pura y decididamente *musical*. Aunque se haya dedicado a hablar y reflexionar sobre otras cuestiones, encontramos que su filosofía puede entenderse desde sus meditaciones musicales, especialmente las que conciernen al quehacer musical, y a Wagner.

Para Nietzsche, y en perfecta sintonía con Schopenhauer, su “maestro”, la música es el correlato de la *voluntad*; aunque para el primero será el de la *voluntad de poder*, concepto que veremos con más cautela, un poco más adelante. La música se manifiesta, *se activa* desde la propia autenticidad de *lo real*, tiene un eco en la metafísica, y finalmente es *metafísica*, porque nunca llega a materializarse. Lo que queda es aquello que no es –nunca fue– humano: fundamento y destrucción, a su vez, *abismo del ser* que nos convierte en una especie de obra de arte cuando se la tiene en escucha. El arte musical revela –en declarada rebelión con el lenguaje– que el fondo de ese (su) ser, abismal, es caótico: no hay armonía entre las cosas. Ni

siquiera hay armonía –ordenamiento– *musical*. Sin embargo, volviendo a la obra de arte, esa es, al menos por ahora, una especie de *borrador*: no está concluida, es decir, que la música no debería nunca pensarse de la misma manera en que se piensan las demás obras de arte, o como se crea su fundamentación estética. “El arte *es la irrupción de la fuerza sobre la forma*”⁶⁴. El *sentido* –si es que lo tiene– de toda obra de arte musical, aparece invertido con respecto, por ejemplo, al de una pintura. La mera idea de la concepción de ésta como un ente estético, como objeto de contemplación artística será radicalmente diferente. Desde su carácter inmaterial, inaprehensible e inconmensurable, hasta la forma en que penetra en nosotros. Para Nietzsche, el ser de la música, aparece fuera del espacio, fuera del tiempo y la causa. Esta es la experiencia estética: cuando se detiene el mundo, cuando se le ha puesto pausa, cuando uno, finalmente, *calla*. Cuando se deja de escribir. “La obra de arte [...] es una *interrupción* del tiempo”⁶⁵.

Nietzsche y lo trágico

Nietzsche, el filósofo de *lo trágico*, considerará, al igual que Schopenhauer, que por medio de la tragedia –entendida como obra de arte y no como filosofía– habrá de conocerse mejor el mundo, la realidad, lo esencial. Sin embargo, entre ambos existe una diferencia marcada desde el principio: el *pesimismo trágico* (aunque nosotros hemos llamado *musical*), por así llamarlo, de Schopenhauer y su *lógica* del dolor, que subyace intrínseco al mundo, y que no es propio de Nietzsche. El dolor del mundo, para Nietzsche, será solamente justificado y tomado en cuenta por él como una especie de fondo de lo real, cuando éste estuviera unido a un carácter vital, de

⁶⁴ Sergio Espinosa Proa, “El sitio de la música: de la metafísica a la geofísica”, en *Consonancias y disonancias*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2001, p. 138.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 139.

superación –no personal, ni al estilo de la filosofía *best-seller* de hoy en día– y de afirmación de la vida.

El dolor, para Schopenhauer, solamente podrá evitarse con un modo de ser ascético, que finalmente concluirá con la negación de la voluntad de vivir. La estrecha relación de Nietzsche, para entonces muy joven, con Schopenhauer está implicada en *El nacimiento de la tragedia*⁶⁶, su primera gran obra, siempre en consonancia con *El mundo como voluntad y representación*⁶⁷, en donde la música obtendría sus fuerzas del principio y fundamento de voluntad y su especial conexión con lo humano. La percepción humana, siguiendo esta idea, no podría tener relación más estrecha con la voluntad si no es a través de la música, que la objetiva de manera radical.

Wagner y Nietzsche

Hay que decirlo así: Richard Wagner obsesionó a Friedrich Nietzsche. Y esto durante toda su vida, en la cual el filósofo dedicó gran parte de sus ideas, pensamientos y escritos a la obra del compositor. Es Richard Wagner, el compositor que consideramos eje entre el pensamiento schopenhaueriano–nietzscheano, y quien nos ayudará a enseñar las semejanzas y diferencias entre ambos filósofos. Wagner, como Nietzsche, era partidario y admirador de la filosofía de Schopenhauer. Wagner partía en su *filosofía musical* –podemos perfectamente considerarla así– de la idea de la función filosófica del arte: aquél que expresa, que *construye algo*, que es en sí mismo una especie de creador en un

⁶⁶ *Vid.*, Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Gredos, Madrid, 2010.

⁶⁷ *Vid.*, Arthur Schopenhauer, *Op. cit.*, Libro Tercero.

primer momento, para luego conocer el mundo, para entender –y, por ende, delimitar– lo real. Desde ambos filósofos, el arte, y más concretamente, la música, nos clarifica de alguna manera, la esencia de la vida. Conviene, además, precisar la consideración de Wagner sobre la obra de arte como *creación trágica* y de sentimiento afirmativo, ideas que se acercarán más al pensamiento nietzscheano; de este modo, el arte expresaría la naturaleza indecible e inexplicable de la existencia.

Tanto Wagner (contrariamente a lo que después veremos en Debussy) como Nietzsche comparten este pensamiento, aunque hasta cierto punto. La distancia que tomará Nietzsche de Wagner marcará la mitad de la obra del filósofo y el último desarrollo de su estética, pues según el primero, Wagner, al final de su producción musical, dará un giro con respecto a su pensamiento. Para Nietzsche, Wagner no entenderá, (o no querrá entender), más bien todo lo contrario, que solo la música pueda hacer patente y contagiar la alegría que implica la destrucción del principio de individualidad.

Nietzsche se sintió defraudado al ver el destino del arte y de la música en manos de Wagner; decía el filósofo que la flauta de Dioniso había dejado de sonar, que el carácter ágil y ligero, vehículo musical, que expresaba el sentimiento puro o confuso de la propia existencia, ahora, opuestamente, se habría convertido en <<música de *decadence*>>⁶⁸.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 115.

Nietzsche y la obra de arte total

Friedrich Nietzsche escribe su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*, en 1872, en donde encontraremos sus ideas originales acerca de la música, *leitmotiv* para toda su obra filosófica. Nietzsche concibe la ópera como una “obra de arte total”, lo que pretende dar forma a la esencia dual de música y acción. A Wagner y a Nietzsche les une, por tanto, esa visión mesiánica del arte como única fuerza capaz de generar una nueva civilización. Es en 1861 cuando llega a manos de Nietzsche, por entonces con diecisiete años, una transcripción para piano de *Tristan e Isolda*. El filósofo queda embriagado al instante por una especie de licor que más tarde no reparará en aborrecer. En principio, ambos compartían la idea de que para que la existencia tuviera algún *sentido* (en caso de poder tenerlo), lejos de la mediocridad, de lo superfluo y lo cotidiano, el amor, alejado también de los convencionalismos sociales y de la promiscuidad, debería ser una especie de fin último a la reflexión humana. La muerte se manifestaría, así, como un remedio contra el hastío y la vulgaridad, el sinsentido de la vida. Progresivamente, y a medida que avanzarán los encuentros entre ambos intelectuales, Nietzsche tomará distancia de la familia Wagner al sentir que tanto su intelecto como su alma se hallaban presos en una “cárcel de barrotes invisibles”, atados con sólidas cadenas forjadas por la música y las propias palabras del compositor a la luz del pensamiento —o al menos, la lectura wagneriana— de Schopenhauer. En palabras nietzscheanas: se recompensa mal a un maestro si siempre se permanece discípulo.

El lenguaje y lo real

Según Nietzsche, y siguiendo de cerca a Schopenhauer, el intento por traducir lo real en lenguaje, dígase, en lenguaje de Schopenhauer, la voluntad en representación, se dará de manera contundente en la modernidad (llamémosle la época del ser *representado*); pero que cuando ésta se da, para Nietzsche, es total y absolutamente un proyecto fallido, un intento de lo realmente imposible: fijación y dominio de lo real. Para Nietzsche, la modernidad no es más que la conversión del ser en lenguaje; en el modo heideggeriano: la época en donde se rinden cuentas a los entes en completo olvido del ser. Para Wagner, no lejano a la ambición del proyecto moderno, la concepción del arte estaría intrínsecamente ligada al pensamiento general de Schopenhauer y su relación con la filosofía; sin embargo, matizará desde su perspectiva ciertos detalles estéticos y filosóficos que veremos más adelante.

Habíamos dicho páginas atrás que Schopenhauer pensaba que el arte era el que tenía la misión de llegar a conocer la idea platónica. ¿Qué significa esto? Un intento por conocer –mas no entender– la esencia del mundo: en palabras de Kant, el nouméno. Kant opinaba que solo se podían llegar a conocer los fenómenos a través de un sujeto, por medio de esquemas *a priori* que sintetizasen los datos *a posteriori* de la experiencia y que esto, a su vez, llegaría a conocerse por medio de juicios sintéticos; sin embargo, el nouméno (la cosa-en-sí) era imposible de ser conocido⁶⁹.

⁶⁹ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Gredos, Madrid, 2010.

El arte en Nietzsche

¿Qué es el arte?, se pregunta Nietzsche: “es la capacidad de reproducir el mundo de la voluntad sin que lo producido tenga a su vez capacidad *volitiva*. Se trata, por lo tanto, de producir mediante la voluntad e *instintivamente*, lo desprovisto de voluntad”⁷⁰. El arte explora un deseo de inocencia: un volver a la infancia, al pre-léxico. Un olvidar, aunque sea de momento, las palabras. Ahora escuchemos lo que nos *enseña* (ese enseñar es sin pretensión pedagógica) el arte de las formas y los sonidos en movimiento.

El arte es bello. Es bello porque es inmediato. No hay mediación entre lo que se escucha en la música y aquello a lo que remite. La música (los sonidos) no remiten a nada que no sea el sonido mismo: emiten su propia luz. Pensar que ese sonido quiera o deba significar algo es señal de hastío en el hombre: empobrecimiento de la experiencia inmediata de la existencia humana. Se escucha y se ama la vida. Que se pretenda entenderla es un *cansarse de ser*. Mejor dicho: un querer sobrevivir a costa de dejar de vivir. Dejar de amar la vida.

El arte, no obstante, para Nietzsche, proporciona un consuelo al ser. Nos permite dejar de padecer los lastres de la conciencia. El arte cura de *moral(itis)*. Ese nuevo *ser-saludable* en el que nos hemos de transformar más allá de la moralina humana que nos corroe, es amoral. Aunque solo es posible serlo un instante: ese es el *instante musical*. Pero el arte también enferma. Enferma *bien*. Ese *bien* es saludable. Da aire fresco. Dijera Nietzsche: nosotros, los hombres, también enfermamos de no enfermarnos bien.

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, “Friedrich Nietzsche, Fragmentos póstumos...” p. 174.

El arte cura de ese *no querer enfermarse*. ¿Y cómo lo hace? Enfermando. Y curando. ¿Por qué el arte, para Nietzsche, es un estimulante, un motor de la voluntad de poder? Porque la voluntad de poder solo puede plantearse como afirmativa en relación con las fuerzas activas, con una vida activa⁷¹.

El arte adormece al ser pensante. ¿Acaso, como su admirado Schopenhauer, Nietzsche piensa que ese *adormecimiento* niega, por principio, la voluntad? La diferencia que vemos a este respecto en relación al punto de vista de ambos: Schopenhauer considerará que la voluntad está inmediatamente objetivada desde la música. Es decir, la música solamente expresa directamente hacia –y desde– esa gran masa en la que cabe todo lo real: la voluntad. Pero también nos dice, igual que Nietzsche, que la música proporcionará un alivio al sufrimiento. Y si la música afirma la voluntad y la voluntad es sufrimiento, ¿no qué escuchando música, *haciendo filosofía* elevada, más bien, el sufrimiento se ve desplegado en su concreción y se acepta?

Finalmente, Nietzsche se separa de Schopenhauer en cuanto a la concepción de la música cuando piensa que el arte es un afirmar: un dar, sin mirar, dígame mirar hacia adelante o hacia atrás. Schopenhauer, hemos señalado, va a apuntar hacia una negación de la voluntad: la vida es sufrimiento, por tanto, hay que negarla. ¿Cómo es posible hacerlo? A través de la música. Pero para Nietzsche eso es un signo de cobardía, de nihilismo (aunque Schopenhauer no fuera cristiano). El arte no es –y nunca será– una negación. El arte, siempre afirmando, cobija de todo lo real. Legitima y da lugar a todo lo del mundo. A la melancolía, a la tristeza, a la alegría; el arte es la más profunda de las afirmaciones de esta vida. “Para Nietzsche,

⁷¹ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 144.

nosotros los artistas=nosotros los buscadores de conocimiento o de verdad=
nosotros los inventores de nuevas posibilidades de vida”⁷².

Kant y Schopenhauer: el noumeno

Habrá una estrechez de pensamiento entre Kant, Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, ya trataremos de explicarlo de mejor manera. Algo similar a lo que ocurre con Schopenhauer y Kant, en su faceta filosófica, Wagner no se limitó a seguir estrictamente la directriz de Schopenhauer, sino que, según él, la corrigió. Esto lo expresó en una de sus cartas a Matilde Wesendonck. La diferencia corregida en dicha postura radicaría en conferir a la poesía y al drama (entiéndase drama como *acción*) un puesto más fuerte que a la misma música. La representación vence a la voluntad. Para Wagner, el m sico debería ser la unión entre el poeta y el dramaturgo, para luego los tres converger en una misma persona, en un mismo arte. El pensamiento wagneriano trataría de unir dos fuerzas: la masculina, que sería la palabra, y la femenina, la música. Esta última tendría que ser un medio y no un fin: se debería, de este modo, dar sentido total (cabal y perfecto) a la expresión musical. El arte es donde se patentiza el misterio de lo real: lo radicalmente desconocido por el hombre; pero un desconocido que pueda sujetarse para ser conocido: es aquello que no puede –ni debe– *ser conocido*.

El arte y, más concretamente, la música solo puede considerarse un *hacer trágico*, porque en ella se indiferencia el bien y el mal: la moral queda tachada, es aplastada por el yugo de la creatividad y de la imaginación. La música es libre de

⁷² Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 145.

todo lenguaje y, por tanto, su ser radica *en sí misma*. No depende de nada: es anterior al (y a lo) humano y lo supera, pues, de algún modo nos hace pensar que podemos domarla; sin embargo, su mecanismo de acción es un fluir, un escapar de las manos –y oídos– humanas. Con el humano solo vive *scherzando*.

“[...] la música es absoluta, es música como fin en sí y para sí”⁷³. Nietzsche sitúa en distintos extremos la música de Mozart, Rossini o Bizet, y la de Schumann y Wagner. Esto sucederá con posterioridad a la ruptura con Richard Wagner en Bayreuth, y más precisamente con el estreno de su ópera *Parsifal*. Al ocurrir esto, la mirada del filósofo, en un contundente rechazo con la modernidad y, sobre todo, lo que respectaba a la alemana, retorna a compositores más antiguos, como Mozart o Rossini, en una necesidad de negación el pensamiento moderno. Por lo mismo, el filósofo se negó a escuchar, y seguir de cerca, la música del joven Richard Strauss, que, realmente, estaba más en consonancia con la filosofía nietzscheana.

Carmen de Bizet: una ópera trágica

La ruptura de Nietzsche con los Wagner será estímulo para los últimos escritos del filósofo y para una serie de críticas e investigaciones políticas y musicales que hasta el momento no dejan de producirse.

Harto de la decadencia alemana, y habiéndose negado a conocer la música de un nuevo compositor (Richard Strauss), Nietzsche, por contrario, decide

⁷³ Evelyn Galiazo, “Por una nueva fábula de lo viviente. Escritura, música y animalidad en Nietzsche”, en Vanessa Lemm (Ed.), *Nietzsche y el devenir de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, p. 232.

adentrarse en la ligereza de la ópera semi seria *Carmen*, de Georges Bizet, estrenada en París en 1875.

Para el filósofo, *Carmen* era una ópera mundana: trágica por su afirmación incondicional de la existencia. Allí no existe el problema de salvación cristiana, mucho menos entendida como redención ultraterrena: “[...] esa *negación de la voluntad de la vida* hecha religión”⁷⁴. En *Carmen* podemos ver realizada, consumada, la superación nietzscheana del wagnerianismo. *Carmen* toca muchos de los temas del pensamiento nietzscheano. Es una especie de ópera *post-metafísica*. Supone, para Nietzsche, la valoración más transvalorada en cuanto a creación artística. Hay en ella una *romantización* del mal, de la mundanidad, del egoísmo, y lo más *ominoso* de todo: la continua e irremediable propuesta de aniquilación del ser mal adaptado, parasitario y decadente de la Europa del XIX.

La música de Bizet es rica, ágil, ligera. Es precisa, porque desde el comienzo y partir de que se le presta atención, ella misma delimita y encierra, en una paradójica apertura, lo que se escuchará hasta el último compás. *Carmen* está compuesta a partir del gusto y festejo de los sentidos: es la afirmación de lo sonoro y no de lo teatral. Nos hará desear, movernos, dar pasos ágiles: danzar. Esta música sí recuerda la flauta de Dioniso, pues al estar ante ella nos dejaremos llevar y no arrastrar hacia el fango de la decadencia. Bizet se deja escuchar, se deja sentir, se penetra: es un aliado de lo real. La música nos libera, nos da *algo más*, pero nos quita un peso de encima. La ópera nos muestra una *mediterraneanización* de la música, pese a que, escrita en la plenitud del Romanticismo, y por lo tanto tan cerca de Alemania, pensaríamos que es, por contrario, “una música supra-alemana que no se desvanece ante la visión del voluptuoso mar azul y la claridad del cielo

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo...*, p. 118.

mediterráneo”⁷⁵. ¿Empezáis a ver cuánto me mejora esta música?” pregunta Nietzsche, “*Il faut méditerraniser la musique*”⁷⁶. La música de *Carmen* proporciona altura para contemplar el mundo y esa gramática fecunda el espíritu.

La ópera de Bizet es una obra de cambios potencialmente dionisiacos⁷⁷, de un movimiento siempre dinámico, siempre aerobio y acrobático. La ópera es también un ideal post-metafísico: no se ama ya a las vírgenes o a las diosas, se ama al otro: se ama uno mismo. No hay sentimentalismo dramático, la concepción cristiana del más allá ha perdido todo peso y fundamento; el pecado y el perdón, no existen. El problema de lo religioso y de lo místico ahora brilla por su ausencia. El amor de la protagonista es una especie de *broma trágica*, una afirmación sin reservas. Igual su muerte, que no es mostrada como un acto dramático con necesidad de ser redimido; y la afirmación contundente de Don José, nunca culpable, después de haberla matado: “Yo la maté; arréstenme”: ¡Ese es el grito de la tragedia!

Bizet logra, según el filósofo, y a diferencia del fracaso de Wagner, reflejar el *amor fati* y el egoísmo desinteresado y afirmativo de la tragedia: “¿Se han oído alguna vez en escena acentos trágicos más dolorosos? ¿Cómo se logran? Sin muecas. Sin falsificación. Sin la *mentira* del gran estilo”⁷⁸. *Carmen* es la redención de la redención wagneriana y en todo su conjunto, del cristianismo.

⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Vintage Books, Nueva York, 1989, secciones 254 y 255.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche, *El caso Wagner*, Siruela, Madrid, 2002, p. 25.

⁷⁷ Gary Tomlinson, *Op. cit.*, p. 164.

⁷⁸ Friedrich Nietzsche, *El caso Wagner...*, p. 23.

2.3 Vladimir Jankélévitch: de una filosofía de la música en torno a lo inefable

Vladimir Jankélévitch será, sin lugar a dudas, el menos conocido –y, por lo mismo, el menos valorado– de los pensadores a los que hemos dedicado este trabajo, por lo que, antes de abordar los principios que nos atañen de su filosofía de la música, nos permitiremos hacer un breve recuento biográfico del mismo.

Jankélévitch fue un filósofo y musicólogo hebreo, nacido en Bourges, Francia, el 31 de agosto de 1903. Murió en París el 6 de junio de 1985. Descendiente de pensadores de origen ruso, se desarrolla en el centro de una familia judía. Sus padres fueron Anna Ryss y Samuel Jankélévitch, médicos que estudiaron en Francia, en la ciudad de Montpellier. El padre fue uno de los primeros traductores de Freud en Francia y, asimismo, de obras de Hegel, Schelling y Croce, por citar solo algunos autores. Ambos padres, instalados en París, huían del antisemitismo que reinaba en su país de origen.

El joven filósofo sufrió la Guerra del 14 y vivió las milicias universitarias durante varios veranos del período de entreguerras. Años después, fue soldado –y herido– en el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. Participó, junto con un grupo de amigos, en la resistencia francesa y tuvo que solidarizarse, como judío, con el terror infligido contra su pueblo (y contra la humanidad entera) en el *Holocausto*.

En 1922, el joven Vladimir entra a la Escuela Normal Superior de París, donde estudia filosofía y filología. Su principal maestro y director de tesis fue Leon

Brunschwig (1869–1944). En 1923 conoce a Henri Bergson, la figura más importante para su formación y con quien mantendrá (veremos aquí) una compatibilidad filosófica y teórica, además de una notable correspondencia, a lo largo de sus años de vida.

Jankélévitch, posteriormente, gana una plaza de profesor en el Instituto francés de Praga, en Checoslovaquia, actual República Checa, a donde se muda en 1927. A su regreso a Francia, dará clases, hasta 1932, en las ciudades francesas de Lyon, Toulouse y Caen. Escribe su tesis doctoral sobre Schelling, no obstante, cabe destacar que, desde nuestra interpretación, ésta estará siempre en radical oposición al pensamiento dialéctico hegeliano. El motor de su pensamiento fue siempre la música, al grado que se le ha considerado actualmente, como un musicólogo. De talante anti-académico y de pensamiento abierto y libre, Jankélévitch se mantendrá –al menos, tratará de mantenerse– alejado de la filosofía sistemática y lógica y, en general, de las ópticas de totalidad, religión y absolutismo. El mismo autor expresó en alguno de sus escritos: “[yo mismo no tengo una filosofía]”.

En 1947 le otorgan un puesto de profesor en la Universidad de Lille. De 1951 a 1979 fue titular de la cátedra de filosofía moral en la Sorbona, en París, donde forma varias generaciones de filósofos e importantes pensadores, abordando, sobre todo, temas morales y metafísicos y, lo que nos importa más: radicalizando su pensamiento en el estudio de la música desde la filosofía.

Pensamiento musical jankélévitchiano

Como pensador e intelectual, independiente y diferente por completo de las tendencias de sus años (Marx, Engels, Kierkegaard, etc.), no se adscribió –como tantos otros– al marxismo, ni al existencialismo de Sartre o Camus, ni al estructuralismo de Lévi–Strauss. Su adscripción al *Frente Popular* se puede considerar más en relación a su notable posición antifascista, (contraria al antisemitismo de la derecha francesa) que como un acto de socialismo o de ideas arraigadas de políticas de izquierda. Jankélévitch se identificaba con una particularidad desarraigada, más allá de cualquier etiqueta política y social existente en la Europa académica de aquellos años. En pocas palabras: era un filósofo *diferente*. Un filósofo que, para empezar, él mismo no quería ser considerado como tal.

La pasión de Jankélévitch fue, en mayor medida, decantada por la música sobria y discreta de los que se conocían y conocen aún como compositores impresionistas (conexión que, si seguimos a Schopenhauer y las ideas expresadas en el capítulo dedicado al mismo, nos chocará). Estos compositores son Fauré, Debussy, Ravel y Satie, por citar solo unos cuantos. Jankélévitch, al hablar de ellos, nos explica que existe en su música una especie de *composición–sin–grandiosidad*, de *pulcritud creativa*, pero a la vez infinita.

Lo inefable en *Pelléas et Mélisande*

Hay un comentario del filósofo acerca de la ópera *Pelléas et Mélisande* de Debussy, en el que, siguiendo la trama de dicha ópera, en algún momento donde los

protagonistas, después de ambos haber confesado su amor “imposible” uno por el otro, la música *se recoge*, se limita a la dulzura simple y casi inaudible: *lo inefable*, potencia y concepto base de su pensar a lo largo de su vida, está operando; todo lo contrario a la pomposidad, al genio desbordado (y desbordante) de pasiones de Richard Wagner, como se aprecia en su *Tristán e Isolda*, el mejor ejemplo para señalar la diferencia. Cúspide del Romanticismo musical (y también desde las coordenadas filosóficas, en las que el compositor pretendía circular de manera posible y seductora), *Tristán e Isolda* será la obra ultra-romántica que nos servirá como confrontación a *Pelléas et Mélisande*, puesto que allí, Wagner nos ofrecerá, permitirá, un ejemplo en extremo opuesto a la idea jankélévitchiana de lo inefable.

Contra el expresionismo de Wagner

Jankélévitch, según diversas interpretaciones, y como podemos ya vislumbrar desde ahora, tratará de señalar y combatir, a lo largo de su obra, esa acrecentada gesticulación wagneriana que presagia su enemigo: el expresionismo. Contrario a toda idea de sobriedad y extrema discreción, éste será un retorno a un *grito* vacío, sin expectativas, a lo exagerado, al Romanticismo más dramático.

La escritura de Jankélévitch es elegante y pulcra y, como hemos dicho ya, manifestación de discreción. Buscará adentrarse en los compositores franceses del momento, alejándose de otros muy recurridos por los musicólogos de la época, como son Bach, Beethoven y Schönberg, a quienes cita pocas veces y siempre en modo de crítica.

Lo real oculto en la música

Ya en la reflexión musical, Jankélévitch nos dirá repetidas veces, en consonancia con los autores estudiados hasta ahora, que hay en la experiencia musical un *misterio*, un *real* oculto que ha sido antes *forcluido*, si lo quisiéramos entender desde Lacan. Ese real solo la música podría revelarlo, pero, además de no querer (poder) hacerlo, jamás concederá *liberarlo* para ser traducido en lenguaje. La reflexión sobre el tiempo –musical, en este punto– de Vladimir Jankélévitch postula una *teoría del instante* manifestada, en todos sus colores, en la experiencia musical. Este es el punto de encuentro entre la influencia que ha obtenido previamente de Bergson y su reflexión sobre el tiempo y, el gusto –filosófico y musical– que profesaba a Debussy, Ravel y, en general, a todo el impresionismo.

El tiempo y lo real

Para Jankélévitch, el tiempo se manifiesta o, mejor dicho, aparece como el sustrato que posibilita darse cuenta de que algo *es*. Como se observa, es análogo a la voluntad de Schopenhauer y a la voluntad de poder en Nietzsche. El tiempo presente nunca perdura. El pasado ya no es y el futuro no ha sido. El presente tampoco *es*. En términos más simples: el tiempo es lo que hace que algo se afirme desde su misma esencia. Lo interesante a recalcar en esta afirmación (o quizá en el fondo, afirmación de una negación) es el desfase temporal que inaugura la pregunta misma por el tiempo: “Lo real es tiempo, pero si es música es comprensible”⁷⁹.

⁷⁹ Sergio Espinosa Proa, *Del saber de las musas...*, p. 187.

Lo real es tiempo y, a través del tiempo, la pregunta por el tiempo deja en su centro la temporalidad de la experiencia que en este momento interesa. La música *ocurre* –pasa– en su propio tiempo. Pero al reflexionarla, habrá siempre ya terminado de pasar. Se escurrió de nuestras manos que intentaban atraparla. La música *fue* tiempo. Es tiempo y solo ahí puede mostrarse. Mencionemos de paso que el tiempo de la música no es el tiempo cronológico lineal tal como lo entendemos en el sentido común: no rinde cuentas a la Lógica. El tiempo, para Jankélévitch, es cualitativo. La diferencia temporal (o dígame así: de tiempos) que señalaría Bergson a este respecto es que en la escucha cuantitativa solo es posible percibir remisiones en las palabras, y una escucha cualitativa pondrá atención en los sonidos mismos, tal cual desfilan en la experiencia musical.

Lo inefable

La metáfora –entendámoslo así– de *lo inefable*, que, para el filósofo, es contrariamente a *lo indecible*, pura afirmación, cobrará aquí sentido expresivo: la espera interválica entre música y silencio va a ser, para Jankélévitch, la expresión más auténtica de una temporalidad plena –mas no controlada– que invita a una suerte de esperanza (nunca religiosa): aquello que verdaderamente *obra* –y, concretamente, existe– en el mundo es esa *espera*.

Desde nuestro parecer, la obra completa de Jankélévitch será el resultado de un gran esfuerzo por encontrar, y una vez que la encuentre abogar por, la dimensión temporal. Esta misma, de existir, deberá ser capaz de *superar* o asumir, pero no en sentido dialéctico hegeliano, sino más bien en el sentido en que Schopenhauer lo describe, el operar de la voluntad.

El autor va a construir una metafísica –poética musical– del *hacer* y no del *decir*, liberándonos así del incómodo predominio del léxico en la modernidad. La música –o su ejercicio– *es* un hacer sin decir. Dicho sea de paso: el *tout–autre*, otro concepto que entenderemos más adelante, será, para Jankélévitch, aquello en lo que uno habrá de fijar la atención o, mejor dicho, ponerse *a la escucha* durante el *paso* de la música. Lo real es, constitutivamente, *todo–lo–otro* de la teoría y la metafísica; en su propio lenguaje: da cuentas de, y trabaja con, lo inefable. Para entonces, si queremos *entender*⁸⁰ algo, primero habrá que callar y dar lugar al misterio del silencio: a lo inefable como medio de penetración en lo real.

El silencio, aliado de lo real

A la luz de lo que hemos venido planteando, podemos, de momento, concluir que el silencio, desde la mirada Jankélévitch, nunca deberá entenderse como un vacío al que se pretendería llenar. El silencio es el aliado de lo real. Es el cómplice que nos lo devela. En la obra de arte, y más propiamente, en la música, cuando el lenguaje se revela insuficiente, débil, inconciso, es cuando ingresamos en el ámbito de lo inefable. Ahí es donde el silencio lingüístico (y también el silencio musical) se vuelve elocuente, donde brilla –y hace brillar todo– por su ausencia. Escuchar música es, sin lugar a dudas, tener que callar: es dar lugar al sinsentido, dejar que lo real (ciego, pero *cantabile*) *se filtre* en nuestra existencia.

Frente a aquella congoja –de espera sonora– cuando uno está en el instante propiamente anterior a la música, el intervalo silencioso, por ende, finito, proyecta

⁸⁰ La palabra “*entender*” puede remitirnos directamente a su traducción literal al francés “*entendre*”, que, paradójicamente, significa “escuchar” y no “entender”.

en el sonido un tipo de *instantaneidad* de eternidad, de naturaleza enigmática e infinita: un *presque-rien* (casi nada) entre el ser y el no-ser. La música afirma, con creces, ese instante propiamente dudoso, inefable, que representa la reflexión sobre nuestra existencia en concreto.

Entre Schelling y Bergson

Volviendo a la filosofía de Jankélévitch, quien, entre el bergsonismo y el impresionismo, y a su vez influenciado por Schelling, está ya decidido a no cuestionar o criticar todo planteamiento racionalista, es decir, a dejar atrás el modo kantiano–hegeliano, nos adentramos en otras cuestiones filosóficas, partiendo de que éste no debería ser considerado un pensador de la posmodernidad.

Gustoso de recuperar el valor de la intuición, de lo sagrado, del pensamiento salvaje, incluso defendiendo una apuesta en contra del academicismo más encorsetado y pretencioso, el francés nos invitará a mirar –y esta es probablemente su mayor contribución al pensamiento filosófico– hacia los *resultados sonoros*, paradójicamente explícitos desde el inicio de la obra de arte musical para pensar, desde ellos, la temporalidad, o quizá, el *otro-tiempo* musical.

***Charis*: un ensayo sobre Jankélévitch**

De las recientes investigaciones jankélévitchianas, recordamos la de la filósofa italiana Enrica Lisciani–Petrini y su ensayo, aparecido en 2012, *Charis. Saggio su Jankélévitch*, en el que la autora tratará, de manera global, la filosofía del pensador

francés, y cuyo capítulo quinto está dedicado por entero a su relación con la música. Lisciani–Petrini señala la relación tan cercana entre música y filosofía que emana del pensamiento jankélévitchiano. Nos insiste en su visión de lo musical como terreno de lo inexpresivo, de lo inefable, reacción anti-romántica que incursiona y presupone al filósofo en la estética del siglo XX, coincidiendo con la visión de algunos compositores como Satie o Stravinsky⁸¹.

En su trabajo Lisciani–Petrini traslada del autor francés las siguientes palabras: “Es bien sabido que el arte no es sino una deliciosa mentira, la más encantadora de todas las mentiras”⁸² ¿En qué sentido Jankélévitch llama al arte, una *mentira*? Una mentira porque, para él, el arte no trata de la verdad. No es *La Verdad*, porque, lo que en el arte se dice, o se ejemplifica, siguiendo la idea que hemos venido recalando, se *dice* sin el lenguaje; por tanto, no será nunca un postulado de la verdad como una entidad convenida. El arte, hemos dicho, hace sin decir. La música afirma sin hablar. No es un lenguaje porque no se refiere a nada. No dice *cosas* del mundo. La filosofía de Jankélévitch abogará por una inexpresividad de la música. La música, para el filósofo, no expresa nada. Solo es un juego de formas sonoras que se manifiestan entre sí. Una articulación sonora en sí-misma, que *forcluye* lo real en el silencio.

La exégesis de Lisciani-Petrini sobre experiencia musical en Jankélévitch puede resumirse así: la noción de lo real es siempre musical; la música es el lugar donde ocurre, sin saberse, la construcción de la *filosofía de la existencia*. Si la realidad debe, y puede, ser interrogada desde el espacio musical, irreductible al lenguaje, la respuesta debe –y debería siempre– ser eso mismo: un callar. Un dejar ser, dejar

⁸¹ *Vid.*, Enrica Lisciani–Petrini, *Charis. Saggio su Jankélévitch*, Mimesis Filosofie, Milano, 2005. (Traducción propia).

⁸² Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2010, p. 131.

que lo *tout–autre* (“lo todo otro”) se apodere de todo. Que lo real siga por su camino sin que lo estorbemos.

Según Lisciani–Petrini, para Jankélévitch, la música, (podemos situarla al margen del absoluto indiferenciado schellingiano), expresa, mejor dicho, sintetiza, paradójicamente, el discurrir del tiempo. La música es devenir en sí mismo. Según él, la música no tiene una entidad en sí, porque de ella lo que se escucha, es solo apariencia. Es una metafísica *creada*. Mejor: lo que quedó de ella. Es ahora, hasta cierto punto, un fenómeno. Fenómeno deberá aquí entenderse desde su raíz etimológica: *phainomenon*, que significa todo aquello que pasa de la imaginación a un objeto que puede ser visto. Un fenómeno es aquello que se muestra. En palabra de Jankélévitch: “La música, fantasma sonoro, es la más vana de las apariencias, y esta apariencia, que sin fuerza probatoria ni determinismo inteligible cautiva a su víctima, es, en cierto modo, la más perfecta objetivación de nuestra debilidad⁸³. Si, como siempre es el caso, la música parece que *expresa* –dice, comunica– algo, eso no es más que una ilusión, pero nunca una realidad. Es un componente adicional que, por una convención implícita e inveterada, le hemos otorgado, impuesto, a modo de etiqueta; un protocolo, en resumidas cuentas, un envoltorio que, por costumbre, o acaso por impotencia, hemos llegado a confundir con su verdadera esencia.

La música ¿anti-lenguaje?

La proximidad estética y musical entre Igor Stravinsky (de quien hemos hablado en páginas anteriores) y Vladimir Jankélévitch se puede comprobar en la frase del

⁸³ Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Alpha Decay, Barcelona, 2005, p. 19.

compositor: “La música es el único campo donde el hombre materializa el presente”⁸⁴. La música estará siempre liberada del componente lingüístico; esto significa que ella misma está *excedida de logos*. ¿Qué significa esto? Que ella será siempre la protagonista de la escenificación sonora del movimiento de lo real, es decir, siempre afirmándose como una constante actualización del movimiento, un *tiempo temporizado*, circulación efectiva sin fundamento sustancial y sin sentido concreto, coincidente con la puesta en primer plano filosófico que, a partir de Bergson supondría la efectividad de lo real.

En palabras de Stravinsky:

Pues yo considero que la música es incapaz por su esencia de *expresar* cualquier cosa: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La *expresión* nunca ha sido propiedad inmanente de la música. La razón de ser de ésta no está de ninguna manera condicionada por aquélla. Si, como ocurre casi siempre, la música parece expresar algo, no es más que una ilusión y no una realidad. Es sencillamente un elemento adicional que, por una convención tácita e inveterada, le hemos prestado, impuesto, como una etiqueta, un protocolo, en una palabra, un atuendo y que, por costumbre o inconsciencia, hemos venido a confundir con su esencia⁸⁵.

Odisea filosófica musical

Otro pensador italiano, Carlo Migliaccio dedica parte de su trabajo a la reflexión en torno a Jankélévitch, a quien considera que naufraga en una *odisea musical*⁸⁶. La

⁸⁴ Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Denoël, París, 1981, p. 67.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 63.

⁸⁶ *Vid.*, Carlo Migliaccio, *L'odyssée musicale dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Presses universitaires du Septentrion, París, 2000.

odisea es lo que él define como el proceso del alejamiento del ser. Es decir, el encuentro de una auténtica relación entre yo y “lo otro” del mundo. No obstante, esta idea de *odisea*, referida a su filosofía en conjunto, no es propiamente de Migliaccio, sino más bien la toma en préstamo de la investigadora Isabelle de Montmollin, quien, en su recorrido jankélévitchiano, no muy cercano a la música, se había referido al trayecto reflexivo del filósofo como “una odisea inmanente de la música”⁸⁷.

El libro de Montmollin es el primer intento de acercamiento al pensamiento del filósofo francés. Piensa la autora que, en los principios del siglo XXI, cuando desencanto y codependencia parecen ser dos de los rasgos más significativos del presente y de la sociedad de Occidente, la filosofía de Jankélévitch aporta el propósito de no dirigirse hacia saber alguno, de por sí dado, sino más bien de un acercamiento comprensivo hacia su propia obra, a la que, desde nuestro juicio, hace falta dirigir más las miradas actuales.

Cierto que “nunca se está obligado a cantar”⁸⁸, afirmará el propio Jankélévitch, pero la música llegará a ser parte del *no-lugar* al que se aspira y que se revela capaz de proporcionar un espacio de libertad, de encerrar una esperanza, de procurar una fuente inagotable de creatividad y de vida: de afirmación *incondicional*. En este punto, nos damos cuenta de la estrecha relación del pensamiento jankélévitchiano con la filosofía trágica, defendida por Nietzsche y sus seguidores.

⁸⁷ *Vid.*, Isabelle de Montmollin, *Philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Presses Universitaires de France, París, 2000.

⁸⁸ Vladimir Jankélévitch, *La música y lo inefable...*, p. 104.

La experiencia musical y su relación con el pensamiento trágico

Para Jankélévitch, la música es una especie de expresión, sorprendentemente, *inexpresiva*. No expresa más que su propia esencia. Tampoco expresa ni las ideas ni las intenciones del hombre. Se expresa solo a sí misma. No es un lenguaje propiamente, aunque tiene su propio “lenguaje” de símbolos y signos. La experiencia musical trata de un mero devenir, de un acontecer *por la gracia* que, según Lisciani–Petrini, tiene que ver con ese desear que en toda el alma ocurra una alteridad a la existencia. Eso solo puede realizarlo el devenir.

La música es fugacidad inconmensurable. Se explaya y se desvanece ella misma en su propio *no-tiempo*. La música encierra un paradigma de transcurso, sonido, devenir y temporalidad. El sentido y la belleza que pudieran emanar de la música son inherentes a su propio objeto. Según el filósofo, la música carece de sustancia; no es ni siquiera la sustancia spinoziana la que la hace ser ella misma, sin embargo, conserva en su carácter evasivo –del lenguaje y de lo racional– el enigma de un devenir infinito. Es una incógnita que no puede y no debe despejarse. Si se la despejara, se la desconocería automáticamente. Lisciani–Petrini no tiene duda de que Jankélévitch ve en la experiencia musical un asidero ontológico que supone la experiencia de la finitud y de lo irrepitible e irreparable de la verdad. La música, y con ella, todo el arte musical en general, es un ejercicio trágico.

Lo trágico y la alegría: el ejercicio musical

¿En qué sentido se debe aquí entender, *lo trágico*? Retrocediendo algunos siglos, lo trágico, como filosofía y como modo de ser–en–el–mundo, debe su origen

claramente, a la tragedia griega. Las tragedias, en concreto se celebraban en honor al dios griego Dioniso, Baco según los romanos. Por ello, la etimología del término designa tanto a la manera en que se expresaba (*odé*: oda, canto) como en la que se representaba (*tragos*, cabra o macho cabrío). Estos cantos se hacían en forma versificada y esto era el fenómeno del coro ditirámico. El adjetivo *ditirámico* proviene del vocablo también griego διθυραμβικός (*dithirambikós*), que significa “el que cruza la puerta dos veces”, el resucitado en referencia a Dioniso, “el nacido dos veces”. Decía Nietzsche, el pensador de lo trágico: “el efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la atractiva incertidumbre de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien en aquellas grandes y amplias escenas del *pathos* en las que volvía a resonar el carácter musical básico del ditirambo dionisiaco”⁸⁹.

Por ello, y como hemos visto antes, el concepto de lo trágico, motor, desarrollo y fin de pensamiento de Nietzsche y sus seguidores, es el que tomará la tragedia griega original como modelo a seguir, como ejemplificación del arte, pues: “lo trágico se halla únicamente en la multiplicidad, en la diversidad de la afirmación *como tal*. Lo que define lo trágico es la alegría de lo múltiple, la alegría plural”⁹⁰. Lo trágico no es triste, ni es dramático. Trágico es relativo a las cabras. Locura. Risa. Libertad... Trágico es lo real. Dramático es el hombre.

Muy por encima de la cualidad de los sonidos o acordes plasmados en la obra, el ejercicio musical es trágico y alegre: espontaneidad gratuita e inmanente. La música es iniciativa fundante y creativa, capaz de superar la tan antigua y gastada imitación de la mimesis del hombre con la naturaleza, y desarrollada de forma artística. Lo trágico en la actividad musical marca, con su principio y su creación

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia...*, p. 84.

⁹⁰ Gilles Deleuze, *Op. cit.*, p. 29.

en constante devenir, un impulso drástico y genial que permite iniciar –sin cerrar– una especie de círculo compositivo ascendente y anticipativo a la reflexión sobre la existencia.

A través de estas páginas, y con ayuda de tres grandes pensadores, hemos tratado de defender el sentido propio de la filosofía de la música. Se entenderá mejor ahora: ella [la filosofía de la música] tratará de reflexionar profundamente en torno a lo que, de la propia música, y, mejor dicho, del ejercicio musical, se desprende. Por ello, no podemos agotar el pensamiento dedicándonos solamente a analizarla o a tratar de sistematizarla en conceptos. Tenemos que ir más allá: a recorrer las peripecias de una odisea musical y a ver qué es lo que hay dentro de ella, lo que nos llevará a comprender lo que se desdobra de la misma.

Referencias. Capítulo II

- Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, trad. Jesús Bal y Gay, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1984.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1986.
- De Montmollin, Isabelle, *Philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Presses Universitaires de France, París, 2000.
- Espinosa Proa, Sergio, *et alii*, “El sitio de la música: de la metafísica a la geofísica”, *Consonancias y disonancias*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2001, pp. 130-158.
- _____, *Del saber de las musas: La filosofía y el fenómeno-arte*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2016.
- Galiazo, Evelyn, “Por una nueva fábula de lo viviente. Escritura, música y animalidad en Nietzsche”, en Vanessa Lemm (Ed.), *Nietzsche y el devenir de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 221-235.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2012.
- Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, trad. Rosa Rius y Ramón Andrés, Alpha Decay, Barcelona, 2005.
- _____, *Ravel*, trad. Santiago Martín Bermúdez, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2010.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. José Luis Villacañas, Gredos, Madrid, 2010.
- Lisciani–Petrini, Enrica, *Charis. Saggio su Jankélévitch*, Mimesis Filosofie, Milano, 2005.

- Magee, Bryan, *Wagner y la filosofía*, trad. Consol Vilà, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2011.
- Migliaccio, Carlo, *L'odyssée musicale dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Presses Universitaires du Septentrion, París, 2000.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Vintage Books, Nueva York, 1989.
- _____, *Ecce Homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- Nietzsche, Friedrich, “Friedrich Nietzsche, Fragmentos póstumos (1844-1900)”, (Ed. Sánchez Pascual), *ER: Revista de Filosofía*, No. 14, Sevilla, 1992, pp. 157-176.
- _____, *El caso Wagner*, trad. José Luis Arántegui, Siruela, Madrid, 2002.
- _____, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Gredos, Madrid, 2014.
- Safranski, Rudiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, trad. José Planells Puchades, Tusquets, Ciudad de México, 2013.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Rafael-José Díaz Fernández y María Montserrat Armas Concepción Gredos, Madrid, 2010.
- Stravinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, Denoël, París, 1981.
- Tomlinson, Gary, *Canto metafísico. Un ensayo sobre la ópera*, trad. T. Paul Silles, Idea Books, Barcelona, 1999.

CAPÍTULO III

Pelléas et Mélisande: el drama estático y la temporalidad del silencio

Una voluntaria oscuridad, quizá; un quitarse uno de la vista a sí mismo.

Friedrich Nietzsche⁹¹

Muchas páginas se han escrito sobre Debussy y sus implicaciones con el Simbolismo y el Impresionismo. Esto podría deberse, en gran parte, a Camille Mauclair, poeta y novelista francés, amigo de Mallarmé y Maeterlinck, un reconocido crítico de arte, contemporáneo del compositor, que afirmaba que su música tenía sugerentes concomitancias con la obra de los pintores impresionistas. Por ejemplo, mencionaba que evocaba los paisajes de Monet, ya que la factura compositiva estaba basada en valores relativos de la propia acción sonora: un juego entre tonalidades, acordes disonantes y abstracciones libres, plasmadas en la partitura, siempre bajo el *signo sonoro* de un aura impresionista.

No obstante, como sus gustos literarios estaban enfocados en la poesía simbolista, se ha tratado de considerar a Debussy un compositor *simbolista*, más que un impresionista. Jean Moréas, padre del Simbolismo explica que: “El rasgo fundamental del arte simbolista consiste en no fijar nunca conceptualmente una

⁹¹ Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Edaf, Madrid, 2006, p. 173.

idea o expresarla directamente. Esta es la razón por la que las imágenes de la naturaleza, los actos de los hombres, todas las representaciones concretas en este arte, no deben hacerse visibles, sino que deben simbolizarse por medio de afinidades secretas con las ideas originales”⁹². Este es el sentido principal de la obra debussyana y muy particularmente de la ópera *Pelléas et Mélisande*.

Claude Debussy nace en Saint-Germain-en Laye, al oeste de París, el 22 de agosto de 1862. En 1872, a la edad de diez años, ingresa en el Conservatorio de París. Su estancia allí duraría una década. Al principio de sus estudios, asiste a las lecciones de composición del para entonces ya reconocido profesor Ernest Giraud, quien se mostraba un tanto dubitativo y reticente con las ideas revolucionarias del joven Claude. Desde esta temprana edad, la técnica e ideas musicales de Debussy estarían ya, en nuestra opinión, en consonancia con los planteamientos del Simbolismo. Por ejemplo, citemos que su escritura musical muchas veces no tiene compás; no existe, por ende, una regularidad de acentos, tal como aparece en la música barroca o clásica occidental; y Debussy anula la dinámica de composición escribiendo un *pp* (*pianísimo*) como indicación musical que se mantendrá durante toda la pieza.

Desde su juventud, guardará una distancia intelectual y musical evidente - incluso rechazo- con la técnica compositiva de los últimos románticos, pese a que, paradójicamente, entre los compositores que influyen en su música figuren Tchaikovsky, Rimsky-Kórsakov, Mussorgsky y Wagner; en concreto de este último las óperas *Tristán e Isolda* y *Parsifal* serán un influjo directo, aunque no lo admita.

⁹² Walter Frisch, *La música en el siglo XIX*, Akal, Madrid, 2013, p. 177.

En 1894, siendo un asiduo visitante del salón parisino de uno de los simbolistas más destacados, Stéphane Mallarmé, Debussy compone el *Prélude à l'après-midi d'un faune* (*Preludio a la siesta de un fauno*), un poema sinfónico a modo de preludio. Pese al alejamiento musical que, como hemos mencionado, mantendrá con Wagner, esta obra, renegando del *leitmotiv*, tendrá por inicio el “acorde de Tristán”, mismo que no se resolverá a la manera del alemán, sino que se convertirá, más adelante, en otro acorde disonante y después en otro más, prolongando así la música y el *color musical* hacia una *incertidumbre sonora*. Este es uno de muchos ejemplos en la música de Debussy que supone una conexión con Wagner.

El *Preludio a la siesta de un fauno* nos sirve para entender un poco el esquema compositivo de Debussy. Inspirado en un poema de Mallarmé, que relata una serie de ensoñaciones eróticas de un fauno con dos náyades, nos muestra una melodía inicial que pertenece a la flauta. Está escrita a modo de escalas descendentes y ascendentes y éstas deben interpretarse de manera libre y expresiva. Resulta importante destacar aquí la dificultad técnica que supone para el solista esta primera frase, ya que, además de que tiene que ser ejecutada en una sola respiración, deberá evidenciar una especie de *desajuste* con las barras del compás. No hay tampoco una tonalidad clara al principio: la forma en que esta primera frase aparece es la misma que dará continuidad a toda la pieza.

Por otra parte, se ha dicho que Debussy sentía una gran afinidad con los pintores impresionistas. Esta concordancia puede apreciarse en su técnica compositiva, misma que se distingue por su desempeño en el tratamiento del color y la luz. Sin embargo, el compositor pensaba que la música era superior a la pintura, ya que era capaz de mostrar por sí misma, y sin necesidad o apoyo de la imagen, una más amplia paleta de colores, tonos y, por ende, de luces. Según Mauclair,

Debussy componía al estilo de Pissarro y Monet, con *taches sonores*⁹³. Estas *taches* - o máculas sonoras, como preferimos llamarlas- pueden apreciarse en todo momento, pero más en los diálogos⁹⁴ semihablados, *semicantados*, que aparentan una especie de pincelada que a su paso ha dejado una mancha colorida: “Los acordes y fragmentos melódicos que flotan de la música de Debussy y que luego tiene que juntar el oído del oyente son efectivamente similares a las manchas de luz y color que componen las pinturas impresionistas”⁹⁵.

***Pelléas et Mélisande*, el drama estático de Maeterlinck**

Pelléas et Mélisande, que inspiró a Debussy para componer su única ópera homónima, es la más conocida de las obras del dramaturgo belga Maurice Maeterlinck. Esta fue una de las creaciones más representativas del Simbolismo literario, y la que años más tarde despertaría una suerte de fascinación en el compositor francés.

Nacido en Gante en 1862, Maeterlinck fue educado en un colegio jesuita y decidió dedicarse a la literatura tras conocer a varios escritores en París, como, por ejemplo, Paul Valéry y Stéphane Mallarmé. En 1889, estrena su drama titulado *La princesse Maleine*, el cual le depara un éxito inmediato. A él se atribuye la creación de un nuevo estilo dramático: el *teatro estático*, un movimiento estilístico interpretativo en el que, en cierto modo, los protagonistas, y algunos personajes secundarios,

⁹³ Edward Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind*, Vol. 2, Cambridge University Press, Cambridge, 1978, pp. 16-18.

⁹⁴ El término *recitativo* preferimos no usarlo aquí, ya que se trata de otro tipo de diálogo, distinto al recitativo tradicional.

⁹⁵ Walter Frisch, *Op. cit.*, p. 271.

vagan impotentes en un mundo mágico, perdidos, locos, sin ser dueños de sus actos, sometidos a las fuerzas misteriosas y arcanas del destino.

De acuerdo con lo que Maeterlinck expone en su ensayo *Lo trágico cotidiano*⁹⁶, el teatro estático es un estilo teatral que nace, gracias a distintas necesidades de expresión corporal e imaginativa, como alternativa al teatro tradicional que, en su opinión era fundamentalmente un teatro anacrónico. Esta sentencia se basa en el hecho de que para el dramaturgo “[...] casi todos nuestros autores trágicos no aperciben sino la vida violenta y la vida de otros tiempos, y puede afirmarse que todo nuestro teatro es anacrónico y que el arte dramático está atrasado en igual número de años que la escultura”⁹⁷.

Según Maeterlinck, los trágicos, como Sófocles o Shakespeare, han centrado sus obras en mostrar la violencia y, por tanto, la realidad de la historia que gustan reproducir. El mecanismo, la acción de su obra, es siempre el descubrir al espectador esa tendencia *natural*, humana pero animal, ante eventos de la vida cotidiana que suponen, en el fondo, los más terribles peligros para la vida del hombre. Sin embargo, desde las coordenadas generales del teatro estático, se trataría más bien de un hacer ver lo que hay de sorprendente en el simple hecho de vivir, retirando a conciencia las acciones violentas que han presentado anteriormente los trágicos. ¿Podría pensarse, entonces, que el teatro estático es una especie de *anti-tragedia*?

El hecho de ausentar cualquier tipo de acción que, desde el teatro estático, por ser humana, social o religiosa, es violenta, cobra sentido para Maeterlinck, dado

⁹⁶ *Vid.*, Maurice Maeterlinck, “Lo trágico cotidiano”, *M. Maeterlinck, El Tesoro de Los Humildes*, Grafoprint, Bogotá, 1990, pp. 73-84.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 74.

que es en la ausencia de las acciones donde, según él, puede florecer y revelarse *lo que hay de sorprendente en el solo hecho de vivir*. Lo simple y sorprendente de la existencia es lo que el autor contrapone a la tragedia, que es ya, desde su concepción, una reacción del estar vivos y el sabernos mortales. El literato propondrá, antes que las acciones o las palabras basadas en ellas, simplemente las palabras, ya que, opina, no es en los actos sino en las palabras donde se encuentran la belleza y la grandeza de las bellas y grandes tragedias.

En suma, el teatro estático es una manifestación teatral cuyas palabras y belleza no son, ni serán nunca, dependientes de la acción de los personajes, ni de lo que ellos puedan ejecutar en la escena en cuanto expresión material o reflexiva. No es eso. Más bien, es un modo teatral que centrará la importancia de su quehacer en las palabras, en lo que se pueda derivar de ellas mismas, y en el misterio que ha de suponer vivir a través de éstas.

***Pelléas et Mélisande* y la música de Debussy**

Arkel es el viejo rey del antiguo reino de Allemonde, lugar que comúnmente se ha querido relacionar con la Alemania moderna, pero que, desde esta lectura, hemos preferido situar en un *mundo alterno*. Haciendo uso de las peculiaridades que hemos referido del teatro estático, las palabras tendrán especial importancia en el drama y así, Allemonde significaría, en su idioma original: *aller (ir)-monde (mundo)*, por lo que puede entenderse como *ir al mundo*. Un mundo que no es *este mundo*; uno que es y será el mundo de los personajes a lo largo de la acción.

Al inicio de la ópera, en la primera escena, vemos a Goulaud, príncipe y nieto de Arkel, quien se ha perdido cazando en un bosque, no lejos del castillo en donde habita con su madre, Geneviève y su abuelo, el rey. Desde el principio de la acción, podemos reconocer aquí una característica del teatro estático: cuando vemos al personaje perdido y vagando en una prematura locura. Debussy ofrece, en esta escena prima, un potente lirismo modal, alejado del dramatismo wagneriano, en una atmósfera atemporal, tanto en el ámbito de la escena como en el de la música. Desde los primeros acordes, luego de ver a Goulaud en el bosque, nos percatamos de que el tiempo se halla difuminado: no existe un correlato de acción *en el tiempo* al que podamos vincular nuestra primera reacción ante esta escena.

Entre la espesura, Goulaud descubre a una joven de cabellos largos y rubios sentada junto a una fuente, con la mirada perdida y aparentemente extraviada también como él. El príncipe se acerca a la muchacha y le habla. La primera impresión de Goulaud es que ha encontrado una ninfa. ¿Es ella la manifestación femenina de *lo sagrado*? Según Gastón Bachelard, el bosque es una expresión femenina de lo sagrado⁹⁸; pero, asimismo, traduce la presencia abarcadora y poderosa de la madre y su instinto protector: representa un arquetipo de intimidad femenina. Con esta caracterización, no es difícil pensar en el bosque como lugar sagrado y de encuentro o contacto con seres iniciáticos, o numinosos⁹⁹.

Cuando Goulaud se acerca a la joven de cabellos dorados, ésta se asusta y llora. Por tanto, sabemos que ha sufrido. Su mirada permanece vaga; apenas quiere entablar conversación con el príncipe, que le parece mucho mayor que ella. Refiere

⁹⁸ *Vid.*, Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1965.

⁹⁹ *Vid.*, Rudolf Otto, *Lo Santo*, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

que viene de un país lejano y que en la fuente está buscando una corona que se le ha caído al agua.

A lo largo de toda esta escena, podemos constatar dos motivos musicales principales: en el primero, Debussy, rompiendo con las reglas de la armonía tradicional, nos presenta un pasaje de octavas en los cellos; sin embargo, inicialmente, nos resultará imposible saber si se trata de una tonalidad mayor o menor. Más adelante se revelará. El segundo motivo está interpretado por oboes, clarinetes y corno inglés, y simula una extensión melódica del anterior, aunque con sutiles diferencias en el ritmo. La melodía es retomada por el oboe unos compases más adelante. Esta parece ahora remontarnos a la atmósfera de la antigua Allemonde, de ese *ir-al-mundo*, con sonoridades antiguas y mágicas. La escena es siempre oscura, cualidad y condición fundamental del escenario para el desenvolvimiento de los protagonistas, tenebrosidad inalterable a lo largo de toda la acción.

“¿Cuál es tu nombre?”, pregunta Goulaud a la joven. “Mélisande”, responde ella. El príncipe, al darse cuenta de que ha oscurecido aún más, la invita a seguirle al castillo. Ella no quiere que la toquen; está, sin duda alguna, inmersa en una especie de oscuridad propia en la que va adentrándose cada vez más, lo cual no es sino un proceso de pérdida de consciencia de sí-misma. En Goulaud observamos que su particularidad principal es ser alguien mucho menos introspectivo y con carácter anti-enigmático; no obstante, él también vive y demuestra otra forma de *ser-en-la-oscuridad*. Tras pensar brevemente qué hacer, Mélisande toma la decisión de acompañar al príncipe.

Al momento, intuimos que el personaje de Mélisande es un ser primigenio, que, pese a haber seguido a Goulaud, en una aparente decisión consciente, se halla en el límite del inconsciente. Parecería, también, no tener ningún conflicto con regresar al bosque, al lugar de lo indiferenciado, de lo originario. Le da lo mismo; pero se asusta de todo contacto humano, del *ser-en-concreto*. Por ello, muestra extrañeza ante el carácter y la representación corpórea de Goulaud, alguien que tiene los cabellos canos y una figura mucho más grande y pesada que la suya. La polaridad de la corporalidad y la materialidad del príncipe, en contraposición a la de ella, es, a la vez, atrayente y atemorizante, y deparará una suerte de enigmas que el público tratará de ir resolviendo a lo largo de la escucha de la ópera.

El primero de estos enigmas es el de desentrañamiento de lo desconocido, para arraigarlo a las costumbres de lo convencional. En otras palabras: la tarea del príncipe será la inserción del ser sagrado (Mélisande) en la comunidad, es decir, en lo *profano*: la cotidianidad de Allemonde. ¿Y esto será un enigma que pueda *resolverse*? O, en similitud con la tragedia, ¿es algo que deberá mantenerse como enigma?

La segunda escena se desarrolla intramuros del castillo: oscuridad en la oscuridad. Aparece otro de los personajes de la obra: Geneviève, madre de Goulaud, quien lee una carta dirigida a Pelléas, otro de sus hijos. A través de esta carta nos damos cuenta de que han pasado unos meses; el príncipe Goulaud ha contraído matrimonio con la ahora princesa Mélisande y viven, en otras tierras. En las óperas, la carta resulta ser siempre un elemento fundamental, una herramienta para la transformación de la acción. A través de su escrito, Goulaud expresa la convicción de que su madre habrá perdonado su repentino matrimonio con Mélisande, deseando que ésta interceda ante Arkel, para que reciba a Mélisande

como se recibe a una hija, cuando los visiten. En el supuesto de que esto no ocurriese, él jura jamás volver al reino de su abuelo. Es aquí donde, también, vemos por primera vez a Arkel. El rey es muy viejo, ciego, afectado por una especie de *ceguera espiritual* que él mismo reconoce; Maeterlinck le hace decir en su drama: “Je suis très vieux et cependant je n’ai pas encore vu clair, un instant, en moi-même”¹⁰⁰.

Existe una larga nómina de reyes ciegos en las leyendas antiguas, las tragedias, las grandes epopeyas, los relatos de las naciones, por ejemplo, Edipo. Edipo es ciego cuando llega a Colono y sabemos que la suya es solo una ceguera física, porque su sabiduría se muestra *detrás* -e independiente- de su apariencia corpórea. Edipo es un hombre sabio¹⁰¹. Por tanto, ¿el *no ver* nos vuelve sabios? O bien ¿se ha forzado al individuo ciego a tener una conexión más profunda con el ser al no limitar todo al ámbito de lo positivo, es decir, de la vista? ¿Esta es acaso la contundente necesidad de nuestra experiencia, jamás acumulativa, con lo real? Desde otros autores, la ceguera recurrente se interpreta como sinónimo de muerte: “estar muerto es estar ciego”, se dicen entre ellos en varias ocasiones los personajes de la novela de Saramago¹⁰², quienes, convencidos de haber perdido su vida *real* (la anterior), se han visto inmersos en una especie de blancura absoluta que poco o nada les permite hacer. El estar ciego significa cambiar radicalmente tanto el pensar como el sentir: “[...] ciegos de sentimientos, porque los sentimientos con que hemos vivido y que nos hicieron vivir como éramos, nacieron de los ojos que

¹⁰⁰ “Soy muy viejo y sin embargo no he visto claramente en mí mismo ni un solo instante”. Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande. Pièce et Livret*, Éditions l’Escalier, Saint-Didier, 1925, Scène III, s. p.

¹⁰¹ *Vid.*, Sófocles, *Edipo en Colono*, en *Edipo Rey, Edipo en Colono, Antígona*, Colihue, Buenos Aires, 2008.

¹⁰² *Vid.*, José Saramago, *Ensayo sobre la ceguera*, Alfaguara, Madrid, 2010.

teníamos, sin ojos serán diferentes los sentimientos, no sabemos cómo, no sabemos cuáles, tú dices que estamos muertos porque estamos ciegos [...]”¹⁰³.

Esta ceguera no es la misma en el caso de Arkel quien, por el contrario, al ser la representación de un viejo monarca desde una visión más rudimentaria y menos clásica, es un personaje que no ha de denotar un profundo intelecto. Arkel es uno de esos reyes apacibles de los cuentos de hadas. Desde la concepción de Maeterlinck, el personaje de Arkel debe mostrar siempre una ambivalencia, una profunda correlación con “[...] la caducidad, la ceguera, la impotencia, incluso la locura, lo que aquí prevalece, y la que [...] tiñe el inconsciente de un matiz degradado, lo asimila a una conciencia caída”¹⁰⁴.

Volviendo a la escena de la carta en esta ópera, el rey Arkel, decidido, ordena a Pelléas, su otro nieto -que aparece ahora por vez primera en la acción-, que le envíe la señal convenida a su hermano para que pueda llegar al castillo con su nueva esposa. El muchacho prefiere, en primera instancia, desoír al rey, y en cambio abandonar el lugar, pues ha recibido malas nuevas de un amigo que se encuentra moribundo, y quiere acompañarlo en su lecho de muerte. Su abuelo le recuerda que su deber es quedarse para recibir a su hermano, y cuidar a su padre enfermo. Esta figura paterna presenta una conexión directa con el rey Anfortas de *Parsifal*, la ópera wagneriana: un personaje con una herida que nunca cierra, y que, además del dolor que esto le genera, hiede, con un hedor que hace que por aversión todos le abandonen.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 314.

¹⁰⁴ Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Taurus, Madrid, 1981, p. 88.

El castillo, oscuro como siempre y de ambiente turbio, da ubicación a la tercera escena. Geneviève, de quien sabemos poco, consuela a Mélisande, que tiene miedo de las tristezas, las sombras, de su propia oscuridad. Tras su llegada al reino, las dos mujeres caminan juntas por los oscuros pasillos. Conversan sobre los bosques, la espesura que los rodea, la lóbreguez. “Il y a des endroits où l'on ne voit jamais le soleil”¹⁰⁵, dirá Geneviève a Mélisande. Poco después, aparece Pelléas, quien avisa a todos de la proximidad de una tormenta. Geneviève los abandona y Pelléas se queda para acompañar a su cuñada a una de las salas contiguas. Durante el recorrido le cuenta que él partirá pronto, noticia que despierta curiosidad en la joven esposa de su hermano.

Recordemos que es esta atmósfera oscura e indiferenciada la que interesa a nuestra reflexión; lo que justamente da motor a nuestra interpretación *filosófico-musical* sobre la obra de Debussy. La ausencia de luz provoca un malestar general: no se llega a ver bien, no se sabe si hay o no hay *algo*. En la ópera, los personajes pueden tropezarse y caer en cualquier sitio, corren el riesgo de lastimarse -una caída sería mortal- o de hundirse en un lugar que no fuera otra cosa más que el *sí-mismo*. Eso es lo que les da miedo: dejarse llevar, desplomarse en los recovecos de su propia consciencia, algo que no quiere Mélisande. Pero, ¿por qué provoca tanto temor que esto ocurra? Pues porque ya no habría posibilidad de manifestación de la luz, que, desde el pensamiento de Durand, encarnaría el eterno femenino de este último personaje¹⁰⁶. Es por eso que Mélisande, la mujer instintiva, la ninfa primigenia, acepta el casamiento con Goulaud; con ello cumple con el desenraizamiento definitivo del mundo del que viene. Se ha *des-conscientizado*.

¹⁰⁵ “Hay lugares en los que nunca se puede ver el sol”. Libreto, *Pelléas y Mélisande*. En línea: <http://www.kareol.es>. Consultado: 10 de abril de 2019.

¹⁰⁶ *Vid.*, Gilbert Durand, *Las estructuras...*

A lo largo de todo el drama de *Pelléas et Mélisande*, en muchas ocasiones aparece el agua, símbolo que, desde distintas posiciones, genera un sinfín de interpretaciones: limpieza, purificación, distinción diferenciada; y es por ello que en la siguiente escena lo primero que se observa es una fuente en el patio del castillo. La oscuridad y el agua son unos de los fundamentos de esta historia que, paradójicamente, a partir de la inminente necesidad de *superación* de la opacidad y la tendencia a lo negativo, pueden indicar lo contrario: la aspiración a lo afirmativo de los personajes; recordemos la aceptación de Mélisande a ingresar en el mundo profano, siempre y cuando esto supusiera la negación de su ámbito originario.

Otro ejemplo será el caso del príncipe Goulaud el cual, en un inicio, vaga por el bosque en una desesperada, quizá un tanto velada, afirmación de lo negativo, a la búsqueda de lo sagrado. Se ha dicho ya: el bosque, lo sagrado, lo oscuro, lo indiferenciado. Y será el mismo personaje quien, con la acción de desposar a Mélisande, desee inaugurar, expresar, una *afirmación de lo positivo*: de luz, instauración de lo desconocido (entiéndase, lo primigenio: Mélisande) en el orden de lo social. Desde esta perspectiva, Goulaud sería afirmación de lo positivo, de la normalidad, de lo cotidiano, y Mélisande, negación de lo sagrado, de lo primigenio.

La *curiosidad* es también otro aspecto que aparecerá a lo largo de la ópera: estímulo que permeará el carácter de Mélisande, quien mantendrá una continua lucha en ella misma por el deseo de desprendimiento de lo salvaje (lo real) y la constitución del orden social del que ella formará parte en lo sucesivo.

El castillo está situado entre bosques oscuros, jardines sombríos, niebla, señales de dejadez, de desesperanza, inclusive. Los personajes, principalmente Goulaud, quien pareciera ser el protagonista primordial de la obra por la

importancia que hasta el momento se le ha conferido, irán siempre, como ya se dijo, en búsqueda de luz, de afirmación optimista, de cierre *des-sacralizado*. ¿Actitud de *des-sacralización*? Según Durand, “lo que sacraliza ante todo un lugar es su cierre; islas [...], bosques [...]”¹⁰⁷. En esta idea, Goulaud se muestra siempre en una lucha por salir de ese contexto *cerrado*: necesidad de afirmarse *saliendo al mundo*.

En el primer cuadro del Segundo Acto nos encontramos ante una fuente del castillo. Otra vez la presencia del agua como principio fundamental de la escena. Mélisande, esposa ahora de Goulaud, desempeñando el papel de princesa, vuelve a mostrarse como una ninfa, jugando con el agua, espesa y plácida. Meter las manos en el agua de la fuente es una necesidad del personaje, una manera de *curar* la enfermedad que le provoca estar-en-el mundo. A su vez, ese *estar-en-el-mundo*, en cierto modo propiciado por ella misma, la arroja a una suerte de voluntad de retorno a la condición salvaje.

Mélisande, otra vez en su carácter de náyade, se halla jugando con el agua: *curándose* del mundo en la fuente. Sin embargo, en esta ocasión no está junto a su esposo, sino con su cuñado Pelléas, por el cual, gracias a su arraigada curiosidad, se siente atraída. Mélisande contesta las preguntas de Pelléas, al tiempo que juguetea con su anillo de bodas. Durante la simple y azarosa conversación, lanza este anillo al cielo cegada por los rayos del sol que, *quasi* temerosos aparecen en el firmamento, como disculpándose por interrumpir aquella oscuridad. La sortija cae en la fuente. Este accidente genera conmoción en Pelléas, quien, pese a haberse dado cuenta de la indiferencia de Mélisande, comprende el valor simbólico que tiene este regalo y la importancia para ella de su pérdida, situación que -sabe- alterará a su hermano. En ese instante suenan las campanas que anuncian el

¹⁰⁷*Ibidem*, p. 234.

mediodía, triunfo momentáneo de la luz, del día sobre la noche. A pesar de los vanos esfuerzos de Pelléas por recuperar el anillo, ambos comprenden que se ha perdido. Tras decidir volver al castillo para encontrarse con su marido, Mélisande, primero irreverente y despreocupada, después curiosa y, por último, un tanto turbada, pregunta a Pelléas qué deberá decir a Goulaud sobre el incidente. Pelléas le responde que debe contarle lo sucedido; así, sin más.

La segunda escena ocurre cuando Goulaud, alterado, cuestiona a Mélisande por la alianza extraviada. Ella le responde mintiendo: dice que se le ha caído en una gruta cercana. Goulaud, iracundo, le ordena ir a recuperarla antes de que anochezca y pide a su hermano Pelléas que la acompañe. Pero, por todo, reina ya una oscuridad total.

Más tarde, Pelléas y Mélisande se hallan en la gruta. Obligados por el príncipe Goulaud, buscan el anillo. La noche es negra, sin luna, sin estrellas. Una noche sin enigmas. Sin respuestas. Noche de mentiras que se interponen entre ambos, y en la que la desgracia se extiende por el reino. Los ahora amantes caminan por un sendero estrecho y peligroso entre dos mantos acuáticos. Es un lugar naturalmente oscuro, ideal para perderse. En otros tiempos hubo quien, al adentrarse en él, no volvió jamás. Se cruzan con tres mendigas viejas y flacas, de cabellos grises, que duermen entrelazadas. Aunque el lugar sea terrorífico, para ellos supone el nido de su amorío: la cueva que engulle a Pelléas y Mélisande, una especie de receptáculo sagrado. Cuando la luna asoma, la gruta se ilumina y deja ver en la bóveda miles de estalactitas que parecen estrellas.

Así pues, esta dialéctica entre el terror y la paz, entre lo terrible y lo maravilloso, indica el también doble sentir de los protagonistas: quieren y no

quieren ceder ante lo real. Quisieran mantenerse en la oscuridad, a la búsqueda del anillo, que es su deber y su costumbre; no obstante, se muestran más que interesados y cautivados por la luz dentro de aquella tenebrosidad tan tajante y despiadada. Las tinieblas los salvaguardan. La luz los vierte a lo real.

En esta situación, Pelléas anhela huir, abandonar a Mélisande, que significa para él una interrogación a la oscuridad, un deseo de *otro mundo*. El joven príncipe no quiere quedarse: desea hacer un viaje hacia otras tierras, visitar la tumba de su amigo ya muerto. Pero recuérdese que el rey Arkel se lo ha prohibido y le ha dictado una serie de obligaciones: su padre está enfermo, debe cuidarlo; el pueblo, sufre, muerto de hambre y abrumado por las epidemias. Consternado, Pelléas sabe que debe quedarse.

La siguiente escena comienza cuando, en una de las torres del castillo, la princesa Mélisande peina sus largos cabellos. Un prelude enmarca la canción de Mélisande. Es esta la única sección de la ópera que no es propiamente declamada o que aparece en forma de *arioso*, sino que podría considerarse una *arietta*. La canción de los largos cabellos es una invocación a San Daniel, San Rafael y San Miguel. Aparece Pelléas que va a despedirse, pues se marchará al día siguiente. Al inclinarse hacia la princesa, juega con su cabello. La torre, los cabellos y la canción, que se ha convertido ahora en dúo, son un perfecto ejemplo de *Art Nouveau*. El cabello es un símbolo sagrado de unión entre los dos amantes. Recordemos que los cabellos que da una amante a su amado son, desde el punto de vista de la relación y el compromiso, sagrados.

Sin embargo, la entrada de Pelléas en escena no ha transformado la canción de Mélisande en dúo de amor, como pudimos haber pensado, sino que éste se ha

convertido en un diálogo de interjecciones con eco en instrumentos orquestales, respuestas, por parte de la orquesta, a los introvertidos ademanes de los amantes. Todo está contenido: el amor, el deseo, el miedo, incluso la depresión general que les rodea y les abraza desde el principio, expresado musicalmente en *pianísimos*; no hay *fortes*, no hay pasta orquestal con grandiosidad dramática. En cambio, Debussy recurre al uso técnico del *parlando*, en una atmósfera casi por completo atemporal, en donde caemos en cuenta de que el sonido y el tiempo se han entrelazado y figuran juntos en una especie de nubosidad sonora-temporal.

En esta escena, tan cargada de sutil erotismo, en donde la sombra y la aflicción de Mélisande -invisible y, casi por completo, inaudita- es sensualidad oculta y deseo retenido en Pelléas, aparece Goulaud, acompañado en la orquesta por un *leitmotiv* al estilo wagneriano, que interrumpe lo comfortable del ambiente. El príncipe Goulaud, celoso y enfadado, reprende a la pareja por parecer un par de niños pequeños para, en la escena próxima, conducir a su hermano hacia un siniestro subterráneo del castillo. Este acto pareciera ser una amenaza de Goulaud para con Pelléas, que, no obstante, incluso ante la sensación de temor extremo, éste parece no captar.

Cuando los personajes salen de la cueva, Goulaud advierte a Pelléas que deje de ver a Mélisande, ya que podría enamorarse de ella. Y, peor aún, ella podría corresponderle. A partir de ahora inicia una especie de descenso de Pelléas, arrastrado por su hermano. Primero, cuando lo lleva a los subterráneos de la fortaleza y lo acerca a un abismo, lo está preparando, de manera simbólica, para hundirlo en el agua: perpetuándolo en la oscuridad. Lo que no sabe Goulaud es que aquello que no permite -o que no ha permitido- que Pelléas y Mélisande consumen su amor no es producto de una decisión deliberada, por el hecho de que Mélisande ya está casada con él, sino, más bien, es a causa de la fragilidad e

inmadurez sexual en ella. Cuando Goulaud la encontró en el bosque, le prometió proteger su castidad, salvaguardar en ella aquella pureza y, en cierta forma, apariencia infantil; por tanto, hasta el momento, todavía no había habido un despertar sexual en la protagonista.

Los celos de Goulaud le obligan a interrogar a su hijo Yniold, fruto de un matrimonio anterior, el cual está siempre cerca de Mélisande. Le pregunta sobre los encuentros de Pelléas y su esposa: ¿Qué hacen? ¿Están cerca uno del otro? ¿Cuánto tiempo pasan juntos? El niño crea un relato en el que muestra a su padre -y al público- a los dos enamorados tristes y con miedo, escondidos siempre en la oscuridad. Mientras esto ocurre, Yniold, que también ha empezado a temer la negrura, pide a su padre que lo lleve hacia donde hay luz, pero Goulaud le obliga a espiarlos, manteniéndolo en la sombra, porque aún no logra saber la verdad de lo que ocurre: “Non, non mon enfant: restons encore dans l’ombre... On ne sait pas, on ne sait pas encore...”¹⁰⁸.

El Cuarto Acto está lleno de símbolos y señales del destino, e inicia con algo muy preciso: vemos al padre de Pelléas, enfermo, decir a su hijo desde su lecho: “[...] tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps”¹⁰⁹. Por ello incita a Pelléas a irse lejos y abandonar la lobreguez del castillo. Pelléas quiere obedecerlo y por eso acude a Mélisande para concertar con ella una última cita cerca de la fuente.

¹⁰⁸ “No, no, mi niño: quedémonos aún un poco más en la sombra... Todavía no sabemos, no sabemos...”. Libreto, *Pelléas y Mélisande*. En línea: <http://www.kareol.es>. Consultado: 10 de abril de 2019.

¹⁰⁹ “[...] tienes el rostro serio y sereno de aquellos que no vivirán mucho tiempo...”. *Idem*.

Al principio, en la escena segunda de este acto, se representa un instante de alivio, un asomo de luminosidad contra la oscuridad avasallante: Mejora la salud del padre de Pelléas; el Rey Arkel confía en que todo va a cambiar para bien... Sin embargo, Goulaud no pertenece a este *régimen de luz*, como podríamos llamarle; aparece manchado de sangre en la frente, lo que nos vuelca la imagen de un grave destino. Mélisande se aproxima para ver esta mancha de cerca y, como revirtiendo la historia a los inicios del drama, él no deja que lo toque. Goulaud toma a Mélisande por el cabello, la obliga a arrodillarse, y burlándose de su inocencia, la golpea con brutalidad.

En la siguiente escena, y ante el giro de los hechos, Pelléas mantiene su decisión de obedecer a su padre y partir; aunque antes quiere ver a Mélisande y confesar por fin todo lo que ha callado. Y aunque el joven príncipe no tiene una clara idea de qué es lo que verdaderamente siente por ella, quiere explicarle sus emociones. Cuando Pelléas y Mélisande se reúnen para manifestarse su amor, se nos muestra, una vez más, la imposibilidad de escape a un nuevo destino: están encerrados en aquella penumbra infinita que no les permitirá jamás huir de ella. Así, Pelléas declara su amor a Mélisande *desde la oscuridad*. Esta escena tiene relación directa con la correspondiente de los enamorados Tristán e Isolda en el Segundo Acto de la homónima ópera de Wagner. Aunque, como ya hemos dicho, Debussy se mantuviera refractario a la influencia musical del de Bayreuth, el cuadro, desde el punto de vista ideológico y filosófico -incluso musical-, presenta numerosas concomitancias con esa obra wagneriana.

Al momento, se cierran las puertas de la fortaleza, y los amantes se quedan fuera; fuera de la oscuridad, pero también *en medio* de ella, envueltos por ella. Pero ambos se percatan de que esto, más allá de ser un obstáculo, puede ser algo

maravilloso: “¡Qué bien se está en la oscuridad!”. Los dos se aman, pero tienen miedo. Las sombras les protegen ahora. Sin embargo, cuando deberían estar más cómodos y apacibles, ocurre lo más temido: aparece Goulaud, que estaba oculto, y da muerte a Pelléas.

El último acto es el más corto del drama. En la primera escena vemos a los sirvientes del castillo reunidos, de noche, en la oscuridad, aguardando la muerte de Mélisande que ha sido herida por Goulaud y ha dado a luz a una niña prematuramente.

Como en muchas óperas, el coro siempre *informa*. Pone al día a quien se ha quedado sin entender algo de la intriga. Recordemos, en un ambiente bien distinto, la famosa escena del coro de *Don Pasquale* de Donizetti, en la que los cocineros y sirvientes de la casa de Don Pasquale relatan, con sumo detalle y en medio de bromas y enredos, los pormenores de los protagonistas y lo acontecido hasta el momento. Pues bien, en la ópera debussyana el coro de sirvientes del Rey Arkel nos informa acerca de lo ocurrido tras la muerte de Pelléas: Sabemos que Mélisande está en cama, a punto de morir; asimismo, conocemos que Goulaud ha perdido la razón y ha intentado suicidarse.

Goulaud se sabe transformado en un antihéroe, en un *decadente* como podría definir Nietzsche. Entiende que Pelléas y Mélisande eran como hermanos; niños pequeños que jugaban a quererse; que solo se abrazaban; que no hacían nada más. Se siente enloquecido ante los hechos y quiere darse muerte. También, tiene el corazón destruido, pues sabe que Mélisande está próxima a morir y no hay nada que pueda hacerse por ella. La segunda escena de este Quinto Acto se desarrolla en la cámara de Mélisande, en donde desde la ventana observamos la puesta de sol,

intuyendo que significa el ocaso eterno. Mélisande pide que abran las ventanas. Goulaud, aún enfermo de celos, interroga a la moribunda sobre si amó a Pelléas. Con sus últimas fuerzas, ella lo niega; aunque realmente nos percatamos de que ha sido incapaz de comprender lo que se le ha preguntado. Finalmente, el viejo Arkel clausura el conflicto revelándose como el personaje que, en definitiva, muestra una total incomprensión del mundo: su ceguera física ha llegado a los límites más profundos: “C’était [Mélisande] un pauvre petit être mystérieux, comme tout le monde”¹¹⁰. Tras estas palabras, la protagonista expira.

La interpretación filosófica del drama de Maeterlinck y la ópera homónima de Debussy, nos permite radicalizar los opuestos (luz-sombra, ser-no ser, social-salvaje, etc.) desde diversas ópticas que no solo han de limitarse al entramado simbólico de la hermenéutica, la musicología o la filosofía. Desde la filosofía de la música, hemos propuesto un recorrido en el que han sido utilizadas, de manera interdisciplinar, y como plataformas, la filosofía, la literatura, la historia y la música. Podemos concluir que la cosmología -y metasuperación- de la oscuridad fue el vector más interesante en esta ópera: los protagonistas, siempre sumergidos en aquella aplastante, inquietante y sempiterna penumbra, desfilan desde un ingenuo e indiferenciado temor hacia lo que podemos entender como una ordenada y compleja afirmación del *ser-en-la-oscuridad*. Pero, entiéndase, ese ser en su carácter afirmativo no es precisamente *felicidad*, sino, más bien, resultado final del viaje que Mélisande ha realizado desde un principio (su origen indiferenciado y salvaje) y que ha finalizado en la afirmación contundente del *ser-oscuro*, instaurado en el orden de la sociedad.

¹¹⁰ “Era [Mélisande] un pequeño ser, misterioso como todo el mundo...”, *Idem*.

La oposición es poética desde el principio del drama: ser y no ser, desorden e instauración del orden, creación y deconstrucción. Allemonde, como se dedujo en un inicio, era ese *ir al mundo*. En torno al ser, a ese intento de principio de individuación y de permanencia, circulan todas estas oposiciones (no necesariamente negaciones) que dan como fruto una afirmación. No es un movimiento dialéctico, porque este juego de contrarios no debe entenderse como negación en estado inicial, sino, por el contrario, como una fulguración de lo desconocido, que es siempre enigmática y afirmativa.

Pocas obras son tan ricas y hermosas como *Pelléas et Mélisande*, en la que Debussy, haciendo uso del recitativo más puro y dulce, y evitando a toda costa el estridentismo de los *ariosos*, los *leitmotifs* wagnerianos (aunque a veces se parezcan sus motivos), las *caballetas* verdianas, y, en suma, lo que los compositores románticos habían explotado en trabajos anteriores, explora un flanco interesante, exquisito y lleno de atributos musicales desconocidos hasta el momento, al mismo tiempo que plantea grandes interrogantes metafísicos.

Referencias. Capítulo III.

- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1965.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. Víctor Goldstein, Taurus, Madrid, 1981.
- Frisch, Walter, *La música en el siglo XIX*, trad. Juan González-Castelao Martínez, Akal, Madrid, 2013.
- Libreto, *Pelléas y Melisenda*. En línea: <http://www.kareol.es>. Consultado: 10 de abril de 2019.
- Lockspeiser, Edward, *Debussy: His Life and Mind*, 2 Vols., Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- Maeterlinck, Maurice, *Pelléas et Mélisande. Pièce et Livret*, Éditions l'Escalier, Saint-Didier, 1925.
- _____, "Lo trágico cotidiano", *M. Maeterlinck, El Tesoro de Los Humildes*, Grafoprint, Bogotá, 1990, pp. 73-84.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, trad. Agustín Izquierdo, EDAF, Madrid, 2006.
- Otto, Rudolf, *Lo Santo*, trad. Fernando García Vela, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Saramago, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Alfaguara, Madrid, 2010.
- Sófocles, *Edipo en Colono*, en *Edipo Rey, Edipo en Colono, Antígona*, Colihue, Buenos Aires, 2008.

CAPÍTULO IV

***Parsifal*: el triunfo del drama sobre la tragedia**

Aquí el tiempo se convierte en espacio.

Richard Wagner¹¹¹

El célebre Richard Wagner se distingue, sobre todo, como compositor y director de orquesta; no obstante, también fue poeta, dramaturgo, teórico y ensayista (algunos podrían considerarlo incluso como filósofo) del Romanticismo. De la totalidad de su extensa obra destacan, principalmente, sus óperas, conocidas como *dramas musicales*, (acciones *sobre la música*), término acuñado por él mismo a partir del género de la tragedia griega y sus incursiones en la filosofía de Schopenhauer. En contraste con la mayor parte de los compositores de su tiempo, Wagner fue un intelectual de primer orden, es decir, un músico preocupado también por lo *no-musical*, por aquello que ocurría en el ámbito de la literatura, la filosofía y el arte, en general. Otra característica que lo diferenció de sus contemporáneos es el hecho de que en sus óperas fue igualmente creador de los libretos y, en muchas ocasiones, escritor de la obra literaria que surgió a la par de la composición. Este fue el caso de *Lobengrin*, *Tannhäuser* y, más decisivamente, de *El Anillo del Nibelungo* y *Parsifal*, creaciones en las que propone y configura toda una manera de pensar, interpretar y transformar el mundo.

¹¹¹ *Vid.*, Libreto, *Parsifal*. En línea: <http://www.kareol.es>. Consultado: 8 de marzo de 2019.

Wilhelm Richard Wagner¹¹² nació en la ciudad de Leipzig, actual Alemania, ciudad del antiguo Reino de Sajonia, el 22 de mayo del año 1813. Fue hijo de Carl Friedrich Wagner, y el noveno de ellos. Su padre fue funcionario de la policía, muerto seis meses después del nacimiento de Richard. El nombre de su madre era Johanna Rosine¹¹³. Luego de la muerte de su padre, su madre inicia una relación con Ludwig Geyer, actor y antiguo amigo de la familia, con quien se casa en agosto de 1814, para lo que la familia termina mudándose a la ciudad de Dresden.

Desde temprana edad, Wagner proyecta una gran afición por la ópera: queda fuertemente impresionado por la composición *El cazador furtivo*, de Carl Maria von Weber. Wagner, desde muy joven se torna famoso por composiciones operísticas como *El holandés errante* y *Tannhäuser*, mismas que continúan la tradición romántica de los compositores de la época de 1820-1840, como lo fueron Mendelssohn, Weber, Auber y Meyerbeer. Wagner transforma el pensamiento musical general con la idea de la *obra de arte total* (*Gesamtkunstwerk*), síntesis y proyección de todas las artes: poesía, música, arquitectura y escenografía, que él mismo detalla en un grupo de ensayos escritos entre 1849 y 1852, y que plasma en su monumental tetralogía *El Anillo del Nibelungo*. Con el tiempo, sus ideas sobre la relación entre la música y el teatro —o la escena, en general—evolucionan, reintroduciendo formas operísticas tradicionales (de las escuelas francesa e italiana, por ejemplo) en las obras de su última etapa (*Tristán e Isolda*, *El anillo del Nibelungo* y *Parsifal*). Estas últimas obras, que se corresponden con su llamada *etapa romántica*, destacan por su textura en el contrapunto y la riqueza cromática, aunadas a una armonía muy compleja, con una magnífica orquestación y un uso refinado de los famosos *leitmotivs*¹¹⁴.

¹¹² Durante los primeros catorce años de su vida se hizo nombrar Wilhelm Richard Geyer.

¹¹³ El nombre de soltera de Johanna Rosine era Pätz.

¹¹⁴ Temas musicales coligados a caracteres específicos o elementos dentro de la trama de la ópera.

En una breve autobiografía, escrita en 1843, el compositor rememora que, pese a no haber tenido una educación musical temprana, ni contar con grandes dotes musicales (como lo dicen muchos estudiosos del tema), desarrolló un gusto bien marcado por la ópera alemana de su época:

Cuando tenía nueve años fui a la *Dresden Kreuzschule* [un conocido instituto de enseñanza luterana]: quería estudiar y en la música no se pensaba [...] Nada me gustaba más que *Der Freischütz* [*El cazador furtivo* de Carl Maria von Weber]; solía ver a Weber pasar por delante de nuestra casa a la vuelta de los ensayos y siempre lo observaba con un temor reverencial. Se contrató por fin [...] a un tutor [...] para que me diera clases de piano. En cuanto hube pasado los primeros ejercicios de dedos, ya practicaba furtivamente, al principio de oído, la obertura de *Der Freischütz*. Mi profesor lo oyó una vez y dijo que no llegaría a nada. Tenía razón: en toda mi vida no llegué a aprender a tocar bien el piano¹¹⁵.

No es sino hasta finales del 1821 cuando Wagner comienza a alimentar sus ambiciones como dramaturgo, materializando su primer esfuerzo en una tragedia: *Leubald*, que comenzó a escribir en su época escolar y que estaba (naturalmente) influida por Schiller y Goethe. En su, por ahora, discreto (o minúsculo) interés musical, y su ambición de fusionarla con el teatro, persuadió a su madre y a su padrastro para que le permitieran formalizar sus estudios y así tratar de musicalizar su tragedia.

Desde temprana edad, Wagner desarrolla una pasión creciente por el drama y, al su padrastro ser actor, el joven comienza a participar en obras sencillas. En su autobiografía nos recuerda haber representado en alguna ocasión el papel de un

¹¹⁵ A. Goldman y E. Sprinchorn (Eds.), *Wagner on music and drama*, Da Capo press, Nueva York, 1988, p. 239.

ángel¹¹⁶. A su vez, el joven muestra una gran afición por la ópera al quedar notablemente impresionado cuando por vez primera escuchó *El cazador furtivo*, de Carl Maria von Weber. Justamente, desde un análisis regresivo del Romanticismo, la influencia de dicha ópera para la obra wagneriana será una característica que se considerará uno de los principios básicos de su composición.

Siendo aun joven, Wagner se vuelve famoso al componer obras como *El holandés errante* y *Tannhäuser*, partituras que continúan la tradición romántica (incluso dígase, belcantista) de los compositores de la época de 1820 a 1840, tales como Weber, Mendelssohn, Auber y Meyerbeer. Se entiende de esta manera que, comparativamente, llegara a la madurez artística un poco más tarde que dichos autores de su generación. No obstante, esto nunca ha sido obstáculo para reconocer que, sin haber sido un niño prodigio, tal como lo fue Mendelssohn o Mozart, Wagner transformaría el pensamiento musical en su totalidad con la idea antes referida de *obra de arte total*.

A finales de 1820, Wagner se matricula en la escuela Wetzels de Possendorf, cerca de Dresden, donde recibe algunas lecciones de piano y de latín. Su profesor decía que Richard no era capaz de realizar una escala en el piano de manera correcta, pero que, sin embargo, prefería (y lograba) interpretar oberturas teatrales de oído.

En 1828, Richard Wagner escucha por vez primera una sinfonía de Beethoven, interpretada por la *Gewandhausorchester*, que desde entonces (y hasta la actualidad) tenía sede en Leipzig. A partir de ese momento, Beethoven sería su más grande inspiración, y poco tiempo después escribiría una transcripción para

¹¹⁶ *Vid.*, Richard Wagner, *Mi vida: Autobiografía*, Madrid, Turner, 1989.

piano de la *Novena Sinfonía*, además del *Réquiem* de Mozart. De este periodo son sus primeras sonatas para música de cámara.

Para 1834, Wagner es ya un experto en el repertorio musical y operístico del momento, a saber: el italiano y el francés. Estrena *Die Feen* (*Las hadas*), ópera que se basa en *La donna serpente*, de Gaspare Gozzi, compuesta en 1834, y donde se aprecia la proyección de ese naciente (y creciente) Romanticismo alemán, fecundado por Marschner y Weber. Para 1835 tenía ya dos sinfonías, dos sonatas para piano y cuatro oberturas al estilo de fantasías orquestales.

Das Liebersverbot [*La prohibición de amar*], compuesta en 1835 por Richard Wagner fue la siguiente de sus óperas. En esta partitura se alcanza a percibir otro estilo muy distinto, más italiano y belcantista, influenciado por Donizetti y Bellini, y cuya escritura vocal melódica y virtuosística gustaría de momento a Wagner. Tanto *Las hadas* como *La prohibición de amar* han sido óperas muy poco representadas en la actualidad.

Es para aquellos años cuando el interés de Wagner se extiende también a la filosofía, la literatura y las artes visuales y con esto su música da un giro inesperado. Con ayuda del Rey Ludwig II de Bavaria, contundente admirador y amigo suyo, manda construir su propio teatro de ópera, el gran *Festspielhaus* de Bayreuth, para escenificar sus propias obras tal y como él las concebía en su integridad. Allí tuvo lugar el estreno de la tetralogía de *El Anillo del Nibelungo* y *Parsifal*.

Wagner fue uno de los grandes transgresores (y transformadores) del *lenguaje musical* del Romanticismo¹¹⁷. Algunos de estos aspectos musicales fueron el

¹¹⁷ Al decir “lenguaje” nos referimos estrictamente a la parte técnica de la escritura musical.

cromatismo radical (asociado al color orquestal, timbre o sonido de la orquesta en general) y la ampliación del *cosmos armónico*, a través de un continuo desplazamiento del centro tonal en la armonía, lo que influyó en el desarrollo de la música clásica europea para su posteridad. Uno de los recursos armónicos más empleados por Wagner fue precisamente el de los *centros tonales emparentados*, vinculando series de acordes dominantes (generadores de tensión) que resolvieran en la tónica, pero hasta en el último momento, para mantener, de momento, al espectador en una suerte de angustia armónica. En cuanto al uso de los *leitmotifs* o motivos conductores ya mencionados, el mismo compositor comenta:

[...] algunas veces se refieran a los acontecimientos dramáticos en el sentido más obvio (cuando Wotan habla del fuego nupcial, la orquesta interpreta una música asociada con la idea del fuego); en otras ocasiones, por el contrario, la referencia es más sutil (en el verso “pues sólo uno liberará a la doncella” se escucha un motivo musical que simboliza a Siegfried, el cual no ha nacido aún). Los motivos son la parte más importante de su música y están sujetos a todo tipo de desarrollo, transformación, combinación motívica que uno podría esperar en una composición instrumental de grandes dimensiones¹¹⁸.

En lo que concierne al tratamiento orquestal, Richard Wagner no escatimó nunca en recursos tímbricos, específicamente en la sección de alientos de metal (incluyendo instrumentos poco habituales, como trombón y tuba contrabajo, inventados por él mismo), con un manejo tan audaz que, partiendo de los terrenos ya cosechados por Héctor Berlioz y Robert Schumann, fue capaz de recrear desde una atmósfera sumamente delicada hasta la energía más vigorosa.

¹¹⁸ Cfr., Paloma Benito Fernández, *El drama wagneriano*, Biblioteca Virtual E-Excellence, Madrid, 2009, p. 9.

Las fuentes de *Parsifal*, el último drama wagneriano

En 1877, Wagner inicia la composición de su último drama, *Parsifal*. Tardará cuatro años en concluirlo, durante los cuales redacta también una serie de ensayos de religión, arte y política, incluyendo su reflexión personal sobre *lo femenino en lo humano*, su auténtico y ¿obsesivo? *leitmotiv*, mismo que dejará inconcluso a su muerte.

Dos textos medievales son las principales fuentes literarias de esta ópera: *Perceval ou le Conte du Graal* (ca. 1180), novela en verso del poeta francés Chrétien de Troyes (ca. 1130-ca. 1183) y la epopeya *Parzival* (escrita entre 1200 y 1207) del *minnesänger* alemán Wolfram von Eschenbach (ca. 1170-ca. 1220), deudora de la anterior¹¹⁹. Otros relatos de la misma temática que pudieron influir son: *La muerte de Arturo*, de Thomas Malory (ca. 1416-1471)¹²⁰ y, el poema *Merlin*, junto a una serie de fragmentos conservados de la que fuera amplia obra sobre el rey Arturo y el Grial, de Robert de Boron (ss. XII-XIII)¹²¹.

Chrétien de Troyes es uno de los iniciadores del llamado Ciclo Artúrico o acervo de relatos que giran alrededor de la figura de Arturo de Bretaña y los Caballeros de la Mesa Redonda, que daría lugar al nacimiento de la leyenda, y luego del mito, de un “rey de los bretones” que une al pueblo de Inglaterra bajo su gobierno y por medio de la fe cristiana¹²².

¹¹⁹ *Vid.*, Chrétien de Troyes *El Cuento del Grial*, Alianza Editorial, Madrid, 2018; Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Siruela, Madrid, 2017.

¹²⁰ *Vid.*, Thomas Malory, *La muerte de Arturo*, Siruela, Madrid, 2008.

¹²¹ *Vid.*, Robert de Boron, *Merlin and the Grail*, Arthurian Studies, D. S. Brewer, Cambridge, 2012.

¹²² En el siglo VII la isla estaba fragmentada en diferentes reinos de anglos, sajones, jutos y britanos.

Pero Arturo no fue un rey pleno-medieval, como la literatura hizo de él, sino un comandante militar de las tropas de diferentes *régulos* regionales, o quizá un jefe de mercenarios al servicio de distintos señores, que dirigió una tropa de caballería, encabezando la resistencia de los romano-britanos cristianos contra los invasores paganos anglosajones en el siglo VI¹²³.

Es hacia 1180 cuando Chrétien de Troyes compone sus escritos de temática artúrica¹²⁴. Estas narraciones giran alrededor del adulterio de Ginebra y sus amores con Lancelot, los lances de sir Gawain, sobrino del rey Arturo, y, sobre todo, Perceval y la búsqueda del Grial.

Su novela en verso *Perceval ou le Conte du Graal* relata las aventuras del joven Perceval, iniciando con su encuentro con unos caballeros en el bosque en el que vive con su madre, su arribo a la corte de Arturo, la victoria obtenida contra el Caballero Rojo y la llegada al castillo de Gornemant de Gorhaut, quien lo armará caballero. Posteriormente, el texto refiere cómo Perceval defiende la fortaleza de Belrepeire, donde conoce a la joven Blancaflor, tras lo cual se dirige a la sede del Grial, morada del Rey Pescador. Finaliza con la narración de sus andanzas junto al caballero Gawain, y el encuentro con un ermitaño que le revela ciertos misterios de su vida. Esta obra de más de nueve mil versos quedó inconclusa por la muerte del autor, pero fue un significativo precedente para textos posteriores de tema similar¹²⁵.

¹²³ Las principales fuentes históricas escritas sobre Arturo de Bretaña son: *De excidio et conquestu Britanniae*, de San Gildas (s. VI), la *Historia Brittonum* del monje galés Nennius (s. IX) y la Crónica Anglosajona (s. IX).

¹²⁴ Al parecer, con anterioridad, María de Francia habría compuesto sus poemas o *lais* en lengua anglo-normanda, de los que dos “Lanval” y “Chevrefoil” mencionan al rey Arturo y a los Caballeros de la Mesa Redonda.

¹²⁵ Geoffrey de Monmouth (1100-1155) escribe la *Historia Regum Britanniae* y la *Vita Merlini*, versiones que difunden la leyenda artúrica. *Vid.*, Luis Alberto de Cuenca, *Introducción a Historia de los reyes de Britania*, Siruela, Madrid, 1984.

Por su vinculación geo-cultural es el texto de Eschenbach el que más se reconoce en el drama wagneriano. Éste narra la historia de Anfortas, Rey del Grial, hijo del anciano Titurel, el cual, al ceder a las tentaciones de Kundry, mujer “malévola” y poliédrica enviada por Klingsor (un avatar de Lucifer), queda apartado de poder oficiarse el acto sacrificial del Grial, en recuerdo de la Santa Cena, donde los caballeros reponen fuerzas físicas y espirituales. Anfortas es herido con la lanza de Klingsor; sobrevive, pero queda a la espera de un noble caballero que podría curarle. Este será Parsifal, el tonto inocente, aquel que aparece adentrándose en las fronteras de Monsalvat, en la España mítica, y quien, mata a uno de los cisnes sagrados, acción que, lejos de acarrearle algún castigo, le conduce a la ceremonia del Santo Grial, guiado por el viejo Gurnemanz.

Kundry, enviada y dominada por Klingsor, trata de seducir a Parsifal; para ello, le relata la muerte de su madre, un momento ¿conmovedor? que ella podría aprovechar para ofrecerle un beso; esto provoca que Parsifal reviva en ese instante la posible muerte de Anfortas y el sufrimiento de los Caballeros del Grial. El protagonista alcanza la sabiduría a través de la piedad (aquí Wagner introducirá el concepto de *compasión* cristiana) y de la renuncia a un amor impuro, vil y perverso. A todo ello acude Klingsor, que intenta herirle con la misma lanza que ha empleado contra Anfortas; pero Parsifal logra detenerla, trazando con ella la señal de la cruz en el cielo.

Tras varios años de éxodo, dedicado, sin éxito, a la búsqueda de los Caballeros del Santo Grial, Parsifal regresa a Monsalvat con motivo del funeral de Titurel, perdona a Kundry bautizándola, y toca con la lanza la herida de Anfortas, que se cierra al instante salvándolo, lo cual le permite convertirse en el nuevo Rey de los Caballeros del Grial. Finalmente, ordena que se descubra el Cáliz Sagrado, y es así como los caballeros restauran su primigenia fuerza espiritual.

La música de *Parsifal*

En la historia de la música, Wagner -ya se ha aludido- pasa por haber sido una persona en extremo compleja, tanto en lo personal como en su obra compositiva. Contrariamente a un Mozart o a un Rossini, fue alguien difícil de entender y, sobre todo, de *escuchar*. Mucho se ha escrito acerca de su personalidad, para concluir que era alguien que en su interior daba por sentado que todo lo que hiciera o pensara sería interesante para los demás. También, se ha dicho que no pasaba ningún año sin contemplar en su mente la idea de suicidarse. Respecto de su comportamiento social, Brian Magee ha referido, por ejemplo, que el ideal de amistad del músico era encontrar una pareja con la que convivir bajo su mismo techo y a su costa, pidiendo dinero al esposo y haciendo el amor a la esposa¹²⁶.

El compositor se tenía a sí mismo como músico, poeta y dramaturgo. Y quizá como el mejor de todos los tiempos. En *Mi vida*, escribe:

Era yo casi tan deliberadamente indiferente hacia los versos como hacia la dicción poética. No estaba acariciando mis primeros sueños de convertirme en un poeta de renombre; me había convertido en un ‘músico’ y un ‘compositor’. Tan sólo quería escribir un libreto aceptable, pues entonces me percaté de que nadie más podría hacerlo en mi lugar, por el hecho de que un libreto de ópera es algo único en sí mismo, algo que ni poetas ni escritores pueden llevar a feliz término¹²⁷.

La música y los pensamientos de Wagner han sido objeto de estudio específico de muchos filósofos, críticos de arte y grandes literatos, como Thomas Mann y Theodor Adorno o, más recientemente, Gary Tomlinson y Hans Küng; pero, sin

¹²⁶ Bryan Magee, *Wagner y la filosofía*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2011.

¹²⁷ Richard Wagner, *Mi vida...*, p. 72.

lugar a dudas, “el más inteligente, sensible y devoto de sus admiradores”¹²⁸ fue Friedrich Nietzsche; después, el mayor de sus aborrecedores¹²⁹.

En la música de Wagner -y más concretamente en *Parsifal*- ocurre un fenómeno muy interesante: el compositor crea, como en cada una de sus composiciones, no importa si musicales, poéticas o ensayísticas, no *un mundo*, sino *otros mundos*. La música va siempre ligada al texto y por eso hay un universo *único* para cada ópera. Esto es algo que casi ningún otro compositor o pensador había podido antes lograr y nunca a su nivel o, por lo menos, en la misma sintonía.

A nuestro parecer, es Richard Wagner, más que ningún otro, el compositor que mejor provoca, y de manera más fina, una especie de *sentimiento oceánico* de lo inalcanzable, del absoluto: allí en donde la música nos permite, así sea de momento, *habitar*. Dejar de pensar. O pensar *en reposo*. Sentir. Mientras logra expresar con éxito el anhelo de redención universal, la búsqueda de *lo sagrado*. También, hace posible que el espectador sienta un cierto grado de satisfacción. Una forma de *gusto*, aunque sea por un instante.

En *Parsifal*, y con una evidente deuda musical a Berlioz, y probablemente también a Bellini, el compositor conduce la música occidental hasta los límites de la tonalidad, sin abandonarla o desembocar en la atonalidad. Al término de la obra, tal fue el impacto que provocó que muchos de sus contemporáneos llegarían a creer que la verdadera evolución musical post-wagneriana radicaría en una profunda necesidad de *superación* -musical o ideológica- del compositor y todo lo que, junto con él, encerraba ese fenómeno.

¹²⁸ Enrique Gavilán, *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*, Akal, Madrid, 2013, p. 49.

¹²⁹ *Vid.*, Friedrich Nietzsche, *El caso Wagner*, Siruela, Madrid, 2002.

Wagner considera *Parsifal* no como una ópera, sino como *festival musical sacro*¹³⁰: un festejo escénico-iniciático. “El escenario es, pues, aquí el lugar de consagración por excelencia”¹³¹. El drama wagneriano parte de la leyenda medieval y se adentra siempre en el mito. Éste conecta -y reconecta- símbolos y leyendas universales. Nos dice -como preparándose para cualquier ataque- que *Parsifal* no es un drama cristiano, sino más propiamente un ceremonial que se desarrolla y toma forma en las acciones caballerescas de la francmasonería, de las cuales Wagner presumía ser un conocedor profundo. En ese sentido, Hans Küng y Pierre Boulez han dado opiniones certeras acerca de esta ópera. Küng dice: “El festival iniciático escénico que es el *Parsifal* apunta a la vivencia de la inefable verdad divina”¹³². A esto añade Boulez: “La importancia de la obra de Wagner tendrá que radicar, pues, en otro lugar, si es que ha de despertar nuestra atención y nuestro sentimiento”¹³³. A su vez, el germanista Peter Wapnewski, exégeta de la obra wagneriana, menciona que esta ópera es una suerte de “retractación de la tristaniana religión del amor”¹³⁴ y un drama -religioso- de “sofocación de los sentidos para salvarse del placer sensual”¹³⁵. Esta idea formará, más tarde, un motivo argumentativo para el peso y contraposición del pensamiento de Nietzsche acerca de la ópera *Carmen* de Bizet.

Parsifal es una obra notoriamente diferente a todas las anteriores. El tema de la redención, casi omnipresente en las óperas –en la mayoría, la mujer es la que redime al hombre por amor-, no aparece aquí del mismo modo. En esta ópera el personaje principal *redimirá*, salvará, explícita e implícitamente, al resto de los

¹³⁰ Se conoce este festival por las siglas BWFS, que se refieren a los vocablos en alemán *Bühnen, Weib, Fest, Spiel*.

¹³¹ Hans Küng, *Música y religión*, Trotta, Madrid, 2008, p. 89.

¹³² *Ibidem*, p. 98.

¹³³ *Vid.*, Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984.

¹³⁴ En referencia comparativa a *Tristán e Isolda*.

¹³⁵ Peter Wapnewski, *Tristan, der Held Richard Wagners*, Berlin Verlag, Berlín, 2001, p. 187.

personajes. En ella, fidedignamente inserta en el terreno de lo medieval, la fusión de lo natural con lo sobrenatural, y en todas sus expresiones, está llevada a la cumbre.

En suma, ¿de qué trata *Parsifal*? puede resumirse que de la *compasión* y la *redención*. La compasión que, en el personaje central, y como bien dice Hans Küng, “ayuda a superar la fijación en uno mismo, que lleva realmente al ser humano a conocerse a sí mismo y conocer el mundo y lo hace así redimible”. Theodor W. Adorno definirá *Parsifal* como una “fantasmagoría” y, más tarde, lo hará de igual manera su amigo Walter Benjamin. En el festival sacro se da una combinación de nostalgia del pasado y de deseo por conocer el fin. Una búsqueda de lo sagrado. Una mezcla de tonalidades vaporosas que convergen y conversan entre sí, vendrá a decir el propio compositor. En esta ópera Wagner dará un giro en su concepción artística: la estética vendrá ahora a sustituir a la política, a desmembrarla, a *desajustarla* por completo. Benjamin pronostica, a este respecto, una desembocadura del arte y su conversión estético-política en un fascismo social e incluso cultural¹³⁶.

Richard Wagner encuentra que solo en el mito es posible la manera de hacer nacer *-re-nacer-* al pueblo, a los pecadores; de *redimirlos*, de salvarlos. Su modo de entender esa mito-*logía* es siempre pensarla ligada a la historia contemporánea, confiriéndole un sentido, una novedad. Acerca del tema, Küng añade: “[...] tras el arte [de Richard Wagner], [está] la política, tras su drama musical, una mentalidad revolucionaria”¹³⁷; pero esto el maestro lo lleva a cabo, apoyándose en la música, usándola como medio y no como fin.

¹³⁶ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften*, Vol. 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 506.

¹³⁷ Hans Küng, *Op. cit.*, p. 69.

Nietzsche hablará después del compositor como un “pensador mítico”, un orador, un *religioso*, ya que es dentro del mito donde uno puede dejar de basarse en una idea: el mito es la idea misma. Por ello, *El Anillo del Nibelungo* será, para el filósofo, un inmenso sistema de pensamiento, pero entendido sin la forma especulativa del pensamiento.

***Parsifal* y sus diferentes interpretaciones**

El tema presente a lo largo de toda la ópera wagneriana es, como ya se ha adelantado, el de la *redención*. Ésta adquiere varios matices y significaciones: no se vincula al amor puro de Senta e Isolda, salvando al hombre de su eterna condena y purificándolo a través de la muerte, ni al amor humano y valiente de Siegfried, rompiendo la soledad de Brünhilde, sino que es la renuncia a un amor *falso* lo que restaura la vida verdadera.

Una lectura nietzscheana presenta a *Parsifal* como una obra que evoca la abdicación de un Wagner caduco y cansado de vivir, de haber entrado en la decadencia de la exageración y del histrionismo, del engaño al público con su ambigua teatralidad, alejándose de toda claridad formal y del argumento cotidiano y sencillo, para culminar su producción artística con una ópera que abraza el cristianismo al aceptar la *redención* en la manera tradicional religiosa. Esto supone, según el pensamiento nietzscheano, la renuncia a la vida, su desembocadura en un nihilismo reactivo y, en suma, la aceptación sumisa del proyecto moderno. En cambio, una mirada opuesta a la anterior, y bastante generalizada, conjetura esta

ópera como un último canto al amor verdadero, a lo místico, al amor que no recurre a un encuentro sexual, casi *sagrado* por su pureza y autenticidad.

Existen en *Parsifal* numerosos símbolos, herederos de las tradiciones esotéricas, materializados en: el bosque, el castillo, la copa, la paloma, la sangre, la lanza, la herida, el beso, el cisne, la ausencia de la hostia, el círculo formado por los caballeros... La lectura de Nietzsche, sin embargo, encuentra que, dentro de la obra persisten los elementos que refieren -y afirman- la culpa, la abstinencia, el castigo y la redención como sentimientos perversos -para el filósofo- que niegan la inmediatez de la vida; que van, al ser opuestos, contra la afirmación de la misma; que son *anti-trágicos*, es decir, ¿cristianos?

Partiendo de lo anterior, se observa que esta ópera bien podría expresar la clase de pensamientos y preocupaciones que atormentaban al compositor en sus últimos años. ¿Querría dejar con *Parsifal* un último mensaje con el que afirmar la inocencia del hombre condenando el pecado? ¿Respondería esto a una necesidad de acallar alguna culpa y buscar el perdón?

Parsifal se estrena en enero de 1882, cuando la enfermedad de Wagner avanzaba rápidamente. Éste pasaría sus últimos días en Venecia, instalado en el palacio Vendramin Calergi. El 13 de febrero de 1883 se dirige a su sirvienta con estas premonitorias palabras: “Hoy es necesario estar atento” y, efectivamente, al medio día una crisis cardíaca acabaría con su vida. Su cuerpo sería inhumado en el jardín de Wahnfried, su villa de Bayreuth, donde todavía hoy se muestra la boina de terciopelo que habitualmente llevaba, y su máscara lúgubre.

Parsifal o Perceval y la leyenda del Santo Grial

El origen histórico-literario de Parsifal es diverso. Hay muchas versiones acerca de su nacimiento. En la novela de Chrétien de Troyes, Perceval (o Peredur) es un joven de origen galo que, desde el primer momento, llamará la atención por su nobleza incondicional, gran valor y buen corazón.

Vive en la naturaleza, en absoluta separación con el mundo. Un día, se encuentra con unos caballeros artúricos junto a un lago lleno de cisnes y decide, después de escuchar al más viejo, unirse a ellos, abandonando a su madre y hundiéndola en una inmensa tristeza. A la corte del rey Arturo acudirá Perceval para armarse caballero. Los guerreros le encomiendan que derrote al Caballero Rojo, un hombre que antes había pertenecido a la misma orden y que ahora, descarriado, es presa del mal. Perceval lo halla y, después de retarlo, lo hiere con una lanza. Luego regresa al castillo de Gornemant de Gorhaut, un viejo sabio (el mago Merlín, en otras versiones), y aprende con rapidez lo necesario para convertirse en caballero del Grial.

Perceval es conocido como Parzival en la versión alemana de Eschenbach. En este texto es de cuna noble. Su padre es el rey Pellinore, otro caballero que había inspirado gran respeto entre sus seguidores. A diferencia de la ópera de Wagner, en la novela de Eschenbach la madre de Parzival no suele ser nombrada¹³⁸, pero a veces desempeña un papel importante en el transcurso de la historia. Dindrane, su hermana, es la portadora del Grial. Los hermanos de Parzival son Sir Tor, Sir Aglovale, Sir Lamorak y Sir Dornar.

¹³⁸ El nombre asignado por Wagner en la ópera es Herzeleide.

A la muerte del padre, la madre lleva a Parzival a la espesura de los bosques de Gales, donde lo cuida hasta los quince años de edad. No obstante, después de ese tiempo, un grupo de caballeros andantes que atraviesa el bosque descubre la existencia del chico, el cual, impresionado por la apariencia de éstos, los sigue, instando a que lo conviertan en uno de ellos. Para lograrlo, viaja a la corte del rey Arturo, donde, tras demostrar que es valioso como guerrero, es armado caballero, siendo invitado a la Mesa Redonda.

Desde sus primeras versiones, las historias sobre Parsifal estarán siempre relacionadas con la búsqueda del Santo Grial. En relatos consecutivos a los de Eschenbach y Troyes, el héroe del Grial es Galahad, el hijo de Lanzarote. Pero, aunque la importancia de su papel en las novelas subsecuentes pareció haber disminuido, Perceval siguió siendo un icono y uno de los dos caballeros que acompañan a Galahad al castillo del Grial, logrando completar la búsqueda del Santo Cáliz.

En ciertas narraciones, la amada de Perceval es Blancaflor, y él, después de curar la herida del Rey Pescador (Anfortas en la ópera), se convierte en rey de Carbonek; sin embargo, en versiones posteriores, y más en consonancia con el cristianismo, Perceval es un caballero célibe que muere antes de alcanzar el Santo Grial. Es importante también destacar que, en la versión de Eschenbach, el hijo de Perceval es Lohengrin, el Caballero del Cisne, de quien Wagner había escrito ya una ópera.

El libreto wagneriano de *Parsifal*

Richard Wagner termina el libreto de *Parsifal* en 1882. Desde su estreno, este ha sido siempre un texto que ha dado lugar a numerosas interpretaciones, la mayoría muy diferentes entre sí; algunas, sugeridas a partir de un estudio hermenéutico de la ópera y, en particular, del texto; otras, buscando -o rebuscando- resonancias de tipo litúrgico o espiritual. Es sorprendente la cantidad de reverberaciones simbólicas que presenta la escenografía original de la obra -y más aún su libreto-, así como el alcance hermenéutico-mítico que han tenido las investigaciones posteriores centradas sobre todo ello. Se trata, como bien dicen Araújo y Ribeiro, de la terminación arquetípica de un drama no histórico¹³⁹.

En el *Parsifal* de Richard Wagner la historia se desarrolla a lo largo de tres actos que tratan sobre la búsqueda del Santo Grial y la *redención* de los caballeros y el rey de la copa sagrada. En el Primer Acto, acaecido en Salva Tierra, en la montaña de Monsalvat, el rey Titurel, padre de Anfortas y señor de los caballeros del Santo Grial, ha edificado un castillo llamado Gralsburg, rodeado de un bosque, en el que, en su interior, se halla el Templo del Grial. El viejo eremita Gurnemanz, antiguo siervo del rey, camina junto a algunos escuderos hacia el Lago Sagrado, donde se encuentra el rey Anfortas, hijo de Titurel, quien sufre por una herida aparentemente incurable y busca en las Aguas Sagradas del Lago un alivio para sus tormentos. Al percatarse de su estado, Gurnemanz le entrega un bálsamo que le ha traído Kundry, la mujer sin nombre, siempre escindida entre el bien y el mal: la de doble personalidad, la aterradora hechicera. Al partir Anfortas, Gurnemanz relata a los guerreros que la misteriosa herida de éste ha sido provocada por el maldito Klingsor quien, rencoroso y vengativo, y en su deseo de apoderarse de la

¹³⁹ Alberto Filipe Araújo y José Augusto Ribeiro, “Del sentido iniciático en el Parsifal de Richard

Santa Lanza para convertirse en caballero del Grial, envía a Kundry para seducir al rey. Cuando Anfortas entró en su jardín, acompañado por las *doncellas-flor*, Klingsor, lo hirió mortalmente, apoderándose así de la Santa Lanza. Aquí aparece un relevante elemento dramático: la herida del rey, la cual no es una herida común, sino una llaga sangrante, que solo puede dejar de sangrar si es *tocada* de nuevo con la misma lanza que la produjo, situación que únicamente puede ocurrir de ser recuperada por un tonto inocente, convertido en sabio por la *piEDAD*.

En este escenario, de pronto, se escucha un grito ahogado: acaba de morir un cisne blanco, herido por un joven desconocido. Este suceso genera caos entre los caballeros. Gurnemanz reprende severamente al atacante por lo que acaba de hacer; pero éste no es consciente de la gravedad de lo acaecido, por lo que el eremita piensa que podría tratarse del tonto inocente que ha de recuperar la Santa Lanza. Por ello, lo conduce al castillo donde se encuentra el Templo del Grial, con la finalidad de presentarlo en el Banquete Sagrado celebrado por el rey y los caballeros, con la esperanza de que sea él quien finalmente los redima y también redima a Anfortas. Para sorpresa del viejo, Parsifal no solo es un idiota, sino que permanece indiferente al sufrimiento del monarca, así que decide echarlo, y con esto finaliza la escena.

El siguiente cuadro se desarrolla en el jardín encantado del malvado Klingsor. Parsifal ha llegado ahí para vengar a Anfortas. Klingsor reconoce en el joven al tonto inocente y envía a Kundry a seducirlo, como antes había hecho ya con el rey Anfortas. La primera tentación es la provocada por las *doncellas-flor*, seductoras y siervas del mal, que juegan con el joven, invitándolo a seguirlas. La reacción del protagonista es de insensibilidad, tal y como se ha mantenido hasta entonces. La segunda tentación es responsabilidad completa de Kundry quien,

como inspirada por el sueño y el enigma, llama a Parsifal por su propio nombre: “¡Parsifal!”. Después, como una hechicera adivina, le relata acontecimientos de su infancia y evoca en él recuerdos de su madre; finalmente, termina por besarlo. Ante ello, Parsifal se percata inmediatamente de la naturaleza del amor y la tentación, así como del recuerdo de la herida del rey Anfortas. La contemplación de su propia re-caída ante Kundry le hace consciente de su identidad y misión, rechazando a la mujer sin piedad. En cambio, la malvada Kundry, la mujer que se ha reído de Cristo en el Gólgota, ve en Parsifal su única oportunidad de redención, por lo que pasa de tentadora a suplicante; no obstante, el tonto inocente la repudia, sin creer en su palabra. Kundry pide ayuda a Klingsor, quien intenta herir a Parsifal con la Santa Lanza, la cual, al ser dirigida contra su pecho, queda suspendida sobre su cabeza como por arte de magia. En ese momento, Parsifal la toma con la diestra y, hallándose frente a frente de su oponente, dibuja con ella la Señal de la Cruz, lo que provoca la destrucción de Klingsor y la desaparición del castillo, las *doncellas-flor* y su jardín encantado.

Después de este suceso, y debido a una maldición de Kundry, Parsifal caminará errante por la tierra durante cinco años en la desafortunada búsqueda del Grial. Aquí es importante resaltar la relación habida entre esta búsqueda concreta de Parsifal y la abstracta búsqueda de lo sagrado. Lo sagrado *irrumpe*, no puede ser buscado y mucho menos *encontrado*. Mejor dicho, es *lo oculto*, que al buscarlo se oculta más. Es el *misterio tremendo*, su experiencia, vivencia humana de *lo real*. Cuando en las inmediaciones de Monsalvat, Parsifal, sin perder la esperanza y después de un largo tiempo, se encuentre de nuevo con el viejo Gurnemanz se hallará ante lo sagrado. El eremita, además, está acompañado de Kundry, convertida en una arrepentida penitente, modelo de servidumbre -o esclavitud- que se ocupa de llevarle agua.

El día del encuentro entre Parsifal y Gurnemanz es Viernes Santo, cuando la tierra es ya *tiempo y lugar de lo sagrado*. Este último recrimina a Parsifal por aparecer armado y vestido de negro en Tierra Santa. Poco después, lo reconoce. Parsifal se arrodilla ante el viejo y reza. En ese preciso momento, Gurnemanz distingue la Santa Lanza y lo honra como el Salvador. Después, lava sus pies con agua de la Fuente Sagrada y derrama bálsamo sobre ellos. Kundry seca sus pies con su cabello. Este es el momento más intenso de la ópera: Gurnemanz se da cuenta de que Parsifal es el Elegido; él es quien redimirá al rey Anfortas y restituirá el orden en los caballeros del Grial, por lo que, al momento, le nombra rey. La primera de las acciones de Parsifal como rey será bautizar a Kundry en el encantamiento de Viernes Santo, y la segunda, dirigirse al Templo del Grial.

Gurnemanz convoca a los caballeros a los preparativos para el funeral de Titurel, el antiguo rey del Grial y padre de Anfortas. Los caballeros piden a Anfortas que celebre por última vez el *Sagrado Oficio del Grial*, cosa que él rechaza debido a su sufrimiento. De ultratumba, la voz de Titurel dice a su hijo que debe morir; pero antes de que los caballeros le den muerte, Parsifal entra en el Templo Sagrado, toca con la Santa Lanza la herida del rey y éste es curado de inmediato. Ante tal hecho, los caballeros rinden homenaje al tonto inocente, convertido en el Redentor, y lo reconocen como el nuevo rey. Ahora es Parsifal quien debe subir los peldaños del altar, tomar la copa del Santo Grial en sus manos y celebrar el Sagrado Oficio. El salón es bañado por una luz imponente; los presentes rinden culto al Santo Oficio, y una paloma blanca desciende y se posa sobre la cabeza de Parsifal, mientras Kundry se desploma sin vida a sus pies. Parsifal muestra el Grial en su máximo esplendor a todos los presentes, que exclaman: “¡Milagro de la Suprema Salvación!” “¡Redención al Redentor!”.

Hermenéutica simbólica de la ópera

Existe un significado relacionado con la simbología y la mítica en la versión wagneriana de *Parsifal*. ¿Cuáles son los distintos sentidos contenidos y delimitados en ella? Pueden esclarecerse por medio de una hermenéutica simbólica. Elaborando una hermenéutica del mito (la leyenda de Perceval), al interpretarlo alegóricamente¹⁴⁰ daremos con una pretensión de verdad u horizonte filosófico.

La hermenéutica, entendida como confección y ordenamiento de las diversas interpretaciones que surgen a partir de un texto, da prioridad a la praxis; pero no es una concepción estética. En otras palabras: trae -o intenta traer- el texto al presente. No habla de verdad, sino de horizonte: la verdad no se descubre, se desvela; se *re-vela*; a veces hasta *se rebela*. La verdad no está *en el mundo*, sino que aparece, acontece, irrumpe, (como *lo sagrado*), pero no tiene lugar sin el sujeto. El intérprete ayuda a que el texto dé a luz, ofrezca su propio sentido. El poeta es un hermeneuta de los dioses, y el rapsoda, un intérprete de los poetas¹⁴¹.

El sentido de la hermenéutica como disciplina formal, o movimiento académico a partir de Dilthey y Schleiermacher, ha sido el de ser transmitida como si fuera el reflejo de una verdad divina: el objetivo propio de ella es dar sentido a los textos, (primero a las Sagradas Escrituras, por supuesto, y después, a cualquier otro texto), a lo largo de la historia. No obstante, hay diferentes maneras de abordar esta estrategia: en la Ilustración, se hacía referencia a la racionalidad de un texto, mientras que en el Romanticismo la hermenéutica era una experiencia individual de la existencia.

¹⁴⁰ Para esto separaremos alegoría de significante, ya que la alegoría nos permitirá caracterizar el sentido propio de los textos a partir de los cambios en el tiempo.

¹⁴¹ *Vid.*, Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1993.

Para su comprensión, es necesario relacionar *Parsifal* con la leyenda, con los símbolos (aquellos que no pueden separarse de lo sensible) y con el signo, en el que trataremos de hallar significados fácticos. Para ello, comenzaremos por la primera escena, donde vemos el castillo en el que se halla el Templo del Grial, concebido por Titurel (el padre de Anfortas, el Rey Pescador) a imagen del *templo cósmico*. Allí el *Grial*, como suspendido en el aire —fundamento o esencia de *lo sagrado*— está depositado en una especie de sagrario o receptáculo conocido como el *Sancta Sanctorum*.

Por esto, podemos defender, desde la perspectiva de Mircea Eliade, la existencia de un *espacio sagrado*, que se distingue por la esencia del Grial como *hierofanía*: “Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente”¹⁴². Y el Grial, al conferir esta potencia *numinosa* [en consonancia con Rudolf Otto¹⁴³] está, como creemos, colocando el Templo en el Centro del Mundo.

Siguiendo esta perspectiva, el Grial puede ser entonces comprendido como una “imagen arquetípica, una imagen inmortal, simbolizante del dominio materno del inconsciente y, por eso, envuelto en una atmósfera numinosa, indeterminada”¹⁴⁴.

No sabemos donde se sitúa el Santo Grial, sin embargo, hasta ahora, intuimos que es *en algún sitio*. En ese lugar, el tiempo cederá al espacio previamente dado. Wagner sostuvo la idea de que era necesaria esta *ausencia de localización*, lo que

¹⁴² Mircea Eliade, *Lo Sagrado y lo Profano*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 29.

¹⁴³ *Vid.*, Rudolf Otto, *Lo Santo*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.

¹⁴⁴ Emma Jung y M. L. von Franz, *La leyenda del Grial*, Albin Michel, París, 1988, p. 53; p. 63.

Louis Marin propusiera como *juegos utópicos del espacio*¹⁴⁵. Así pues, el espacio donde radicaría el Grial solo podría ser desvelado por aquel que fuese capaz de superar las categorías del espacio-temporales, o aquellas derivadas de una lógica positivista, normalmente limitada para este tipo de encuentro. Es decir, solo logrará ese *mundo imaginario* quien no blasfeme contra una lógica de tipo hermética que hace del principio de la coincidencia de los contrarios su piedra angular¹⁴⁶.

Por eso Gurnemanz, quien estuviera sujeto a esta especie de lógica, y dadas las palabras de Parsifal: “Aún he caminado muy poco y estoy tan lejos”, le responda tranquilamente: “No te sorprendas, hijo, pues aquí el tiempo se ha de volver espacio”, lo que nos permite pensar que Wagner quisiera provocar con esto una especie de inversión lógica del tiempo¹⁴⁷, por lo que el tiempo cronológico, que es histórico, aquí se transmuta o, si se prefiere, se *metamorfosea* con el espacio, asumiendo las consecuencias inherentes a esta transformación.

Wagner recurre en esta ópera a los *decorados sintéticos*, es decir, al paisaje que se transfigura, consiguiendo que casi de una forma ininteligible se transite, por ejemplo de un lugar a otro y donde, siguiendo a Mircea Eliade, acaecerá la primera *hierofanía*, o experiencia con lo sagrado, a saber: el paso de lo animal a lo vegetal y de lo vegetal a lo mineral. En primeras escenas, el bosque aparece reflejando un aire sombrío, enigmático y pesante, mientras que en el último acto vuelve a aparecer, mas ahora de forma maravillosa en un día primaveral, asociándose a la próxima redención de los personajes sufrientes. La idea de Wagner de incorporar la redención a la ópera aparece en esta ópera, ya de manera totalmente resuelta, lo

¹⁴⁵ *Vid.*, Louis Marin, *Utópicos: Juegos del Espacio*, Minuit, París, 1973.

¹⁴⁶ *Vid.*, Gilbert Durand, *Ciencia del hombre y tradición*, Paidós, Lisboa, 1999, pp. 200-280.

¹⁴⁷ *Idem.*

cual sería, como ya se ha mencionado anteriormente, una de las causas de la ruptura ideológica y amistosa acaecida entre Nietzsche y el compositor.

Según Durand, y desde el punto de vista del simbolismo, el bosque se corresponde con los principios de maternidad y femineidad; traduce la presencia envolvente y poderosa de la madre, aunada a su instinto protector y, a la vez, esto representa un arquetipo de intimidad. Con esta caracterización, no es difícil pensar en el bosque como lugar sagrado y de encuentro o contacto con seres iniciáticos, o numinosos¹⁴⁸, como es Gurnemanz, (en otras versiones, el mago Merlín). El ser *numinoso* es aquel que encierra en su interior un contacto con lo divino; de esta manera, es el que contagia una atmósfera de lo sagrado a su interlocutor.

Es importante no olvidar que el primer personaje que aparece en la ópera es Gurnemanz, eremita que representa el arquetipo del Viejo Sabio, guía de almas. Y será precisamente en calidad de maestro o psicopompo¹⁴⁹ como aparecerá en la versión wagneriana. Se le tendrá como responsable de la formación y educación, contrario a la iniciación (o falta de educación), de Parsifal, siendo el viejo quien le revele el origen y el sentido del Santo Grial. Gurnemanz nos ofrece, así, una suerte de posibilidad de la “iluminación individual como potencial humano universal, una experiencia no limitada a santos canonizados, sino colocada, hasta cierto punto, al alcance de toda la especie humana”¹⁵⁰.

Siguiendo el curso de la ópera, Gurnemanz se dirige hacia el baño en el Lago Sagrado donde encuentra al rey Anfortas quien sufre con una herida aparentemente incurable. Tenemos ante nosotros ahora el símbolo del lago que,

¹⁴⁸ *Vid.*, Rudolf Otto, *Op. cit.*

¹⁴⁹ Guía de almas.

¹⁵⁰ Sallie Nichols, *Jung y el tarot*, Kairós, Barcelona, 1989, p. 81.

con sus aguas dulces y claras apunta y simboliza hacia la purificación y el renacimiento: “[...] en cualquier conjunto en el que se encuentren, las aguas conservan invariablemente su función: desintegran, anulan las formas, ‘lavan los pecados’, simultáneamente purificadoras y regeneradoras”¹⁵¹.

En este contexto se puede realzar la pureza del agua dulce de los lagos —y no el agua salada de los mares— que posiblemente pudiera aliviar los males del Rey y, regenerar y purificar, conduciendo a Anfortas a la recuperación de su inocencia perdida, a una repetición arquetípica del nacimiento de un *hombre nuevo*: “[...] el agua evoca la desnudez natural, la desnudez que puede conservar una inocencia. [...] si diéramos su justo lugar a la imaginación material en las cosmogonías imaginarias, comprenderemos que el agua dulce es la verdadera agua mítica”¹⁵².

Provocada por Klingsor, la herida del Rey Anfortas es consecuencia de haber sucumbido al pecado: a la tentación de Kundry. Desde el mismo instante en que ésta aparece, intuimos la relación de Anfortas (quien está en su lecho de dolor), con Jesucristo en la cruz. Esta podemos considerarla como una representación de la experiencia del sufrimiento, la agonía misma. Desde una mirada psicoanalítica, la herida de Anfortas ha de mostrarse como una especie de *contenido inconsciente*, a su vez, aparece la idea de la *sombra* (parte negativa de la personalidad, según Jung), que identificamos con la culpa, pues, como se sabe, en el cristianismo y en otras religiones, el acto sexual está siempre connotado por la culpa. Por eso el hombre, que ha sido tentado, sufre lacerado al igual que el mismo Cristo. Así, el Rey, tentado por el demonio y, bajo el peso de los pecados humanos, fue traspasado por una lanza; como un Cristo culpado en medio de los inocentes.

¹⁵¹ Mircea Eliade, *Imágenes y Símbolos*, Taurus, Madrid, 1999, p. 152.

¹⁵² Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005, pp. 34-36.

Siguiendo esta idea, la tentación se ve ligada con la necesidad de auto-redención. Kundry trata de tentar (y lo logra) tanto Parsifal como a Anfortas, en un pasado, pero también despierta en ellos la conciencia de redención, es decir, el sentirse tentado iría ligado al hecho de desear, necesitar, o llevar a cabo, en caso del segundo, una redención por uno y los otros. Esto es algo que Nietzsche asumiría como principio cristiano, y por ello *decadente*, dentro de la obra de Wagner.

Podemos pensar que el personaje de Kundry, más que el de Parsifal, se comporta, a nivel de la acción dramática y en el plano del ser, como el mayor representante de la verdadera (o la más profunda) *esencia* ideológica y estética de la ópera en su conjunto. Cuando ella muere pasa a un *estadio iniciático* o primigenio, que no es otro que un pasaje hacia *otra vida*, entendiéndose esto como un *más allá* cristiano. De aquí podría, entonces, deducirse que es ella quien simboliza y expresa las tensiones y conflictos que en muchas ocasiones conviven en el ser de manera antagónica (el dualismo, el miedo, la necesidad de auto-redención), causando que el alma permanezca en confrontación con el *bien* y el *mal*, con el drama de la vida y la muerte, con la *expiación* y la *redención*, en fin, entre los planos: en la tensión generada entre lo material y lo espiritual. Kundry es la intranquilidad y choque de los contrarios: pureza—tentación, lealtad—traición; esta fusión solo encuentra su coincidencia en la unión del espíritu con lo real (o con lo divino), acción realizada (en palabras del propio Wagner) por la gracia del bautismo cristiano, llevado a cabo por Parsifal, quien, al final de la ópera está ya consagrado y para entonces. Funge como Rey del Santo Grial.

Kundry representa el problema de lo femenino, en términos generales. De este modo, podríamos pensar que esto se manifiesta ante el encuentro de Parsifal con lo sagrado, y con su propia sustancia, o esencia. Cuando referimos que fue ella

quien despertó la conciencia sexual –por ende, moral— de Parsifal se debe al papel que desempeña la sustancia, entendida aquí como una

[...] personificación del inconsciente en el hombre que aparece bajo los rasgos de una mujer o de una diosa en sueños, en las visiones y en la imaginación creadora [...] Además, ella constituye un *a priori* de todas las experiencias del hombre con la mujer, porque, como diosa, el ánima es un arquetipo y posee, de este modo, una existencia real, aunque invisible, existencia que trasciende a toda experiencia¹⁵³.

Siempre dividida entre Gurnemanz y Klingsor, Kundry representa la parte dual de la naturaleza (o si se prefiere, de lo real) pues, actúa, tanto como servidora de los caballeros del Grial, como sierva del mal (en concreto, de Klingsor), y que perturba e incita a los caballeros de Monsalvat a caer en el pecado. Interviene como una especie de *títere del bien* en manos de Gurnemanz o *avatar del mal*, en las de Klingsor. Es la que en el “Jardín de las Delicias” (mundo perverso y corrupto, contrario a la idea cristiana del Paraíso), trató de seducir a Parsifal, aunque fue en vano.

Por su parte, Gurnemanz, el *mago blanco*, debe entenderse como un equivalente del chamán *que muere para la comunidad* [de los caballeros]. ¿Y muere por *salvar* esa comunidad? ¿O más bien él mismo es el místico que ha muerto al mundo para ahora, redimido, mostrar y enseñar las peculiaridades de la divinidad?

El malvado Klingsor es, lógicamente, un personaje inverso a la figura del viejo Gurnemanz. Según el pensamiento junguiano, habría de corresponderse con el *mago negro*: “[...] el caballo negro y el mago negro son -y forman parte del equipaje espiritual del hombre moderno- los elementos casi malditos donde la relatividad en relación al bien es indicada en el cambio de vestimentas [...] El mago negro y

¹⁵³ Emma Jung y Marie Louise Franz, *Op. cit.*, p. 51.

el caballo negro se corresponden con la bajada a la oscuridad”¹⁵⁴. Fue Klingsor quien, usando su magia oscura, se apoderó de la Santa Lanza, acción dramática donde surge el importante papel desempeñado por *la mano*, esencial para realizar todos los actos mágicos: “La mano simboliza el poder del hombre para domar y perfeccionar la naturaleza conscientemente, de canalizar sus energías para un uso creativo. Más rápida que el ojo, la mano del Mago crea la ilusión más rápidamente de lo que nuestra mente pensante es capaz de acompañar. Su mano es, también, más cèlere, en el sentido de 'más viva', que el intelecto laborioso del hombre”¹⁵⁵.

Pensemos ahora en la sangre del cisne, asesinado por Parsifal al principio de la ópera, y, de acuerdo con la tradición simbólica que hemos seguido, alude al color, al rito y a la movilidad, al centro místico y a la unión de opuestos, tales como el agua y el fuego, entre otras tantas variantes, podemos también concluir sobre la importancia de la observación de Durand que apunta a que siendo el cisne un pájaro *solar* no es más que la manifestación mítica del isomorfismo etimológico de la luz y de la palabra. Así pues, es como la sustancia pensada como *sujeito*, contenida en la expresión o aparición del Espíritu Santo, cuando el cisne consagra el baño real: “¿Qué te ha hecho el cisne amante? Delante de su compañera volaba. Cerca de ella planeando sobre el lago, bendiciendo las nobles olas para el baño”¹⁵⁶, escribe el propio Wagner.

La simbología del cisne nos lleva ahora al causante de su muerte, Parsifal, de acuerdo con su etimología, un *tonto inocente convertido en sabio por la piedad*. En el libreto de Wagner es “*der Reine Tor*”, cuyo significado no es como la traducción francesa indica “*Le chaste fol*”, sino “*Fol et pur*” (sin conocimiento, tonto puro).

¹⁵⁴ *Ibidem*, pp. 65 y 66.

¹⁵⁵ Sallie Nichols, *Op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁶ *Vid.*, Richard Wagner, *Libretto de Parsifal*, Deutsche Grammophon, Bayreuth, 1882.

Parsifal es tonto, sin malicia, lo que significa que su pureza es también natural e involuntaria, porque ignora totalmente la diferencia entre lo puro y lo impuro¹⁵⁷. Por esto, por inocente e ingenuo, ha matado al cisne sin saber que era sagrado, y después ha permanecido indiferente ante el sufrimiento de Anfortas y durante toda la escena de los caballeros del Grial.

El Santo Grial, etimología y orígenes

Etimológicamente, el término *Grial* deriva del latín *gradale* o *gradalis*, y designa a un plato poco profundo o recipiente o, tal vez, *grasale* (vaso) y *gradale* (libro). En su origen griego, Grial proviene de *κράτηρ* (*krater*), que significa vaso. Para Wolfram von Eschenbach, el Grial es una piedra preciosa traída a la Tierra por un grupo de ángeles y confiada a una fraternidad iniciática conocida como *Guardianes del Grial*. También, se ha identificado con una piedra, una esmeralda que se desprendió de la frente de Lucifer al momento de su caída. Desde la alquimia, el Grial ha sido designado como *lapsit exillis*, *lapis elixir* o *lapis exilis*, cuyo significado será el de “pequeña piedra de poco valor”. No obstante, ya en la tradición cristiana aparece como una reliquia de la Pasión de Cristo, representado por una santa copa, aquella en la cual Cristo bebió en la Última Cena, y mismo contenedor donde José de Arimatea recogió la sangre de Cristo al ser crucificado.

Interesa también subrayar que el Grial ha sido pensado como símbolo de lo femenino (incluso de lo maternal), en la medida en la que pudo haber contenido la sangre del Jesús de Nazaret. También se fundamenta en una conexión con la vida, dadas sus cualidades de fecundidad o renacimiento. El Grial es una suerte de

¹⁵⁷ *Vid.*, Gilbert Durand, *Ciencia del hombre...*, pp. 200-280.

maternidad mistificada (y simbolizada). En la ópera *Parsifal*, aparece claramente ligado a la vida (y al renacer), porque cura a Anfortas de la herida y propicia la acción decisiva en el renacimiento del reino del Grial.

Para Durand, el Santo Grial entendido como piedra preciosa, copa, vaso o algún otro utensilio no es suficiente. Desde el punto de vista arquetípico, representa un hueco: lo propiamente *vacío*. No es, por tanto, aquello que se ha *quitado*, o lo que no se ha llenado, sino lo que no puede *ponerse*; como un vacío que representa, a través de su propia forma, aquello que debe contener: “[...] El Grial es el hueco trascendente que considera el tiempo; escondite de la fe y del aún, de la esperanza de lo breve, del amor del siempre, él es el único que es rellenado por la obra de la vida. ¿El servicio del Grial, que es el servicio de caballería es la única ‘justificación del tiempo?’”¹⁵⁸.

La idea de Durand sobre el misterio del Grial, es tener a este como un *símbolo de intimidad*, en una especie de *receptáculo místico*, condicionado por estructuras imaginarias y subconscientes, que han sido provistas con energía de la madre primordial protectora; y opina que no es solo un plato, o un vaso, o una copa inagotable, sino también una realidad *regeneradora de la vida*. Es por ello que lo constituye como un medio en el que el contenido se vierte, y viceversa, “[...] a medio camino entre las imágenes del vientre digestivo o sexual y las del líquido nutritivo, del elixir de la vida y de la juventud [...] porque en el juego promiscuo del sentido pasivo y del sentido activo, el interés arquetípico se desliza paulatinamente del continente para el contenido [...]”¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Gilbert Durand, *Beaux-Arts et Archétypes: La religion de l'art*, PUF, París, 1989, p. 36.

¹⁵⁹ Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire, Introduction à l'archétypologie général*, Dunod, París, 1984, p. 293.

Siguiendo estos pensamientos, el Grial no solo simbolizará la cúspide de una idealización de lo humano, sino también el “paradigma de toda la potencia mítica”, el arquetipo espiritual y religioso más alto ypreciado, debido, precisamente, a que es un contenedor con espacio y sin-tiempo. Es aquel espacio que es también vacío, y el lugar ideal para *re-ligar*, es decir, hacer *religión*: establecer contacto con lo otro. ¿Acaso no es en un espacio vacío donde el hombre siempre ha tenido la necesidad de introducir *algo*? ¿Y ese algo no es *el dios*? ¿O uno de los dioses? Este hueco significa, para Gilbert Durand, el *Muy Santo Tesoro* esencial del alma; por ello es el “arquetipo exacto de lo religioso”¹⁶⁰.

El Grial es un arquetipo (y el más privilegiado, según varias lecturas) del *sí-mismo*, que nos rememora, a su vez, el símbolo de Cristo sufriente en la cruz, de aquello divino contenido en el hombre, mediante lo que Jung denomina *función trascendente*, la cual produce y recrea, en cada uno de los seres, una imagen *de sí-mismo*, semejante a la de Cristo. Por esta actuación se entiende la función del alma “[...] que, por la producción de símbolos unificados, provoca la síntesis del consciente y del inconsciente y, de ese modo, permite el paso a la conciencia de la totalidad interior, el sí-mismo”¹⁶¹. Por lo anterior, estaríamos de acuerdo en que todo el fenómeno del Santo Grial represente todo un recorrido espiritual, en dirección a aquello que Jung llama *sí-mismo*, equiparable a lo real, desde otras perspectivas, y que tiene su manifestación en los símbolos del todo. En otras palabras: la demanda—o búsqueda—del Grial (por lógica, de lo sagrado) es susceptible de interpretarse como *representación simbólica* del proceso de individuación junguiano, en el que el Grial expresa solo uno de las diversas manifestaciones del *sí-mismo*¹⁶².

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 262; p. 265; pp. 307-320.

¹⁶¹ Emma Jung y Marie Louise Franz, *Op. cit.*, p. 122.

¹⁶² *Idem*.

“Redención al Redentor” y el fenómeno cristiano de *Parsifal*

En el Templo del Grial, vemos ahora a Parsifal —en lugar de Anfortas— quien ahora celebra el *Sacro Oficio*, después de una ausencia de varios años. El protagonista es reconocido por Kundry, quien lava sus pies con agua de la fuente sagrada, vierte sobre ellos un bálsamo y los seca con sus propios cabellos. Asociado a esta ceremonia, que nos remite inmediatamente al fenómeno cristiano de María Magdalena, la pecadora arrepentida, y al lavatorio realizado por Jesucristo, se realiza el bautismo de Kundry por Parsifal, festejo y ritual también conocido como *Encantamiento del Viernes Santo*, que evoca las concomitancias espirituales y religiosas asociadas al agua, como parte de las funciones litúrgicas del cristianismo y todo su rico simbolismo, objeto de estudio de Mircea Eliade¹⁶³.

El contacto con el agua comporta siempre a regeneración: por un lado porque la disolución es seguida de un *nuevo nacimiento*, por otro lado porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de la vida [...] En cualquier conjunto religioso en que se encuentren las aguas conservan invariablemente su función: ellas desintegran, anulan las formas, *lavan* los pecados, simultáneamente purificadoras y regeneradoras [...] Las lustraciones y las purificaciones rituales con el agua tienen como finalidad la actualización fulgurante del momento intemporal en el que acaeció la creación; ellas son la repetición simbólica del nacimiento de los mundos o del “hombre nuevo” [...] Por el bautismo el *hombre viejo* muere por inmersión en el agua y da nacimiento a un nuevo ser regenerado [...] El simbolismo de la desnudez ritual equivale a la integridad y a la plenitud; el “Paraíso” implica la ausencia de *vestiduras*, o sea la ausencia de la *usura*. En lo que respecta a la nostalgia del Paraíso, esta es universal [...] Toda desnudez ritual implica un modelo intemporal, una imagen paradisiaca¹⁶⁴.

¹⁶³ *Vid.*, Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos...*

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 157.

En el preciso instante en que Parsifal preside el Oficio del Grial, observamos a la *paloma blanca*, otro símbolo del bautismo cristiano aquí presente. Esto es equiparable a la manifestación o aparición del Espíritu Santo, en el círculo de la Santísima Trinidad. Incluso, desde el cristianismo esta asociación está dada de antemano, ya que, a semejanza del cisne, “[...] participa del simbolismo general de todo animal alado (espiritualidad y poder de sublimación)”¹⁶⁵. Para Gaston Bachelard, la paloma encarna la sensualidad (no erótica, sino purificada) porque es símbolo del *Eros sublimado*. En cambio, para Gilbert Durand, con sus alas y plumas, el ave despierta el deseo angelical de la elevación y la sublimación espiritual.

Siguiendo las huellas de Durand, Bachelard, Corbin, Eliade y Jung, la fuerza simbólica de sus diferentes interpretaciones se derrama y nos desborda cuando escuchamos y leemos el libretto de la última ópera de Wagner. Es probablemente *Parsifal* la obra más densamente cargada de simbolismo del compositor, y aquella que, en la historia de la ópera, más juego ha dado a interpretaciones filosóficas y hermenéuticas, todo ello considerando los ambiguos márgenes de una Edad Media modernizada, revisitada por el pensamiento y el sentimiento del romanticismo alemán.

¹⁶⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor S. A., Barcelona, 1981, p. 353.

Referencias. Capítulo IV.

- Araújo, Alberto Filipe y José Augusto Ribeiro, “Del sentido iniciático en el Parsifal de Richard Wagner”, *Dedica. Revista de Educación y Humanidades*, Tm. 5, Universidad de Granada, Granada, 2014, pp. 17-41.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005.
- Benito Fernández, Paloma, *El drama wagneriano*, Biblioteca Virtual E-Excellence, Madrid, 2009.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften*, 2 Vols., Suhrkamp, Frankfurt, 1991.
- Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, trad. Eduardo J. Prieto, Gedisa, Barcelona, 1984.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor S. A., Barcelona, 1981.
- Corbin, Henry, *Templo y Contemplación*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Flammarion, París, 1981.
- Cuenca, Luis Alberto, de, *Introducción a Historia de los reyes de Britania*, Siruela, Madrid, 1984.
- De Boron, Robert, *Merlin and the Grail*, Arthurian Studies, D. S. Brewer, Cambridge, 2012.
- De Troyes, Chrétien, *El Cuento del Grial*, trad. Carlos Alvar Ezquerro, Alianza Editorial, Madrid, 2018.
- Durand, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire, Introduction à l'archétypologie général*, Dunod, París, 1984.
- _____, *Beaux-Arts et Archétypes: La religion de l'art*, PUF, París, 1989.
- _____, *Ciencia del hombre y tradición*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Paidós, Lisboa, 1999.

- Eliade, Mircea, *Lo Sagrado y lo Profano*, trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez, Paidós, Barcelona, 1998.
- _____, *Imágenes y Símbolos*, trad. Carmen Castro, Taurus, Madrid, 1999.
- Eschenbach, Wolfram, von, *Parzifal*, trad. Antonio Regales, Siruela, Madrid, 2017.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, trad. A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1993.
- Gavilán, Enrique, *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*, Akal, Madrid, 2013.
- Goldman, A. y E. Sprinchorn (Eds.), *Wagner on music and drama*, Da Capo press, Nueva York, 1988.
- Jung, Carl Gustav, *Les Racines de la Conscience*, Buchet/Chastel, París, 1995.
- Jung, Emma y Marie-Louise von Franz, *La Légende du Graal*, Albin Michel, París, 1988.
- Küng, Hans, *Música y religión*, trad. Jorge Deike, Trotta, Madrid, 2008.
- Libreto, *Parsifal*. En línea: <http://www.kareol.es>. Consultado: 8 de marzo de 2019.
- Magee, Bryan, *Wagner y la filosofía*, trad. Consol Vilà, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2011.
- Malory, Thomas, *La muerte de Arturo*, trad. Francisco Torres Oliver, Siruela, Madrid, 2008.
- Marin, Louis, *Utópicas: juegos de espacios*, trad. René Palacios More, Siglo XXI, Ciudad de México, 1975.
- Moutinho, Vitor, *Parsifal y la leyenda del Grial*, Nova Acrópole, Lisboa, 1992.
- Nichols, Sallie, *Jung y el tarot*, trad. Pilar Basté, Kairós, Barcelona, 1989.
- Nietzsche, Friedrich, *El caso Wagner*, trad. José Luís Arántegui, Siruela, Madrid, 2002.
- Otto, Rudolf, *Lo Santo*, trad. Fernando García Vela, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

- Wagner, Richard, *Libretto Parsifal*, Deutsche Grammophon, Bayreuth, 1882.
- _____, *Mi vida: Autobiografía*, trad. Ángel F. Mayo Antoñanzas, Turner, Madrid, 1989.
- Wapnewski, Peter, *Tristan, der Held Richard Wagners*, Berlin Verlag, Berlín, 2001.

CONCLUSIÓN

Concluiremos estas páginas recapitulando, a continuación, varios puntos en donde se recogen las ideas más relevantes y significativas formuladas en esta tesis, trabajadas a lo largo de la misma, así como la explicación sumaria de los temas principales y secundarios tratados anteriormente, con la finalidad de trazar un panorama sintético lo más representativo y completo posible de esta investigación.

Pelléas et Mélisande vs. Parsifal. El silencio y lo real

Con *Pelléas et Mélisande*, Debussy vuelve al ideal de la ópera tardo-renacentista. Haciendo honrada justicia a las palabras de Maeterlinck, la ópera es totalmente musical. La música es aquí un fin en sí mismo. ¿Esto por qué? Porque no está al servicio de la lengua. No da órdenes. Los personajes se desenvuelven en un continuo devenir musical que tampoco aplasta sus propias palabras. La ópera de Debussy es considerada la antítesis del drama musical wagneriano: allí donde reinan las palabras y el proyecto moderno, allí donde la música ha sido solo un medio de expresión de la Idea.

La gran escena de los amantes en *Pelléas et Mélisande* ha sido contrastada con la otra gran escena wagneriana del beso entre Kundry y Parsifal. En la ópera de Wagner, cuando sucede el encuentro *semi-amoroso*, y la exclamación sonora de Kundry, se produce una increíble manifestación armónica en la orquesta, mientras que cuando Pelléas y Mélisande se declaran su amor, lo que deviene es un silencio absoluto. Ante el grito de Kundry, el silencio de Mélisande. Hay entonces en la

obra de Debussy una *afirmación de lo real* en sintonía con el silencio. Triunfo de la reticencia, el silencio se ha manifestado como aliado de lo real. Y solo este [el absoluto silencio] nos puede llevar a una afirmación rotunda.

Mientras que en la obra debussyiana existen muy pocos pasajes en *forte*, y mucho menos en *fortísimo*, la de Wagner parece que siempre quiere decirnos algo. Claro está, no podemos compararla con sus antecesoras *Tristán e Isolda* o *El ocaso de los dioses*, en donde parece que no saldremos de ese matiz. No, por el contrario, *Parsifal* sí que nos da la idea de ser una ópera recogida, donde la esencia de los personajes está siempre murmurando. No obstante, hemos dicho ya, cuando llegamos a la cúspide de la obra, lo que opera no es un silencio, sino, por el contrario, un grito colectivo, aunque quizá implícito en la escena. La orquesta parece gritar, también. Triunfo del drama sobre la tragedia: la *acción* del hombre puede más que el silencio *inútil* de la tierra. En este momento lo real se ha ocultado, no saldrá al encuentro, mejor dicho: se halla forcluido.

Las óperas posteriores al *Pelléas* no demostraron tener una influencia directa con esta obra, más allá de manifestar una postura antiwagneriana; esto, en el sentido de construcción de los pormenores teatrales. Los compositores de ópera después de Wagner aceptaron el hecho de que, antes que nada, la ópera es música y teatro, y como tal abandonaron el proyecto wagneriano de la obra de arte total, en donde una tremenda fusión de artes debía convertirse en una realidad externa a la escena.

Distintos grados de wagnerianismo

Consideramos que todas las óperas de Wagner anteriores a *Parsifal* (recordemos que esta es su última obra) han superado la prueba de la tragedia nietzscheana: tanto *Lohengrin*, como *Los maestros cantores*, *Tannhäuser*, etc., pueden y deben, según nuestro parecer, considerarse auténticas tragedias al estilo griego antiguo. En el Wagner de *Los maestros cantores de Nürnberg*, Nietzsche creará ver el renacimiento de la tragedia y el esfuerzo por representarla en una comedia. Allí, el filósofo encontrará el consuelo metafísico perdido en la tragedia de Eurípides y recuperado ahora en el drama musical wagneriano. En *Lohengrin*, por ejemplo, el intento redentor de Wagner termina por frustrarse (y decididamente) para con el personaje principal. En *Tannhäuser*, el protagonista es salvado por el amor puro que sacrifica su vida por él; no obstante, no es él el que muestra una conducta salvífica o de búsqueda de redención, sino que, en la ópera, el conflicto del personaje no puede sino resolverse aparentemente en un mundo posterior a la muerte. El personaje principal, y hasta el final, permanece trágico, pues afirma su destino, con todo lo que conlleva, hasta su propio fin.

Después de la composición de *Los maestros cantores de Nürnberg*, *Tristan e Isolda* toma lugar en la lista de las obras wagnerianas y se corona como el más perfecto ejemplo de *equilibrio afirmativo* de la *apariencia apolínea de una realidad dionisiaca*. Según Nietzsche, Wagner habrá pulsado las cuerdas de la realidad dionisiaca con esta obra, situándose a la par de los grandes trágicos griegos.

Estrenada en 1865, *Tristan e Isolda* [*Tristan und Isolde*] dejará bien en claro, desde el principio, el deseo y las necesidades de sus protagonistas: en la ópera estarán cristalizados el goce sexual y el deseo erótico desde el final del primer acto,

en donde, habiendo tomado ambos la pócima del amor, producto de la magia y el artificio, ahora son presas del Eros destrampado. El despertar del instinto y los sentidos (el *pathos*) y la afirmación total del amor puro, la entrega, son elementos característicos de los personajes de Isolda y Tristán.

Wagner quiere, con esto, para el final de la obra, fundir a los protagonistas en una misma esencia. Que, a través de una metamorfosis amorosa, se unan y se conviertan en una sola especie. La tragedia de este amor romántico es que no puede suceder aquello que se persigue: la unión de sujeto-objeto no permite lo que, en el fondo, se desea: ambos componentes del amor son y permanecen sujetos, voliciones imparables.

Richard Wagner en Bayreuth y el problema con *Parsifal* desde Nietzsche

En *Parsifal*, Wagner da forma a una especie de alucinación: no crea sonidos, sino gestos, es una obra meramente teatral.

Wagner pensaba que su música, y más concretamente la de su festival musical sacro, era *más que música*: necesidad de un más allá musical. Es decir, que trataba siempre de llevar la música al carácter de la metafísica ¿La música como un medio? ¿Y hacia qué? Para el compositor, su propia música será una especie de puente para alcanzar ese ideal metafísico; esa idea-dios es, en la obra de Wagner, el elemento de la redención ultraterrena. Esta idea de salvación aparecerá en todas las óperas del músico alemán, pero tomará más fuerza en su última composición.

Nietzsche encuentra en *Parsifal* el problema de lo histórico y lo religioso, de lo individual, mezclados entre sí, cosa que le provoca repugnancia inmediata. *Parsifal*, a sus ojos, era un conjunto de disfraces, una gran mentira que, para seguir existiendo, necesitaba estar siempre disfrazada. La ópera es la gran obra wagneriana sin forma, decadente, no auténtica. Es lo adaptado a la época, al gusto alemán que tanto repudia el filósofo. Está llena de beatería, de filisteísmo. Adorno, por su parte, dirá que *Parsifal* es una de esas obras que mienten; no obstante, hablan de una verdad potente, bien encerrada en la mentira: “Las grandes obras artísticas no pueden mentir. Incluso cuando su contenido es apariencia, contienen como necesaria una verdad de la que las obras artísticas dan testimonio; solo son inciertas las no logradas”¹⁶⁶.

En resumen: Richard Wagner en Bayreuth y el conflicto que representa *Parsifal* para Nietzsche resumirán uno de los grandes problemas del Romanticismo: la redención por la Idea. La unión de filosofía schopenhaueriana más la redención negativa y ultraterrena del cristianismo darán como resultado la conversión del ser en lenguaje, y esto, trasladado a la música, podrá entenderse como la batalla ganada del texto (la *idea*) sobre la propia música.

La moral cristiana de *Parsifal*

La moral cristiana de la obra [propone un escape a la realidad inmanente: ofrece al sujeto una huida, siempre pensada en términos de futuro: en un *más allá* de la propia vida, afirmación de otra vida, por tanto, dirá Nietzsche: negación de ésta.

¹⁶⁶ T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2005, p. 196.

La moralidad cristiana nos ofrece solamente, según hemos visto: negación, ausencia, huida del yo-pienso y del yo-siento, una absoluta predilección por lo que no está presente. Lo inmanente no cuenta. Esto supone el principio de decadencia que Nietzsche considerará como motor de la religión cristiana y que dirá “[...] estaría basada en el idealismo y en fingir trascendencia y más allá”¹⁶⁷.

La música de *Parsifal*, para Nietzsche, no parece estar a la altura de su estética de *fisiología aplicada*. Según el filósofo, la obra denota una degeneración del ritmo. No hay sensación de movimiento: ahora reina el caos. Lo que de aquí puede rescatarse es precisamente la denuncia por la falta de movimiento, de baile, como en *Carmen*. En *Parsifal*, la expresión corporal se ha perdido por completo. Para Wagner, el objetivo de todo arte es la formación moral del hombre y la música es su expresión religiosa ideal¹⁶⁸.

Friedrich Nietzsche: lo trágico vs. el nihilismo moderno

Mientras que la posición ideológica del nihilismo (llámese cristianismo, budismo, hegelianismo o, por ende, wagnerianismo) postulará una infinitud del sujeto y su alma, la posición trágica de Nietzsche se deja ver claramente en el aforismo de la *Gaya Ciencia*, en donde el filósofo nos dice:

El peso más pesado.—Qué pasaría si un día o una noche se introdujera a hurtadillas un demonio en tu más solitaria soledad para decirte: “Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla no solo una, sino innumerables veces más; y sin que nada nuevo acontezca, una vida en la que cada dolor y cada placer, cada

¹⁶⁷ Gary Tomlinson, *Canto metafísico, Un ensayo sobre la ópera*, Idea Books, Barcelona, 2001, p. 162.

¹⁶⁸ Marie-France Castarède, *El espíritu de la ópera*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 150.

pensamiento, cada suspiro, todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida habrá de volver a ti, y todo en el mismo orden y la misma sucesión—como igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este momento, incluido yo mismo. Al eterno reloj de arena de la existencia se le dará vuelta una y vez —“¡y tú con él, minúsculo polvo en el polvo!” ¿No te arrojarías entonces al suelo, rechinando los dientes, y maldiciendo al demonio que te hablara en estos términos? ¿O acaso ya has vivido alguna vez un instante tan terrible en el que le responderías: “¡tú eres un Dios y jamás he escuchado nada más divino!”? Si aquel pensamiento llegara a apoderarse de ti, tal como eres, te transformaría y tal vez te aplastaría; la pregunta decisiva respecto a todo y en cada caso particular sería esta: “¿Quieres repetir esto una vez más e innumerables veces más?” ¡Esto gravitaría sobre tu acción como el peso más pesado! Pero también: ¡Qué feliz tendrías que ser contigo mismo y con la vida, para no *desear nada más* que esta última y eterna confirmación y sanción!¹⁶⁹.

No se trata entonces de negar la finitud, en nombre de una infinitud falsa, sino, más bien, de afirmar esa finitud, *infinitamente*. Eso es *lo trágico*. Decir existe, es decir finito, temporal, mortal. En una palabra: *vital*. Esto mismo, trasladado a la música, constituye la *afirmación contundente de lo real* en su ejercicio libre y alegre.

Filosofía de la música: el fin último de la música

La afirmación de lo real en la música ocurre efectivamente cuando ésta [la música] se encuentra liberada totalmente del componente lingüístico o, aun, religioso, como hemos visto en el caso de *Parsifal*. Si la música compuesta y ya lista para ser sonada resulta ser un *ejercicio libre*, entonces es, por consiguiente, absoluta, es decir que en ella se afirma lo real.

¹⁶⁹ Friedrich Nietzsche, *La Ciencia Jovial*, Gredos, Madrid, 2010, parágrafo 341.

Es lo real precisa y directamente porque no contiene lenguaje, ni el menor contacto con él. El lenguaje es su propia negación: no designa lo real. Lo real es, y al solo ser, sin poder traducirse, *se deja* escuchar. A lo real se le trata con los oídos. Toda lógica es inadmisibile en este terreno. Tampoco se podrán acumular experiencias con lo real. Lo sagrado –experiencia humana de lo real– es siempre único e intransferible.

¿Es *Pelléas et Mélisande* una ópera absoluta?

Siguiendo las pautas de nuestro trabajo, en el desarrollo de esta tesis, y de acuerdo a la hipótesis presentada al principio, ahora podemos decirlo así: *Pelléas et Mélisande* es una ópera que muestra su propia música como fin en sí mismo, fusión encantadora entre el drama literario y el color orquestal, y que, por su proximidad con la mística musical, continuamente nos muestra estar ante *lo sagrado*. Es por eso que podemos decir con todas sus palabras que en ella ocurre una **afirmación de lo real**. Y como hay afirmación total, sin negación, la consideraremos **absoluta**, porque no buscará otros fines fuera de ella misma. Nos seducirá y nos provocará un encantamiento porque nos hará olvidar el lenguaje. Hará que las ideas y las palabras se desmoronen ante la fuerza de lo primigenio. A la música, si se la deja ser solo *música*, y hacer *su propia música*, creará una amalgama con lo sacro y afirmará lo real en su libre ejercicio.

¿Es *Parsifal* una ópera absoluta?

El problema con la música de *Parsifal* de Richard Wagner es que, en síntesis, el compositor pensará que la música “solo es un medio”, de escenificación de la Idea. Por eso mismo no podemos considerar a *Parsifal* como una ópera absoluta. No hay afirmación de lo real, hemos dicho, si se trata a la música no como un fin en sí misma. Wagner, siempre bajo la sombra de Hegel y Schopenhauer, le bastaron dos palabras para, según Nietzsche, matar a la música: *infinito* y *significado*.

Para Nietzsche, la música y el concepto de arte en general, deben mantenerse siempre *a salvo de la salvación* lingüística. Para él, el arte “no cura, no calma, no sublima, no desinteresa, no elimina el deseo, el instinto ni la voluntad”¹⁷⁰. La música debe mantenerse, ella misma, en sí-misma. Debe solamente *ser*. Por contrario, la ópera de Wagner, lo que pretende es un *hacer diciendo*.

Parsifal supone el triunfo, aquí sí, *absoluto*, de la racionalización sobre el instinto, mejor dicho, el adormecimiento del mismo, una gran batalla ganada del lenguaje contra lo real: de la religión contra la estética. En Bayreuth, y con Wagner, Nietzsche había perdido. La música había perdido. El lenguaje había triunfado.

¹⁷⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Madrid, 1971, p. 24.

Referencias. Conclusión

- Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, trad. Jorge Navarro, Akal, Madrid, 2005.
- Castarède, Marie-France, *El espíritu de la ópera*, trad. Julià de Jódar, Paidós, Barcelona, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Anagrama, Madrid, 1971.
- Nietzsche, Friedrich, *La Ciencia Jovial*, trad. Germán Cano Cuenca, Gredos, Madrid, 2010.
- Tomlinson, Gary, *Canto metafísico, Un ensayo sobre la ópera*, trad. T. Paul Silles, Idea Books, Barcelona, 2001.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W., *Teoría Estética*, trad. Jorge Navarro, Akal, Madrid, 2005.
- Araújo, Alberto Filipe y José Augusto Ribeiro, “Del sentido iniciático en el Parsifal de Richard Wagner”, *Dedica. Revista de Educación y Humanidades*, Tm. 5, Universidad de Granada, Granada, 2014, pp. 17-41.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcín, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1965.
- _____, *El agua y los sueños*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2005.
- Bataille, Georges, *Teoría de la Religión*, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1998.
- Benito Fernández, Paloma, *El drama wagneriano*, Biblioteca Virtual E-Excellence, Madrid, 2009.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften*, 2 Vols., Suhrkamp, Frankfurt, 1991.
- Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, trad. Eduardo J. Prieto, Gedisa, Barcelona, 1984.
- Castarède, Marie-France, *El espíritu de la ópera*, trad. Julià de Jódar, Paidós, Barcelona, 2003.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Labor S. A., Barcelona, 1981.
- Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, trad. Jesús Bal y Gay, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1984.
- Corbin, Henry, *Templo y Contemplación*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Flammarion, París, 1981.
- Crotch, William, *Substance of Several Courses of Lectures on Music Read in the University of Oxford and the Metropolis*, Cambridge Library Collection, Londres, 1831.

- Cuenca, Luis Alberto, de, *Introducción a Historia de los reyes de Britania*, Siruela, Madrid, 1984.
- De Boron, Robert, *Merlin and the Grail*, Arthurian Studies, D. S. Brewer, Cambridge, 2012.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Anagrama, Barcelona, 1986.
- De Montmollin, Isabelle, *Philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Presses Universitaires de France, París, 2000.
- De Troyes, Chrétien, *El Cuento del Grial*, trad. Carlos Alvar Ezquerro, Alianza Editorial, Madrid, 2018.
- Durand, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. Víctor Goldstein, Taurus, Madrid, 1981.
- _____, *Les Structures Anthropologiques de L'Imaginaire, Introduction à l'archétypologie général*, Dunod, París, 1984.
- _____, *Beaux-Arts et Archétypes: La religion de l'art*, PUF, París, 1989.
- _____, *Ciencia del hombre y tradición*, trad. María Tabuyo y Agustín López, Paidós, Lisboa, 1999.
- Eliade, Mircea, *Lo Sagrado y lo Profano*, trad. Luis Gil Fernández y Ramón Alfonso Díez, Paidós, Barcelona, 1998.
- _____, *Imágenes y Símbolos*, trad. Carmen Castro, Taurus, Madrid, 1999.
- Eschenbach, Wolfram, von, *Parzifal*, trad. Antonio Regales, Siruela, Madrid, 2017.
- Espinosa, Santiago, *Lo inexpresivo musical*, Arena Libros, Madrid, 2017.
- Espinosa Proa, Sergio, “El sitio de la música: de la metafísica a la geofísica”, en *Consonancias y disonancias*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2001, pp. 130-158.
- _____, *Del saber de las musas*, Siglo XXI, Ciudad de México, 2016.
- _____, *y disonancias*, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 2001.

- Frisch, Walter, *La música en el siglo XIX*, trad. Juan González-Castelao Martínez, Akal, Madrid, 2013.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, trad. A. Agud y R. de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1993.
- Galiazó, Evelyn, “Por una nueva fábula de lo viviente. Escritura, música y animalidad en Nietzsche”, en Vanessa Lemm (Ed.), *Nietzsche y el devenir de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014, pp. 221-235.
- Gavilán, Enrique, *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*, Akal, Madrid, 2013.
- Goldman, A. y E. Sprinchorn (Eds.), *Wagner on music and drama*, Da Capo press, Nueva York, 1988.
- Hanslick, Eduard, *Vom musikalisch-Schönen*, Hansebooks, Leipzig, 1891.
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, trad. Samuel Ramos, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2012.
- Hegel, G. W. F., *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Botons Muñoz, Akal, Madrid, 1989.
- Jankélévitch, Vladimir, *La música y lo inefable*, trad. Rosa Rius, Ramón Andres, Alpha Decay, Barcelona, 2005.
- _____, *Ravel*, trad. Santiago Martín Bermúdez, Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2010.
- Jung, Carl Gustav, *Les Racines de la Conscience*, Buchet/Chastel, París, 1995.
- Jung, Emma y Marie-Louise von Franz, *La Légende du Graal*, Albin Michel, París, 1988.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, trad. José Luis Villacañas, Gredos, Madrid, 2010.
- Küng, Hans, *Música y religión*, trad. Jorge Deike, Trotta, Madrid, 2008.
- Lemm, Vanessa, (Ed.), *Nietzsche y el devenir de la vida*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2014.

- Lévi–Strauss, Claude, *Regarder, Écouter, Lire*, Plon, París, 2014.
- Libreto, *Parsifal*. En línea: <http://www.kareol.es>. Consultado: 8 de marzo de 2019.
- Libreto, *Pelléas y Melisenda*. En línea: <http://www.kareol.es>. Consultado: 10 de abril de 2019.
- Lisciani-Petrini, Enrica, *Charis. Saggio su Jankélévitch*. Mimesis Filosofie, Milano, 2005.
- Liszt, Franz, *Gesammelte Schriften*, Hanse, Berlín, 1880-1883.
- Lockspeiser, Edward, *Debussy: His Life and Mind*, 2 Vols., Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- Maconie, Robin, *La música como concepto*, trad. J. L. Gil Aristu, Acantilado, Barcelona 2007.
- Maeterlinck, Maurice, *Pelléas et Mélisande. Pièce et Livret*, Éditions l'Escalier, Saint-Didier, 1925.
- _____, “Lo trágico cotidiano”, *M. Maeterlinck, El Tesoro de Los Humildes*, Grafoprint, Bogotá, 1990, pp. 73-84.
- Magee, Bryan, *Wagner y la filosofía*, trad. Consol Vilà, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2011.
- Malory, Thomas, *La muerte de Arturo*, trad. Francisco Torres Oliver, Siruela, Madrid, 2008.
- Marin, Louis, *Utópicas: juegos de espacios*, trad. René Palacios More, Siglo XXI, Ciudad de México, 1975.
- Migliaccio, Carlo, *L'odyssée musicale dans la philosophie de Vladimir Jankélévitch*, Presses Universitaires du Septentrion, París, 2000.
- Moncada García, Francisco, *Teoría de la música*, Framong, Ciudad de México, 1966.
- Moutinho, Vitor, *Parsifal y la leyenda del Grial*, Nova Acrópole, Lisboa, 1992.
- Nichols, Sallie, *Jung y el tarot*, trad. Pilar Basté, Kairós, Barcelona, 1989.

- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- _____, *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Vintage Books, Nueva York, 1989.
- _____, “Friedrich Nietzsche, Fragmentos póstumos (1844-1900)”, (Ed. Sánchez Pascual), *ER: Revista de Filosofía*, No. 14, Sevilla, 1992, pp. 157-176.
- _____, *El caso Wagner*, trad. José Luis Arántegui, Siruela, Madrid, 2002.
- _____, *La genealogía de la moral*, trad. Agustín Izquierdo, Edaf, Madrid, 2006.
- _____, *La Ciencia Jovial*, trad. Germán Cano Cuenca, Gredos, Madrid, 2010.
- _____, *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Gredos, Madrid, 2014.
- Otto, Rudolf, *Lo Santo*, trad. Fernando García Vela, Alianza Editorial, Madrid, 1996.
- Safranski, Rudiger, *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, trad. José Planells Puchades, Tusquets, Ciudad de México, 2013.
- Saramago, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Alfaguara, Madrid, 2010.
- Scruton, Roger, *La experiencia estética*, trad. Cristina Múgica Rodríguez, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987.
- Schenk, H. G., *El espíritu de los románticos europeos*, trad. Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1983.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, trad. Rafael-José Díaz Fernández y María Montserrat Armas Concepción, Gredos, Madrid, 2010.
- Sófocles, *Edipo en Colono*, en *Edipo Rey, Edipo en Colono, Antígona*, Colihue, Buenos Aires, 2008.

- Stravinsky, Igor, *Chroniques de ma vie*, Denoël, París, 1981.
- _____, *Poética musical*, trad. Eduardo Grau, Taurus, Madrid, 1986.
Taurus, Madrid, 1986.
- Tomlinson, Gary, *Canto metafísico, Un ensayo sobre la ópera*, trad. T. Paul Silles, Idea Books, Barcelona, 2001.
- Wagner, Richard, *Libretto Parsifal*, Deutsche Grammophon, Bayreuth, 1882.
- _____, *Mi vida: Autobiografía*, trad. Ángel F. Mayo Antoñanzas, Turner, Madrid, 1989.
- Wapnewski, Peter, *Tristan, der Held Richard Wagners*, Berlin Verlag, Berlín, 2001.