



EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA DE NIETZSCHE Y LA DRAMATURGIA MUSICAL DE FIN DE SIGLO:

EL CASO DE RICHARD STRAUSS

Por Samuel Rodríguez Rodríguez

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA DE NIETZSCHE Y LA DRAMATURGIA MUSICAL DE FIN DE SIGLO: EL CASO RICHARD STRAUSS

RESUMEN. El artículo pretende elucidar las bases dramáticas que formula Nietzsche en su obra *El origen de la tragedia en el espíritu de la música* (1872) y su influencia posterior en el compositor Richard Strauss a través de sus óperas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909). Paralelamente, se analizarán las diversas fuentes que subyacen en el pensamiento nietzscheano tales como Wagner y su visión de la ópera burguesa frente a la dramaturgia musical griega así como la filosofía de Schopenhauer en torno a la música como expresión máxima de la Voluntad.

THE ORIGIN OF THE TRAGEDY OF NIETZSCHE AND THE DRAMATURGY OF THE END OF THE CENTURY: THE CASE OF RICHARD STRAUSS

ABSTRACT. This article attempts to explain the dramaturgical basis that was formulated by Nietzsche in his book, *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* (1872) and its subsequent impact on the composer Richard Strauss seen in his operas *Salome* (1905) and *Elektra* (1909). Various influences on the ideas of Nietzsche will also be analyzed, such as Wagner and his vision about the bourgeois opera in front of the Greek musical dramaturgy and the philosophy of Schopenhauer about the music as the highest expression of the Will.

Palabras clave:

Ópera, tragedia, Nietzsche, Wagner, Strauss.

DECLARACIÓN DE OBJETIVOS

En el estudio de la dramaturgia musical el análisis simbiótico de música y texto se convierte en una premisa ineludible. Sin embargo, a menudo se obvia el sustrato filosófico que, en ocasiones, participa de manera activa en el drama musical. Es por ello que hemos decidido urdir en las bases de la dramaturgia musical de fin de siglo estudiando las óperas-tragedias *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909) del alemán Richard Strauss a través de uno de los pensadores más influyentes de finales del siglo XIX y principios del XX: Friedrich Nietzsche.

El concepto de la tragedia griega, reavivado en el siglo XVII con la configuración de la ópera, fue una constante en el pensamiento de autores del siglo XIX como Schopenhauer o Nietzsche y su admirado Wagner, cuyas obras dramáticas pretendían volver al drama griego, considerado fuera de los estereotipos del drama burgués al cual había degenerado, según Wagner, la ópera del siglo XIX. El interés por el subconsciente y los dramas humanos desgarradores y reprimidos fueron fuente de inspiración para la música expresionista, pero también para algunos músicos de transición del siglo XIX al XX, como Richard Strauss, a caballo entre el espíritu ampuloso del Romanticismo y las nuevas vanguardias expresionistas como se aprecia en *Salomé* y *Elektra*. Nietzsche supone también una figura de transición del pensamiento alemán, captando las fracturas internas que se originaron dentro del mundo romántico y que llevaron a que éste entrara en crisis, tanto en el plano conceptual como artístico.

Este breve análisis del pensamiento de Nietzsche aplicado al drama musical pretende ser un estudio de fuentes extra-musicales y no tanto una revisión dramático-musical de la ópera de fin de siglo. El análisis de *El origen de la tragedia* será nuestro punto de partida, el cual deseamos, aporte las claves para entender algunas de las producciones dramáticas de fin de siglo, no sólo en relación a Strauss, sino a otros autores como Schönberg (*Erwartung*, *Die glückliche Hand*), Berg (*Wozzeck*, *Lulú*), o Stravinsky (*Oedipus Rex*).

Esperamos, pues, que el lector pueda hallar nuevos planteamientos en torno a las cuestiones aquí planteadas, lamentándonos de no poder dar cabida, debido a la brevedad de nuestro estudio, a las numerosas perspectivas y ejemplificaciones de lo *trágico* en la ópera de fin de siglo.

INTRODUCCIÓN

Nietzsche y la música

Estudiar el pensamiento estético de Nietzsche en relación a la música se convierte en una tarea ardua por varios motivos. Toda su obra está impregnada por la música, y constituye, al menos tácitamente, la base de su pensamiento filosófico. No se limita a criticar o tomar partido por una u otra música como lo haría un entendido altamente ilustrado, sino que todo su ser, toda su vida, es musical. De hecho se trasluce a lo largo de toda su producción filosófica cierta frustración musical. En su juventud, sabemos que fue un pianista y compositor mediocre, si bien fue solicitado en no pocas ocasiones en fiestas y veladas burguesas y, como su padre, un pastor protestante, tenía una notable facultad para improvisar al piano¹. A raíz de la transcripción para piano del director Hans von Bülow conoce la música de *Tristán e Isolda* de Wagner, el cual, como veremos, será determinante en su visión musical.

En 1958 ingresa en la Escuela de Pforta, a punto de cumplir los catorce años, momento decisivo musicalmente, ya que en esta época su pasión por la música se ve truncada por su propia autoconsciencia de la falta de talento, lo cual le obligará a tomar una nueva orientación intelectual que, a partir de entonces, se centrará en la filología, abandonando la idea de dedicación plena a la composición musical como durante algún tiempo deseó fervientemente. Ahora la música se convertirá en “afición”, pero será por siempre leitmotiv de su pensamiento filosófico.

La dificultad a la hora de interpretar su obra, como veíamos al inicio, se debe a dos razones fundamentales: la primera porque a diferencia de los filósofos sistemáticos, su obra no es lógica ni conceptual, no presenta una ilación homogénea. En ese sentido, *no* es un filósofo; en segundo lugar, su estilo vivo, enérgico y apasionado puede tentar al lector a leerlo de forma ligera e inconsecuente. También debemos añadir a estas razones el hecho de que Nietzsche no duda en hacer juicios de valor en ocasiones demasiado rápidos que dificultan su comprensión objetiva y homogénea a lo largo de su vida, ya que sus relaciones e intereses personales se mezclan constantemente con su obra filosófica. Así, durante la época en que esté ligado a Wagner éste será su modelo musical, pero cuando su relación se resquebraje no dudará en alzar al mediocre compositor Peter Gast como la alternativa a la “música romántica, peligrosa,

brumosa y orgiástica” de Wagner, o a Bizet y su *Carmen*, tan opuesta a la obra dramático-musical de Wagner.

Esta idea se contrapone con la expuesta como por algunos autores como Karl Jaspers que considera que

la música es, para él [Nietzsche], adversaria de la filosofía y que su pensamiento es tanto más filosófico cuanto menos musical es, porque lo que Nietzsche ha filosofado nació en lucha con lo musical y ha sido conquistado en contra de la música².

Jaspers va más lejos aún cuando dice lo siguiente:

Tanto su pensamiento como las revelaciones ontológicas místicamente experimentadas por él son opuestas a la música y se mantienen sin ella³.

Estas aseveraciones tienen poco que ver con la realidad del filósofo. Es más, negar las implicaciones de la música en el pensamiento de Nietzsche supone aniquilar la propia esencia de su obra. El propio Nietzsche, al hablarnos de la génesis de su *Zaratustra*, nos dice lo siguiente:

[...] Si me remonto algunos meses hacia atrás a partir de aquel día, encuentro, como signo precursor, un cambio súbito y, en lo más hondo, decisivo de mi gusto, sobre todo en la música. Acaso sea lícito considerar el *Zaratustra* entero como música; ciertamente, una de sus condiciones previas fue un renacimiento del arte de oír. [...] Descubrí juntamente con mi maestro y amigo Peter Gast, también él un “renacimiento”, que el fénix Música pasaba volando a nuestro lado con un plumaje más ligero y luminoso del que nunca había exhibido⁴.

Esta relación estrecha entre la música y el pensamiento de Nietzsche se ve reflejada magistralmente, y por vez primera en forma de libro, en la obra en la que vamos a centrar nuestro estudio, *El origen de la tragedia*.

Esperamos que nuestro breve análisis de la obra sirva para calibrar la influencia musical en la estética de Nietzsche pero también abordar en qué medida su pensamiento se relaciona con otras expresiones estéticas de la música en relación a compositores contemporáneos y posteriores a Nietzsche como los músicos Richard Wagner y Richard Strauss.

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA EN EL ESPÍRITU DE LA MÚSICA

Génesis de la obra, ensayo de autocrítica, contenido

Génesis de la obra:

El origen de la tragedia es la materialización literaria y filosófica de los vínculos que unían a Nietzsche con el compositor Richard Wagner, a quien dedica la obra, en el momento de su redacción en 1871 y su posterior publicación a comienzos de 1872. Supone una especie de caja de resonancia de las ideas de Wagner que, por aquel entonces, imbuían el pensamiento de Nietzsche. Conservamos una carta al respecto enviada por Nietzsche al compositor que da prueba de la relación estrecha de ambos y la admiración que Nietzsche sentía hacia Wagner:

Si a mi vez considero que tengo razón en la cuestión principal, esto significa que sólo usted, con su arte, debe tener razón hasta la eternidad. En cada página descubrirá que sólo quiero agradecerle todo lo que me ha dado [...]. Quizá más adelante pueda decir mejor varias cosas: y “más adelante” significa para mí la época de la “realización”, el período de la civilización de Bayreuth; mientras tanto, siento con orgullo que estoy señalado, y que de ahora en adelante se me nombrará en relación con usted⁵.

Y en verdad, a partir de esta obra el nombre Nietzsche pasó a ser indisoluble al de Wagner. Pero para comprender esta vinculación que culmina en esta obra debemos analizar brevemente los precedentes de la relación entre ambos personajes.

El 8 de noviembre de 1868 Nietzsche y Wagner se conocen en la casa del orientalista Hermann Brockhaus, cuñado de Wagner. Nietzsche acababa de cumplir veinticuatro años y Wagner tenía ya cincuenta y cinco. Nietzsche sólo era un joven aunque brillante estudiante de filología clásica mientras que Wagner se encontraba prácticamente al final de su madurez y en pleno éxito. Nietzsche, como ya hemos visto, había escuchado el preludio de *Tristán e Isolda* además de la obertura de *Los maestros cantores de Nuremberg*. El impacto fue doble: por una parte está el impacto intelectual, pues ambos tienen en común la pasión por la estética de Schopenhauer, que Nietzsche había comenzado a leer en 1865 con el libro *El mundo como voluntad y representación* donde se nos explica, *grosso modo*, que la “voluntad” es la expresión imposible del fin absoluto del hombre.

Esta imposibilidad de la voluntad genera una eterna insatisfacción en el hombre cuya única redención se puede obtener por medio de la música, que refleja de modo directo la propia voluntad, sin necesidad de hacer uso de la “representación”, es decir, lo sensible, lo fenoménico, que en este sentido encarnarían el resto de las artes. Comparte también con Wagner el concepto de “regeneración” que pasa por la necesidad de una renovación de la cultura y del hombre en el mundo presente, ante el cual se expresa de modo “rebelde”. Con Wagner también encontró un compañero en su ideal de recuperación del mundo antiguo ya que veía al compositor como el precursor de tal heroica tarea dentro de la cultura germana, por la cual apuestan incondicionalmente⁶.

Por otra parte, está el impacto de la propia personalidad de Wagner, un hombre libre, que ha vivido intensamente y sabido sacar partido de su rebeldía artística y personal frente a Nietzsche, un joven de provincias que se encuentra con un hombre que podría ser su padre.

En 1869 es nombrado catedrático de Filología en la Universidad de Basilea y a partir de ese mismo año comienzan las visitas periódicas a la residencia de Wagner y su amante Cósima en su idílica casa en Tribschen. El período de duración de devoción por Wagner es difícil de delimitar ya que, en el fondo, nunca dejará de sentir una fuerte admiración por la personalidad de Wagner, aunque su música deje de parecerle el ideal de los modelos clásicos. Podemos trazar más o menos un lapso de tiempo desde su encuentro a finales de 1868 hasta aproximadamente finales de 1871 o mediados de 1872, justo después de la publicación de *El origen de la tragedia*.

Hubo varios escritos preparatorios al libro que se corresponden a dos conferencias pronunciadas por el joven profesor de Basilea el 18 de enero de 1870 y el 1 de febrero de ese mismo año cuyos títulos respectivos son *El drama musical griego* y *Sócrates y la tragedia*. Existen otros escritos preparatorios como *La visión dionisiaca del mundo* del verano de 1870 también. Todos estos escritos son un tributo de admiración hacia Wagner. Su intención desde el primer momento es poner en paralelismo la tragedia griega y la ópera wagneriana. Busca al mismo tiempo la creación una ópera auténticamente alemana que, desde antes de Carl Maria von Weber, se ansiaba. Esto se corresponde un sentimiento pangermanista que establece la dialéctica “cultura germana/cultura latina” a favor de aquella. Sin embargo, ya veremos que al final de su vida se decantará por la claridad mediterránea; “il faut méditerraniser l’opéra” llegará a decir. He aquí

una de las muchas contradicciones que dificultan un estudio objetivo de su pensamiento.

Comienza a escribir la obra en octubre de 1870 tras regresar a Basilea de la guerra franco-prusiana, pero comienza a fraguarse mientras está en la guerra sirviendo como oficial de sanidad. Posteriormente, durante las Navidades de 1870, Nietzsche es invitado por los Wagner, constituyendo un periodo fundamental en la concepción de *El origen de la tragedia* pero que, debido a que estaban juntos, no ha dejado correspondencia a partir de la cual poder construir su evolución.

El libro se publica por E. W. Fritsch, de Leipzig, en diciembre de 1871 bajo el título *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*; tendrá tres ediciones en vida de Wagner y, en la tercera de 1886, cuando Nietzsche ha roto sus relaciones con Wagner, Nietzsche modificará el título por el de *El origen de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, queriendo borrar la huella del espíritu musical wagneriano del que la obra surgió originariamente, además de añadirle un revelador “Ensayo de autocrítica”.

Ensayo de autocrítica:

A partir de la tercera edición de 1886 el “Ensayo de autocrítica” se situará normalmente como proemio del texto. El interés de este ensayo radica en la relectura por parte del propio Nietzsche de su primer libro, escrito quince años atrás. Por tanto, reinterpreta en la distancia, a la luz de sus propias ideas posteriores, aquéllas ideas juveniles. Se había liberado de la influencia de Schopenhauer, de Wagner y del academicismo de su cátedra en Basilea.

Encontramos aquí una nueva perspectiva del simbolismo de Dionisio y su anticristianismo, que no aparecían en su texto prologado. Cuestiona el pesimismo (que a partir de ahora formará parte del título) como signo de decadencia, de desilusión o cansancio planteando la posibilidad de que tal vez ese pesimismo que les inclina al mal, al horror, a la incertidumbre de la existencia, sea producido por un exceso de vida. Es decir, el pesimismo que forma parte de la tragedia pudiera no ser un debilitamiento de la cultura griega sino antes bien un síntoma de cómo un pueblo en plenas facultades físicas e intelectuales necesita deleitarse en el mal y lo trágico por un principio de contraste, lo cual entronca

con las ideas que vamos a desarrollar posteriormente en torno a lo apolíneo y lo dionisiaco en tanto que contrarios armónicamente unidos.

Dentro de estos dos principios antagónicos critica el espíritu racional –y, por ende, la ciencia- por ser la causa de la desaparición de la tragedia. Uno de los puntos más interesantes de este ensayo, como hemos dicho, es la crítica al cristianismo que no aparecía siquiera citado en el libro original. El cristianismo se asocia a la moral, lo cual es introducido dentro del mundo de las apariencias (de la “representación” o lo “fenoménico” según Schopenhauer), como simulacro, conjetura, prejuicio, interpretación y adorno.” En palabras del propio Nietzsche:

Nada es más completamente opuesto a la interpretación, a la justificación puramente estética del mundo, aquí expuesta, que la doctrina cristiana, que no es ni quiere ser más que moral, y con sus principios absolutos, por ejemplo, con su veracidad de Dios, relega el arte, todo arte, al recinto de la mentira, es decir, lo niega, lo condena, lo maldice. Tras semejante manera de pensar y apreciar, que por poco lógica y sincera que sea debe ser fatalmente hostil al arte, yo descubro en todo tiempo también la hostilidad a la vida, la rabiosa y vengativa repugnancia contra la vida misma, pues toda vida reposa en la apariencia, arte ilusión óptica, necesidad de perspectiva y error. El cristianismo fue, desde su origen, esencial y radicalmente, saciedad y disgusto de la vida, que no hacen más que disimular y solazarse bajo la máscara de la fe en otra vida, en una vida mejor⁷.

Aquí la religión, al igual que la ciencia, se ve como una aniquiladora del arte debido a que niega las pasiones, teme la belleza, la voluptuosidad. La construcción de los valores es vista como una *voluntad de aniquilamiento*, es decir, de represión de la propia naturaleza del hombre, por antonomasia voluble, errática y, en definitiva, imperfecta⁸. A este respecto hablaremos más adelante a propósito de Richard Strauss y su interpretación de *Así habló Zaratustra*, donde de nuevo la religión está presente en el papel de conocimiento “inferior”.

Encontramos en este ensayo más ideas matizadas del libro original, sin embargo, su explicación implica la comprensión del propio libro, por eso preferimos analizar a continuación los contenidos del libro indicando las posibles ideas que, *a posteriori*, Nietzsche consideró matizar.

Contenido de *El origen de la tragedia*:

Como ya hemos dicho, el libro está dedicado a Richard Wagner, a quien va dirigido el prólogo inicial. En este prólogo se marca como meta la *liberación* de las ataduras que el contemporánea ha heredado, esto es, la confianza absoluta en la razón, el progreso y, de manera tácita, entendemos que la religión. Cita un libro sobre Beethoven que Wagner acababa de publicar, en consideración a la estética del arte como un auténtico problema alemán que ambos debían redimir. No duda en atacar a las personas que consideran banal la problemática de la estética, pues juzgan el arte como algo accesorio frente a la *seriedad de la vida*. Declara, de hecho que “el arte es la tarea más alta y la actividad esencialmente metafísica de la vida⁹”.

El origen de la tragedia está dividido en veinticinco capítulos breves donde trata diversos aspectos. Presentamos un breve resumen que a continuación desarrollaremos centrándonos en las secciones más representativas.

De los capítulos 1 al 4 declara que el arte es fruto de la conjunción de dos principios antagónicos: lo apolíneo y lo dionisiaco. Apolo simboliza lo formal y aparente, dios del arte de la escultura y la plástica (las artes fenoménicas de las que hablaba Schopenhauer). Dionisio, por el contrario, es un dios salvaje, violento, dios del éxtasis y la embriaguez. La síntesis de ambos genera la visión trágica del mundo. En los capítulos 5 y 6 se nos habla de la lírica; del 7 al 10 se explica el origen y la esencia de la tragedia a partir del coro de sátiros y del ditirambo dionisiaco. A partir de la música, del culto y el saber dionisiaco surge en el Ática la tragedia. De los capítulos 11 a 14 habla de cómo la tragedia sufre un golpe mortal a manos del último gran tragediógrafo, Eurípides. Éste, por medio del racionalismo de Sócrates, pondrá fin al mito trágico. El capítulo 15 está dedicado a la herencia racionalista del optimismo socrático en el mundo moderno.

De los capítulos 16 a 20 se reflexiona sobre los aspectos fundamentales de la oposición de lo apolíneo y lo dionisiaco. Los capítulos 21 a 24 están dedicados al mito trágico y su función dramática. Aquí Dionisio habla el lenguaje de Apolo y Apolo el de Dionisio, es decir, se produce la concordia de los dos principios opuestos. La función del mito trágico es demostrar que la discordia del conflicto es asumida y superada en el arte dramático, y el horror de la existencia mostrado en su representación escénica, bajo las máscaras de los héroes, produce en los espectadores el mayor placer estético.

El último capítulo, el 25, insiste en que lo dionisiaco es la esencia fundamental del hombre y lo apolíneo el aspecto ilusorio mediante el que esa experiencia de lo terrible y lo caótico se configura armónicamente en el arte. La síntesis perfecta de ambos es, pues, la tragedia.

Analicemos, pues, los diferentes bloques temáticos.

I

Lo dionisiaco y lo apolíneo son los generadores del arte, al igual que de la unión de los dos sexos surge la vida. Apolo es dios del *ensueño* y Dionisio de la embriaguez. Apolo se asocia con las artes plásticas y es parte esencial de la poesía, que nos permite deleitarnos en la forma y su apariencia. El hombre *sensible* examina el arte e intenta buscar en esa realidad sensible una realidad trascendental, una interpretación de la propia vida. Esto se relaciona con las ideas de Platón y el mito de la caverna. Es decir, sólo vemos las sombras de una realidad por descubrir, lo cual entronca con la “representación” de Schopenhauer como una realidad aparente de la Idea, esto es, la “voluntad”, la cual es incognoscible. Lo apolíneo se relaciona también con lo individual tal y como nos cuenta según una cita de Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*:

[...] El hombre individual, en medio de un mundo de dolores, permanece impasible y sereno, apoyado con confianza en el principium individuationis. Podría decirse de Apolo que tiene la inquebrantable confianza en este principio y la tranquila seguridad de quien está penetrado de él, y hasta podríamos encontrar en Apolo la imagen divina y espléndida del principium individuationis, en cuyos gestos y miradas nos habla toda la alegría y la sabiduría de la apariencia, al mismo tiempo que su belleza¹⁰.

Lo dionisiaco, sin embargo, no sólo renueva la alianza entre los hombres sino que también reconcilia al hombre con la Naturaleza. No olvidemos que Dionisio, Baco para los romanos, era el dios de los árboles y de los frutos: de la uva, del vino, de las vendimias y de la embriaguez. Había sido criado en el interior de los bosques por sus nodrizas las *ménades*, mujeres poseídas a veces por un delirio divino. Primero fue adorado en forma de yedra; después, como hombre barbudo y vigoroso, con el *tirso*, que era una vara enramada, cubierta de

hojas de hiedra y parra, que solía llevar como cetro y que se usaba en las fiestas dedicadas a él. Una leyenda beocia le considera hijo de Zeus y Semele. Las *bacantes*, para honrar a Dionisio, se reunían de noche a la luz de las antorchas y, acompañadas de una música de flautas, mataban un ternero y, despedazándolo, comían la carne cruda y sangrante. Después, acometidas de una locura religiosa que se llamaba *entusiasmo*, se lanzaban corriendo por los campos entre gritos y movimientos desordenados. Este *entusiasmo*, del griego ἐηθουσιαζω, estar inspirado por los dioses, lo cual es la base del espíritu o entusiasmo dionisiaco en consideración de Nietzsche.

La danza juega, junto con la música, un papel catalizador, y aparece con frecuencia en obra de Nietzsche, como en *Así habló Zaratustra*. Nietzsche nos dice que

cantando y bailando el hombre se siente dentro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando. [...] El hombre no es ya un artista, es una obra de arte¹¹.

De este modo, estando en pleno estado de *entusiasmo*, el hombre alcanza la esencia misma de universo, la *voluntad* de Schopenhauer. En este estado de la cuestión, considera que la tragedia es la expresión que compendia de manera más perfecta este espíritu. De hecho, el origen real de la tragedia se relaciona con las propias prácticas de las bacantes. La palabra tragedia proviene del griego τραγωδία, de τραγος, macho cabrío, y ᾄδω, cantar, alabar, celebrar. Así, su significado es: canción de los gentiles en loor al dios Dionisio (el macho cabrío). El género nació en Grecia en honor, por tanto, de Dionisio.

Inicialmente sólo intervenía en su representación el coro, guiado por la figura del corifeo, todos ellos untados de mosto y vestidos con pieles de carnero. Tepsis introdujo un personaje que le diera réplica al coro, y Esquilo añadió un segundo personaje, y con este autor se elevó a la categoría de gran obra de arte. Sus personajes luchaban en vano contra la fatal Moira, que representa la fuerza ciega y el destino ineludible. Sófocles restó grandeza a la tragedia pasar acercarla al pueblo, y Eurípides la rebajó aún más considerando con escepticismo a los dioses y enfrentando a los hombres más con su propia debilidad que con los designios del hado, es decir, *racionalizó* la tragedia, lo cual fue el inicio del fin de un género basado en lo irracional del *entusiasmo* y la lírica de lo apolíneo.

Nietzsche considera que tanto lo apolíneo como lo dionisiaco surgen de la naturaleza sin intermediación del artista humano. Por ello considera que toda realización artística es imitación, pero esto no tiene connotaciones negativas, sino que considera que así debe ser: el hombre debe imitar en todo a la naturaleza. Sin embargo, debemos entender aquí el concepto *naturaleza* en un sentido pesimista. El pesimismo como doctrina filosófica nos enseña que el mal reside en la naturaleza de las cosas y es, por tanto, inextirpable, convirtiéndose en una teoría metafísica del universo, según la cual la misma existencia es un absurdo. No niega que haya cosas peores y mejores, pero sostiene que aquello que parece mejor no es tal, no es verdadero bien, sino un mero alivio del dolor. La salvación radica en la renuncia al deseo y la entrega a la contemplación.

La vida como absurdo se refleja en el propio espíritu griego que Nietzsche reinterpreta en palabras del viejo Sileno al rey Midas que le preguntó qué era lo que más debía apreciar el hombre por encima de todo:

Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte lo que más te valiera no conocer? Lo que debes preferir ante todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no ser, ser la nada. Pero después de esto, lo mejor que puedes desear es... morir pronto¹².

La cultura griega nos ofrece no pocos ejemplos al respecto. Uno de los más representativos es el de Cleobis y Bitón, dos hermanos que transportaron a su madre, sacerdotisa de la diosa Hera, hasta su santuario en Argos, uncidos ellos mismos al carro. La plegaria de la madre a los dioses, para que otorgaran el mayor bien a sus hijos, fue oída por aquéllos, que enviaron a éstos un profundo sueño del que nunca despertaron.

II

Los iniciadores de la lírica griega, esto es, de la poesía, considera Nietzsche que son Homero y Arquíloco. El primero lo es como representante de la poesía apolínea, y el segundo de la dionisiaca, debido a sus poemas violentamente satíricos. La música juega aquí un papel fundamental, ya que la creación poética no es tanto la visión de imágenes con ideas contenidas en ellas sino una *disposición musical*. De hecho, afirma que el fenómeno más importante de la

lirica griega es la asociación e identidad del poeta lírico y el músico. El arte lírico supone el medio a través del cual accedemos a la esencia de la naturaleza.

Arquíloco fue el introductor de la canción popular (*volkslied*) en la literatura. Nietzsche habla aquí de la canción popular como el *perpetuum vestigium* de la mezcla de lo apolíneo y lo dionisiaco, en oposición a la epopeya exclusivamente apolínea. Esto es así pues la poesía popular, según Nietzsche, conserva las huellas de los impulsos orgiásticos de la Naturaleza, en contraposición al lirismo de contemporáneos como Terpandro¹³ y otros rapsodas épicos. La canción popular intenta también imitar a la música. En este sentido Nietzsche considera que Arquíloco establece una nueva poesía en oposición a la homérica por establecer una relación íntima entre la poesía y la música, la palabra y el sonido. Sin embargo Nietzsche, al igual que Schopenhauer, considera que la música está por encima de la poesía ya que ésta no puede expresar nada que no esté contenido en la música. De hecho dice que el lenguaje, como símbolo de las apariencias, no puede expresar la esencia de las cosas (la *voluntad*).

III

Como ya hemos visto, el origen de la tragedia radica en el coro, que fue el verdadero drama original. Schlegel afirma que el coro representa a la multitud de espectadores, es decir, es un espectador ideal que tiene por objeto representar al pueblo frente a la clase principal, que estaría en la escena. En este sentido Nietzsche considera una *blasfemia* hablar de una *representación constitucional del pueblo*.

La grandeza de la tragedia se refleja también en la perspectiva con la que es vista por el espectador. Aquí, a diferencia del espectador actual, no se tiene plena consciencia de que lo que se está viendo es una obra de arte y no una realidad empírica, sino que el coro trágico de los griegos reconoce que los personajes que están en escena existen materialmente. Nietzsche desbarata nuestra concepción actual del público y de la visión del arte con duras palabras:

Hemos creído en un público estético, y tenemos por el espectador ideal tanta mayor estimación cuanto más apto se muestra para concebir la obra de arte en cuanto arte, es decir, estéticamente; y he aquí que la interpretación de

Schlegel nos pinta al espectador perfecto, ideal, sufriendo la influencia de la acción escénica, no estéticamente, sino de una manera material, empírica. ¡Oh, esos griegos, decimos asustados, derrumban nuestra estética!¹⁴

Schiller considera a este respecto que el coro sirve de *muralla viva* alrededor de la tragedia para separar del mundo real el dominio ideal y la libertad poética de la tragedia. El coro de sátiros¹⁵ aniquilaba la existencia individual del hombre y transportaba a todos los hombres, independientemente de su situación social, a un estado común de identificación con la Naturaleza.

Y la Naturaleza, como hemos visto, no es vista como algo idílico, sino como la esencia donde el bien y el mal aparecen entremezclados. De ahí que, cuando alcanzamos la verdad de la Naturaleza, sintamos horror. La vida se convierte en un absurdo que nos conduce al suicidio, como a Cleobis y Bitón como a Ofelia, y reconocemos entonces que las palabras del Sileno eran dolorosamente ciertas. Sin embargo, el arte se convierte aquí en un medio de catarsis y bálsamo para la vida, pues transforma lo horrible y absurdo de la existencia en imágenes que ayudan a soportar la vida. Estas imágenes son lo *sublime*. El rapsoda o poeta no se identifica con sus imágenes, sino que las considera fuera de sí mismo, de modo que su *ego* se pierde en la propia Naturaleza.

El sátiro, en este sentido, actúa como *criatura bruta* o, si se prefiere, como el *buen salvaje* rousseauiano, pues simboliza la Naturaleza y sus poderosos instintos, sin contaminación humana. Posee, por tanto, la sabiduría. El propio Dionisio juega un papel esencial. Nietzsche afirma que es el verdadero héroe de la escena, pues aunque no esté presente forma parte consustancial al origen y espíritu de la tragedia. Pero más tarde se pretendió mostrar realmente al dios; comienza entonces el drama. A partir de ahora el coro debe transportar a los oyentes a un estado de exaltación dionisiaca de modo que, cuando aparezca el héroe, no vean a un actor con máscara sino al propio dios.

IV

La tragedia griega murió por suicidio, agonizando en manos de Eurípides. Nietzsche considera que el fin de la tragedia se produjo cuando el hombre corriente abandonó su lugar como público e invadió la escena, de modo que el

espectador veía y oía su propio doble en las obras de Eurípides. Esto es fruto de las nuevas ideas democráticas; el pueblo, la masa, administra el país así que se deleita viéndose reflejado en la nueva *Comedia ática*. Nietzsche asocia este nuevo espíritu con la mediocridad burguesa que toma el poder, extrapolable a la época contemporánea. Eurípides extrapoló al alma de sus héroes escénicos los sentimientos y pasiones del público, que hasta entonces había sido una especie de coro invisible. Ahora son las pasiones humanas las que se apoderan de los personajes y no el *entusiasmo* dionisiaco, interpretado como una humanización de la tragedia. Esto guarda relación directa con el pensamiento de un contemporáneo de Eurípides, Sócrates.

La filosofía socrática se desliga de las adherencias a la religión griega con su teogonía y la poesía. La razón, en su aspecto puramente lógico y dialéctico, va a ser la base de las nuevas estructuras morales y psicológicas. La ciencia va a dirigir los pasos del hombre pero esta ciencia se sustentará en una base crítica preguntándose qué es la moral, qué es la justicia, qué es la belleza. Aquí no importa tanto la resolución de las preguntas planteadas sino su planteamiento. El hombre ha de ajustarse a los datos racionales que le proporciona la experiencia inmediata. El “yo no sé nada” es el supuesto primordial de todo hombre de ciencia y de todo filósofo. Queda para el vulgo creer que sabe lo que ignora. Se parten, pues, no de lo que son las cosas sino de lo que *no son*.

Por tanto, Sócrates es planteado como el adversario de Dionisio. Y sabemos que Sócrates y Eurípides tuvieron una estrecha relación, incluso dándole consejos sobre sus obras. Para Sócrates la tragedia nunca había dicho la verdad. Al igual que Platón la clasifica entre las artes complacientes que no pretenden plasmar más que lo agradable y no lo útil. Platón dice a este respecto que el arte antiguo era una imitación de la apariencia perteneciente a un mundo inferior al mundo empírico. Platón se esfuerza por llegar más allá de la realidad y representar la Idea. Esta teoría de las ideas se basa en el hecho de que las cosas no tienen realidad por sí mismas. La verdadera realidad corresponde a las Ideas incorruptibles y eternas, que han sido contempladas por nosotros en una existencia anterior. La única ciencia que poseemos, nace de una *reminiscencia* de esta visión de las ideas. Conforme a ella, podemos discernir las cosas y les concedemos cierto grado de realidad en cuanto participan de las ideas. Así, una cosa será bella en cuanto participa de la *Idea* de la belleza; buena, en cuanto participa de la *Idea* de bondad, etc. La filosofía de Kant, con su *fenómeno* o apariencia y su *cosa en sí*, y la de Schopenhauer, con su *representación* y su

voluntad, reproducen remotamente este dualismo. Nietzsche, como ya hemos visto, aceptaba en principio la metafísica de Schopenhauer, pero también la de Kant.

Los preceptos socráticos tienen como consecuencia que la virtud sea considerada como la verdadera sabiduría y de esta manera el hombre virtuoso se convierte en un hombre feliz. De esta manera la tragedia se convierte en un arte inferior y falso, opuesto a la virtud, por lo que debe tomar una forma humana y racional, atentando contra la propia esencia de la tragedia.

V

Como ya vimos al a propósito de la dedicatoria a Wagner, Nietzsche critica la mentalidad contemporánea por relegar el arte como algo innecesario para la vida, puramente decorativo, frente a la seriedad de la vida. Esta es, pues, la herencia socrática que hemos recibido, imperando en nuestra cultura como un principio incuestionable¹⁶. De esto deriva el tipo de *hombre teórico*¹⁷, aquél que confía en el intelecto, en el espíritu científico, que supone la destrucción del mito. Según Nietzsche esta visión es propia de las épocas de decadencia.

El hombre teórico busca la *verdad* deleitándose más en la investigación de la verdad que en la verdad misma.

VI

Lo apolíneo y lo dionisiaco se unen felizmente en la música y, particularmente, en su expresión más perfecta, la tragedia. El valor que a esta música se asocia está en relación directa con la filosofía de Schopenhauer, su más clara influencia, como vemos en las siguientes palabras:

La música difiere de todas las demás artes en que no es la reproducción de la apariencia, o mejor dicho, de la adecuación objetiva de la voluntad, sino la imagen inmediata de la voluntad misma, y representa así, frente al elemento físico, el elemento metafísico del mundo; al lado de toda apariencia, la cosa en sí. Podríamos, pues, definir el mundo como música materializada o como Voluntad inmaterializada; y así se comprende por qué la música confiere inmediatamente a todo cuadro, a toda escena de la vida real, una

significación más alta, y esto, ciertamente con un poder tanto más grande cuanto más estrecha es la analogía entre su melodía y la apariencia de que se trata. Esto es lo que hace posible añadir a la música un poema como canto, una descripción figurada como pantomima, o las dos cosas reunidas, como en la ópera¹⁸.

La tragedia y la ópera se ofrecen, pues, como géneros donde la música, acompañada de las palabras, sirve de vehículo a la expresión de las imágenes apolíneas de esas mismas palabras. Además de este valor intrínseco a la tragedia cabe destacar el de la *catarsis* o liberación del espíritu que, como veíamos, se produce por la mediación de las fuerzas orgiásticas y la poesía de Apolo. El arte de Dionisio pretende hacernos disfrutar del goce inherente a la existencia. Esto nos lleva a una importante conclusión, base del pensamiento vitalista de Nietzsche:

Debemos reconocer que todo lo que nace debe estar dispuesto a una dolorosa decadencia, estamos obligados a sumergir nuestra mirada en lo horrible de la existencia individual y, sin embargo, el terror no debe helarnos: la consolación metafísica nos arranca momentáneamente el engranaje de las migraciones efímeras. Somos verdaderamente, por cortos instantes, la esencia primordial misma, y sentimos su apetencia y alegría desenfadada de vivir¹⁹.

Esta es la base sobre la que se sustenta el objetivo de la tragedia. Pretende recrearse en el lado oscuro, en aquello que la sociedad actual elude, es decir, el sufrimiento, la muerte, el mal en sí mismo. Se trata de aceptar las limitaciones del hombre para poder ser feliz, en lugar de reprimirlas e inventar historias que conforten aparentemente nuestro espíritu, llámese cristianismo, moral, etc²⁰. La gran lección de los griegos es saber trasladar al plano artístico aquéllos sentimientos que de otro modo causarían angustia en el individuo. Este mismo ethos, como veremos, será base de la dramaturgia expresionista del siglo XX (*Salomé, Elektra, Erwartung, Wozzeck*). El arte y, más concretamente la música, es el medio para obtener esta *redención* en el ser humano tal y como se ve en el *liebestod* de las óperas de Wagner, y como veremos, también en las de Strauss.

Sin embargo, Nietzsche tiene una opinión negativa de la ópera de su tiempo. De hecho considera que la *cultura socrática* se asimila a la *cultura de la ópera*. Critica la alternancia de los discursos apasionados (arias) y de las

exclamaciones declamadas (recitativos), base del *stilo reppresentativo* juzgándolo como antinatural. Tampoco está de acuerdo en que la música sea la sierva de la música, comparando la música con el cuerpo y la palabra con el alma, base del pensamiento platónico. Sin embargo, he aquí un salvador del drama musical, Wagner.

Del fondo dionisiaco del espíritu alemán ha surgido una fuerza que no tiene nada de común con los principios fundamentales de la cultura socrática [...] tal como se nos manifiesta en su radiante y poderoso vuelo de Bach a Beethoven y de Beethoven a Wagner²¹.

Compara esta liberación del socratismo en música con la liberación experimentada en filosofía a través de Kant y Schopenhauer, además de destacar la labor de poetas como Goethe y Schiller, así como Winckelmann. Esto supone para Nietzsche una vuelta a la propia personalidad feliz de Alemania después de la dominación extranjera latina, sobre todo Francia. Esta oposición de lo germano/latino será una constante en su obra, aunque ya hemos dicho que al final de su vida se decantará por la claridad mediterránea francesa y renegará del drama wagneriano, paradigma de la música alemana.

VII

La tragedia resume el delirio orgiástico de la música, elevando a la música a su perfección. Introduce un símbolo sublime, el mito, donde la música sirve para darle vida. Este subterfugio permite a la música plegar su paso a danzas ditirámicas, abandonándose impunemente a un sentimiento orgiástico de libertad que de otro modo la música no podría realizar. El mito, en palabras de Nietzsche, “nos protege contra la música, y él solo, por otra parte, da a ésta la suprema libertad”. El elemento dionisiaco es por tanto el predominante si bien la discordia entre el espíritu dionisiaco y el apolíneo es finalmente resuelto en la tragedia, asumiendo las limitaciones del hombre y sus propios temores, como acabamos de ver, haciendo hablar a Apolo el lenguaje de Dionisio y éste el de Apolo.

EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA Y LA DRAMATURGIA MUSICAL DE FIN DE SIGLO: EL CASO RICHARD STRAUSS

Influencia de *El origen de la tragedia* en la música contemporánea de Nietzsche:

La repercusión de *El origen de la tragedia* en la dramaturgia musical entre los contemporáneos de Nietzsche no fue significativa, ni siquiera en Wagner. No olvidemos que fue éste el que influyó sobre el joven Nietzsche y no tanto a la inversa. De hecho sus relaciones, como ya hemos indicado, terminan truncadas por disidencias precisamente en torno a la concepción del drama y sus implicaciones sociales, materializadas en el teatro de Bayreuth, que criticará muy duramente.

Mi error ha sido ir a Bayreuth con un ideal [...]. Estaba junta toda la canalla ociosa de Europa, y cualquiera entraba y salía de casa de Wagner como si en Bayreuth se hubiera descubierto un nuevo deporte. Y en el fondo no era mucho más. Se había encontrado un pretexto artístico que añadir a los viejos pretextos para el ocio, una “gran obra”, unos obstáculos; en la música wagneriana, persuasiva para su secreta sexualidad, se encontró el nexo para una sociedad en la que cada uno persigue los propios placeres²².

En 1872 Nietzsche tiene la oportunidad de ver el esbozo terminado de *Parsifal*, que será de uno de los puntos clave en contra de la dialéctica anti-wagneriana, pues supone la *cristianización* del drama que, como hemos visto en el ensayo de autocrítica, debía ser no cristiano y amoral. La redención por el arte que aparecía en las óperas de Wagner, bajo el concepto del *liebestod*, es decir, muerte por amor o redención a través del amor ocurre en esta ópera bajo el signo de la redención cristiana.

En estas fechas Nietzsche retoma su frustrada labor compositiva de manera seria y compone *Meditación sobre Manfredo* para piano a cuatro manos, criticada duramente su Hans von Bülow –si bien estuvo encantado con *El origen de la tragedia*-. Poco después compone una obra vocal, el *Himno a la amistad* cuyo material servirá para el *Himno de la vida* de 1882 sobre un poema de una joven rusa con quien mantuvo una amistad, Lou von Salome. Esta obra fue editada en 1887 en Leipzig por E.W. Fritsch. El intervalo de tiempo transcurrido

entre su composición y su posterior edición es sintomático del escaso interés que produjo. De hecho no fue estrenado hasta mucho tiempo después, en 1936, y por motivos político-ideológicos bajo el nacionalsocialismo.

El origen de la tragedia, al margen de los intentos compositivos frustrados de Nietzsche, pasó desapercibida en la praxis musical. Cabe preguntarse entonces si, al igual que Schopenhauer alcanzó su aplicación a la música posteriormente en Wagner, Nietzsche pudo tener alguna influencia en la música del futuro. La respuesta es afirmativa. Y será otro Richard su continuador.

El caso Richard Strauss:

Richard Strauss (1864-1949) tuvo como influencia más directa la Nueva Escuela Alemana, siguiendo los preceptos de Liszt en base a lo realizado por Wagner, según el cual la música debía tener sentido no como idea musical pura sino en el marco de un concepto poético (opuesta a la corriente academicista de Brahms, de la cual fue por un tiempo partidario Strauss). De ahí provienen los dramas musicales de Wagner, base de la primera ópera de Strauss *Guntram*, así como en poemas sinfónicos desarrollados por Liszt bajo la estela de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, compositor que debió influir en cierto modo sobre Strauss pues su tratado de armonía fue editado y comentado por el compositor alemán en 1904. Esta es, pues, la herencia compositiva que recibe Strauss.

Pero de tanta o mayor importancia que los recursos musicales es el componente ideológico que dirige las obras. En este caso Nietzsche se muestra como referente inmediato del compositor. El Superhombre de Nietzsche es precisamente Zaratustra, un personaje que se aleja de los convencionalismos de la civilización e intenta buscar su propio camino por medio de la Naturaleza, en contra de los lastres sociales, morales y religiosos establecidos, al igual que la tragedia pretendía hacer por medio de la música y la palabra. Esto lo vemos claramente en su poema sinfónico *Así habló Zaratustra* subtulado por el propio Strauss *Optimismo sinfónico en forma fin de siècle dedicado al siglo XX*. Es decir, la visión vitalista de Nietzsche combinada con cierto pesimismo, propio de otro de los grandes filósofos alemanes del que hemos hablado, Schopenhauer. Posteriormente titularía al poema *Libremente inspirado en Nietzsche*, lo cual nos indica que no estamos ante una obra puramente descriptiva del libro de Nietzsche. De hecho se sabe que la mayor fuente de inspiración de Strauss no fue este texto sino otro del mismo autor, no tan poético, *Menschliches*,

Alzumenschliches. En cualquier caso el final planteado por Strauss, bitonal, entre Do y Si, es una evidencia *fin de siècle* alejada de final victorioso de Nietzsche. Esta misma idea la encontramos en otros poemas sinfónicos como *Muerte y Transfiguración* o *Vida de héroe* (1898). Del mismo modo *Don Quijote* (1897) representa la lucha del Hombre (en este caso tratado como un héroe) con el medio que le rodea. Malher también plantea luchas titánicas entre el hombre y las fuerzas de la naturaleza pero desde una perspectiva más *mitológica*, es decir, más alejada de la realidad tangible.

Esta obra marca también el desarrollo de una modernidad incipiente cada vez más lejana del academicismo de sus obras iniciales. De hecho sus primeros poemas sinfónicos se encuadran dentro de una forma sonata o rondó (*Don Juan*, 1889 y *Las divertidas aventuras de Till Eulenspiegel*, 1895) y obras posteriores como *Don Quixote* tienen forma de tema con variaciones, aunque cuenta también con una introducción.

Strauss amplía al máximo el lenguaje tonal y lo sobrepasa, a diferencia de su más inmediata influencia, Wagner, que sólo pudo llegar al límite del lenguaje tonal. Asimismo, los temas recurrentes que se identifican con conceptos se pueden relacionar con Wagner y el *leitmotiv* en sus dramas musicales, presente también en sus óperas. También Liszt hizo uso de temas a modo de *reminiscencias* para que la música, con su contenido narrativo, fuera comprensible. El propio Berlioz se valió de una *idée fixe* para retratar a la amada de su protagonista en su *Sinfonía fantástica*.

Estilísticamente su lenguaje ha cambiado también, experimentando con nuevas armonías así como la politonalidad, que tendrá una fuerte influencia en obras posteriores como sus óperas *Salomé* (1905) y *Elektra* (1909), con ciertos pasajes incluso atonales y politonales en el caso de la última.

Podemos considerar estas dos óperas *trágicas* como la referencia más inmediata a la tragedia que Nietzsche propuso. *Salomé* relata un hecho basado en un pasaje bíblico. Herodes Antipas, casado con la hija de Aretas IV, pronto comenzó a codiciar a la mujer de su hermano Filipo I, Herodías, y aprovechando su ausencia, se casó con su cuñada. Este hecho escandaloso e inmoral fue denunciado por San Juan Bautista, razón por la cual fue encarcelado a instancias de su mujer Herodías. Ésta quería matarlo, pero Herodes, sabiendo que Juan era un hombre justo y santo, lo guardaba a salvo. Sin embargo, en la fiesta de cumpleaños del tetrarca Herodías actuó astutamente por medio de su hija y consiguió lo que deseaba, tal como nos cuentan los evangelios:

Entrando la hija de Herodías, danzó y agradó a Herodes y a los que allí estaban con él en la mesa; y el rey dijo a la muchacha: pídemelo que quieras y yo te lo daré. Y le juró: todo lo que me pidas te daré, hasta la mitad de mi reino. Saliendo ella dijo a su madre: ¿qué pediré? Y ella le dijo: la cabeza de Juan el Bautista²³.

Como vemos, el nombre de Salomé ni siquiera aparece en la Biblia, aunque debido a que no existe constancia de que Herodías tuviera otra hija que Salomé (fruto de su matrimonio con Filippo) se ha dado por hecho que fue ella la que bailó para Herodes. Su papel en el relato bíblico es más que parco, siendo su madre la que soporta el peso moral de la ejecución del profeta. De hecho se sabe que la Salomé histórica fue una mujer moderada, justa, sencilla, que se casó dos veces, primero con su tío Filippo II, tetrarca de la Iturea y, tras la muerte de éste, con Aristóbulo, rey de Calcis, con quien tuvo tres hijos. Nada hay del mito de la *femme fatale* a la que se verá sometida en la época de fin de siglo.

En la música de *Salomé* a la acción dramática escenificada se superpone el interés por la acción psicológica de los personajes, cuyo *ethos* es reflejado por la orquesta, de tal manera que la palabra sirve de referencia al desarrollo sinfónico. Podríamos decir incluso que, como en las tragedias griegas, la orquesta toma el papel del coro griego, comentando y ampliando la esencia de los pensamientos que los personajes pretenden transmitir. El interés por lo griego en esta época y en la de Nietzsche fue algo generalizado en las artes. Fue la época del neoclasicismo romántico y el *neogriego* en arquitectura en toda Europa y parte de América. En Alemania encontramos numerosos ejemplos, como el Altes Museum de Berlín de Schinkel, la Gliptoteca de Munich de Klenze, así como la Walhalla cerca de Regensburg, un ejemplo de templo griego sobre una plataforma monumental que pretende vincular la grandeza de la antigua Grecia con la Alemania cada vez más poderosa. Sin embargo, el creciente orgullo y optimismo nacional abalado por lo neoclásico podría vincularse también a la decadencia del imperio romano. También el imperio disfrutó de un largo período de paz y prosperidad durante los dos siglos que siguieron al nacimiento de Cristo. El escritor grecocristiano Arístides decía que

El mundo entero era un paraíso, en el que el hombre podía viajar sin peligro de un extremo al otro del imperio, donde, en lugar de hacer la guerra, las ciudades competían entre sí sólo en los placeres y el esplendor²⁴.

Pero paradójicamente poco después todo comenzó a desmoronarse, y se produjo la desintegración del Imperio. Precisamente la Historia confirma el futuro próximo de la Alemania de Strauss a través de dos guerras mundiales consecutivas y la división territorial. La decadencia corrosiva de *Salomé* así como su estética expresionista refleja bien el espíritu de la época. Este grado de oscuridad psicológica alcanza en su posterior ópera, *Elektra*, las cotas más altas de aproximación a la tragedia griega, donde el *fatum* domina desde el primer momento la vida de los personajes, hasta que las parcas deciden cortar caprichosamente el hilo de la vida.

Ya hemos visto que siempre tuvo un gran interés en desarrollar musicalmente ideas narrativas como vemos en sus numerosos poemas sinfónicos. Esto entronca directamente con las ideas de Richard Wagner, quien pese a ser en un principio repudiado por Strauss –por influencia del clasicismo inculcado por su padre, también músico, Franz Strauss- progresivamente se convirtió en guía indiscutible del joven Richard Strauss. Esto fue así en parte por la influencia de otro acérrimo defensor de Wagner y su germanismo, Alexander Ritter, quien hablaba de la “música como expresión”. Y qué mejor medio para la expresión más allá de la palabra que la ópera. Sin embargo *Salomé* no puede ser clasificada como una obra postwagneriana. Por ejemplo, el uso de famoso *leitmotiv* wagneriano y el de Strauss divergen de manera evidente. En Strauss los temas no experimentan un proceso generativo en su construcción como en Wagner, sino que los trata según el sinfonismo programático, libre y fantasioso, según las necesidades de lo que se narra. El hecho de que la obra conste de un único acto dividido en cuatro escenas permite darle mayor uniformidad sinfónica. La exposición temática se realiza en las tres primeras escenas, mientras que la cuarta, mucho más larga en proporción a las anteriores, sirve de desarrollo y reexposición.

Debemos subrayar en esta ópera así como en *Elektra* dos elementos fundamentales que pertenecen al pensamiento nietzschiano: la danza como generadora de *entusiasmo* que conduce al paroxismo, al igual que las ménades o las bacantes, bailando en círculo en torno al macho cabrío, encarnación de Dionisio y el arte como redención (*liebestod*).

En *Salomé* podemos identificar la Danza de los Siete Velos con un proceso *in crescendo* de la voluptuosidad de Salomé que, desligada del mundo real se sumerge en el entusiasmo inherente a la naturaleza salvaje, malvada y cruel. Ella

misma se va despojando de sus vestimentas hasta alcanzar el clímax orgiástico que nos permite incluso interpretarlo como una pérdida de la virginidad de Salomé, ya que la danza se ofrece como una transición de la Salomé sensual y veleidosa anterior a la danza a la Salomé depredadora y *castradora* tras la danza. Esta misma asimilación podríamos extrapolarla a los cuadros *Judith I* y *II* de Gustav Klimt. El cuadro *Judith I* (1901) muestra otro personaje bíblico, esta vez una viuda judía virtuosa de Betulia. Holofernes, general asirio, fue enviado por el rey Nabucodonosor I (tal vez Sargón o Senacherib) con una beligerante armada para someter a todos los pueblos vecinos. Cada vez que tomaba una ciudad tenía por costumbre acabar con toda su población, sin consideración de sexo o edad. Es por ello que, una vez sitiada Betulia, decidió arriesgar su vida para salvarse a ella y a su pueblo. Partió, pues, vestida con sus mejores galas que no llevaba desde la muerte de su esposo, con un velo sobre el rostro. En cuanto Holofernes la vio quedó prendado de su belleza y prometió tomarla por esposa si conseguía ocupar Betulia; por su parte, Judith se comprometió –he aquí la trampa- a ayudarlo en su empresa. Esa misma noche Holofernes hizo una gran fiesta, en la que Judith fue, evidentemente, invitada de excepción. Pero una vez que Holofernes estuvo lo suficientemente ebrio Judith tomó una espada y, de un sólo golpe, degolló al general asirio.

Pese a ser una heroína entre los judíos por haberlos librado de la ocupación extranjera en el siglo XIX Judith pasó a formar parte del panteón de mujeres malignas, seductoras y engañosas, al igual que Salomé. Y esa idea precisamente es la que presenta Gustave Klimt, una Judith triunfante, medio desnuda, impúdica, lujuriosa, que disfruta macabramente de la decapitación de Holofernes. En la segunda versión, de 1910, encontramos a Judith identificada también con *Salomé* pues aparece como bailando. Aquí la seducción mortal ha sido sustituida por la depredación pura, con todo su cuerpo convulso, tal y como debió estar en la danza ritual que ofreció al lujurioso Herodes y que constituirá la esencia del personaje de Salomé a partir de la Danza de los Siete Velos en la ópera de Strauss.

Electra, otro personaje trasladado al universo de mujeres fatales dentro de la estética pesimista, danza también al final de la obra de manera entusiasta hasta caer abatida, muerta, justo en el momento de mayor plenitud, cuando por fin ha visto realizados sus deseos: vengar la muerte de su padre Agamenón a través del asesinato de los culpables, su madre Clitemnestra y el amante de ésta, Egisto. Este valor de la danza como catalizador de pasiones hasta la muerte forma parte

del concepto del *liebestod*, donde la música se ofrece como regeneradora, tal como pretendía Nietzsche. También Salomé al final de la ópera, tras un monólogo necrófilo donde al fin besa la cabeza degollada de Yokanaán, alcanza el paroxismo que se verá interrumpido en el momento de mayor entusiasmo cuando Herodes manda matarla. Se trata de cortar la vida en el momento de mayor esplendor, cuando la felicidad es plena y la juventud rebotante, cumpliendo la máxima dada por el Sileno y ejemplificada en el mito de Cleobis y Bitón. Es, pues, expresión mitológica del fatalismo griego, reavivado en el presente inmediato.

BIBLIOGRAFÍA

- Gilliman Bryan. *Vida de Richard Strauss*, ed. Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- Karl Jaspers, *Nietzsche*, ed. Sudamérica, Buenos Aires, 1996.
- Hedwig Lachmann (sobre el texto de Oscar Wilde), libreto de *Salomé*, serie *Introducción al mundo de la ópera*, ed. Daimon, Madrid, 1984.
- Paul Henry Lang, *La experiencia de la ópera*, ed. Alianza Música, Madrid, 1983.
- Eduardo Pérez Maseda, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, ed. Tecnos, Madrid, 1993.
- Georges R. Marek, *Richard Strauss*, colecc. *Biografía e Historia*, Buenos Aires, 1985.
- Rainer Metzger, *Gustav Klimt, Dessins et Aquarelles*, París, 2005.
- Friederich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, ed. Aguilar, Madrid, 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. Altamira, colecc. *Grandes Pensadores*, Madrid, 1983.
- Friederich Nietzsche, *Ecce Homo*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007
- Reina-Valera (traductor), *Biblia de referencia Thompson*, editorial Vida, revisión de 1960, Miami, 1987.
- Richard Strauss, *Also sprach Zaratustra* (partitura), ed. Eulenburg, prólogo con comentario de la partitura en inglés y alemán de Norman del Mar, Londres, 1974.
- Richard Strauss, *Complete stage Works* (partitura de *Salomé* y *Elektra*), nº 3 y 4, 1996.

- Walter Panofsky, *Richard Strauss*, ed. Alianza, Madrid, 1988.
- Pierre Théberge, director de la exposición del libro *Paradis perdu: l'Europe symboliste*, Musées des Beaux-Arts de Montreal, Flammarion, París, 1995.
- Frank Whitford, *Gustave Klimt*, Editions Thames & Hudson SARL, París, 1991.
- Oscar Wilde, *Salomé*, ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005.
- Charles Youmans. *The private Intellectual Context of Richard Strauss's Also Sprach Zarathustra*, *Nineteenth-Century Music*, nº 22 (otoño 1998).

NOTAS A PIE DE PÁGINA:

¹ La integridad de la composiciones de Nietzsche se encuentran editadas y anotadas por Curt Paul Janz en el volumen: *Friedrich Nietzsche. Der musikalische Nachlass*, Bärenreiter Verlag, Basilea, 1976.

² Karl Jaspers, *Nietzsche*, ed. Sudamérica, Buenos Aires, 1996, p. 77.

³ Íbid

⁴ Nietzsche, *Ecce Homo*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007.

⁵ Nietzsche a Wagner, 2 de enero de 1878, citado en Eduardo Pérez Maseda, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, ed. Tecnos, Madrid, 1993, p. 263.

⁶ A este respecto conviene recordar que ya antes de Wagner hubo otros reformadores de la época que anhelaban volver al concepto del teatro griego como es el compositor Gluck y su reforma sobre la ópera, cuyo extracto podemos encontrar en Philip G. Downs, *La música clásica: la era de Haydn Mozart y Beethoven*, ed. Akal, Madrid, 1998, pp. 195-196.

⁷ Friederich Nietzsche, *El origen de la tragedia*, ed. Espasa Calpe, Madrid, 2007, p. 39.

⁸ Esta *voluntad de aniquilamiento* podríamos relacionarla con la alienación de la que habló Marx. Se afirma que la religión es un instrumento al servicio del poder que pretende evitar que el pueblo se subleve y acepte como un principio divino la jerarquía social inamovible.

⁹ Op. cit. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 46.

¹ ⁰ Op. cit. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 51.

¹ ¹ Op. cit. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 52.

¹ ² Op. cit. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 58.

¹ ³ Poeta y músico griego del siglo VII a. C. Se dice que inventó las melodías para cítara y la lira de siete cuerdas además de ser el primero en poner música a los poemas. Ganó el primer certamen de las fiestas dionisiacas de Lesbos.

¹ ⁴ Op. cit. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 78.

¹ ⁵ Personajes disfrazados de sátiros que participaban en la representación.

¹ ⁶ En relación al monopolio de la razón en la cultura occidental véase C. Small, *Música, Sociedad y Educación*, ed. Alianza, Madrid, 1989. Aquí se cuestionan las bases racionales de nuestra sociedad por medio del sistema de la armonía tonal funcional en la música occidental y cómo esto se refleja en el sistema educativo. Asimismo, se comparan nuestros sistemas de pensamiento con los de otras culturas.

¹ ⁷ La palabra teórico proviene del griego θεωρικός, fiestas o espectáculos (τα θεωρικά: dinero dado por el Estado a los atenienses pobres para que pagasen su asiento en el teatro), y deviene de teoría, del griego θεωρία: visión, contemplación, asistencia a espectáculos o fiestas, sagradas o no. Esta palabra a su vez proviene de θεωρέω: contemplar, observar con la inteligencia, contemplar como espectador, enviar emisarios al oráculo o a fiestas.

¹ ⁸ Op. cit. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 131.

¹ ⁹ Op. cit. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 132.

² ⁰ Esta idea aparecerá posteriormente en *Así habló Zaratustra* y es la base del *Superhombre* nietzschiano. Para mayor información ver p. 15.

² ¹ Op. cit. Nietzsche, *El origen de la tragedia*, p. 150.

² ² Esbozo de Nietzsche para el libro *Richard Wagner en Bayreuth* del verano de 1876. Citado en Eduardo Pérez Maseda, *Música como idea, música como destino: Wagner-Nietzsche*, p. 282.

² ³ Marcos 6, 22-24. *Biblia de referencia Thompson*, versión Reina-Valera, revisión de 1960, editorial Vida, Miami, 1987. Mateo 14, 6-11 y más resumido en Lucas 4, 16-30 ofrecen también el relato de la muerte de San Juan Bautista.

² ⁴ Georges R. Marek, *Richard Strauss*, colecc. *Biografía e Historia*, Buenos Aires, 1985, p. 128.