

Perder la música

Escamoteo de lo sensible en la historia del ser

*Cristóbal Durán**

RESUMEN

Al referirse al tradicional reparto de un sistema de las artes, Heidegger pareciera dejar intocada sólo a la música. En términos de referencia temática ella aparece en su mayor extensión subordinada a la paulatina confrontación de Nietzsche con Wagner, donde Heidegger sitúa una ocasión excepcional para enfrentarse a la cuestión de los límites de la metafísica. A grandes rasgos, este trabajo pretende evaluar ciertos aspectos centrales en el tratamiento heideggeriano de esta confrontación, con particular énfasis sobre el modo en que intenta deslindar la comprensión nietzscheana de lo sensible de la sensibilidad pensada por Wagner. El propósito de esto no es únicamente señalar la escansión de la historia del ser y su distancia respecto de la metafísica, sino, sobre todo, mostrar cierta repetición de la metafísica a la hora de intentar reducir lo sensible bajo la figura de una fisiología del arte.

Palabras clave

Subjetividad • sonido • metafísica • sensibilidad • historia del ser

Loosing the music: Removing the sensible in the history of being

ABSTRACT

In referring to the traditional distribution of a system of the arts, Heidegger seemed to have left untouched only music. In terms of thematic reference, music appears in its major extension subordinated to Nietzsche's gradual confrontation with Wagner, where Heidegger locates an exceptional occasion to face the question of the limits of metaphysics. In general, this work tries to evaluate certain central aspects in the Heideggerian treatment of this confrontation, with a particular emphasis on the way in which he tries to separate the

* Magíster en Filosofía y doctorando en Filosofía con mención en Estética Universidad de Chile. Académico Universidad Academia de Humanismo Cristiano; investigador externo Departamento de Filosofía Universidad Alberto Hurtado (miembro del Grupo de Investigaciones Fenomenológicas). E-mail: cristobaldr@gmail.com

Nietzschean understanding of the sensible thing from the sensitivity thought by Wagner. The purpose is not only to indicate the circumscription of the history of being and its distance to metaphysics, but, mainly, to show a certain repetition of metaphysics at the time of trying to reduce the sensible thing under the figure of a physiology of art.

Keywords

Subjectivity • sound • metaphysics • sensibility • history of being

Nietzsche [...] comprendía más de lo que daba a conocer

Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, § 76

Nada muy novedoso se diría al señalar que la relación de Heidegger con la música carece casi por completo de rastros. Incluso podría mostrarse como enteramente tendencioso el tratar de emplazar la cuestión de la música en el texto heideggeriano. Si suspendemos momentáneamente la aserción de un vínculo como el mencionado, sin dejar de lado las consecuencias que esto podría traer, siempre se podría ser injusto con el miramiento de Heidegger ante las artes, ante algo del tipo como un ‘sistema de las artes’, determinado tan singularmente a partir de la tentativa de deconstrucción de la estética y a la vez fundamental para su formulación de la verdad del ser. No obstante, tampoco se puede decir del todo que se trate de una mera desconsideración respecto del tópico de la música, en la medida en que el lugar privilegiado que concede Heidegger a Nietzsche no puede quedar sin relación respecto de la polémica de este último con la metafísica wagneriana. Sería posible notar, o al menos sugerir todavía débilmente, que esta polémica tendría que pronunciar un capítulo en la historia de la metafísica y, con ello, en la historia del ser (Heidegger 2000a, Haar 1995, Lacoue-Labarthe 1979, Pöggeler 1993). La música podría venir a señalar un lugar específico en cuanto al momento más liminar y, quizás por ello, más delicado, en el cual una metafísica de la música constituiría una enorme e irreprimible dificultad al esfuerzo de deslinde de la historia de Occidente.

¿Por qué entonces interrogar la música suponiéndole ya muy de antemano un estatuto indicial en el conjunto de la historia que Heidegger se ve exigido a pensar explícitamente desde los años treinta? Si bien es cierto que las referencias son bastante estrechas y las más de las veces extremadamente específicas, ello no impediría indagar en la operación que denota o incluso expone la música para Heidegger.¹ Ello, por razones

¹ De antemano habría que notar que puede ser que ni siquiera sea posible enunciar algo así como un ‘discurso heideggeriano’ sobre la música. Sin embargo, las escasas referencias de Heidegger relacionadas con la música son enumeradas por Philippe Lacoue-Labarthe (1987) y Günther Pöltner (2005).

de distinto orden que se podrán ver articuladas siguiendo cometidos diversos. El más notable, creemos, guardaría relación con la referencia a la determinación estética del arte. En los cursos del *Nietzsche*, más precisamente en las lecciones de 1936-1937, recogidas bajo el título *Der Wille zur Macht als Kunst*, se trata de esbozar las directrices que recorre el expediente nietzscheano del arte, bajo la hipótesis de una ligazón inextricable con el conjunto del pensamiento de Nietzsche, concebido este como culminación y consumación de la metafísica. Cierta comprensión del arte, cuyo carácter no es meramente instrumental o accesorio a su pensamiento, conducirá su esfuerzo metafísico sin hacer posible el desarrollo de la pregunta por la esencia del ser, “en tanto pregunta auténticamente fundante” (Heidegger 2000a:20). Sería esta característica la que mostraría en Nietzsche al último pensador de la metafísica,² cuya ultimidad es así comprendida como una relación por entero tensada con su origen. Por así decir, y a la manera de una hipérbole: mientras más próximo se habrá encontrado de la cuestión fundamental, más dificultosa y esquivada habrá hallado su interrogación. Al mismo tiempo que Nietzsche se mantiene en el *continuum* epocal de lo moderno, se mantiene en su distancia, en cierto sentido, bajo una posición muy problemática. Sin embargo, y pese a un motivo que será decisivo para nuestro problema, Heidegger habrá podido decir que “toda la metafísica moderna, incluido Nietzsche, se mantendrá dentro de la interpretación de lo ente y de la verdad iniciada por Descartes” (Heidegger 1996a:86, lig. mod.).

La continuidad de la época que bosqueja de un cabo a otro la historia ante la cual Heidegger sitúa su continua explicación, se sostiene mediante la escansión de dos grandes momentos que parecen vincularse uno como programación del otro, y otro como cumplimiento de la destinación. Las figuras que sostienen dicha *epokhé* serían las de Platón y Nietzsche. Si bien “Nietzsche comprende su propia filosofía como un contramovimiento [*gegenbewegung*] contra la metafísica, lo que para él quiere decir, contra el *platonismo*” (Heidegger 1996b:196, lig. mod.; énfasis mío), y aun cuando “caracterizó su filosofía como una inversión [*Umkehrung*] del platonismo” (Heidegger 2000a:190), el modo de dicha inversión requiere ser reinscrito como inversión metafísica y, por ende, como platonismo. Es gracias al establecimiento de esta continuidad entre la eidética platónica y su culminación en la voluntad subjetiva nietzscheana que Heidegger es capaz de señalar o dirigirse sobre un definido ‘pensamiento’ en Nietzsche: lo pensado de su pensamiento es unívoco si lo hubo; pero lo unívoco es pluridimensional. Una de las razones que para ello hay está en que en los pensamientos de Nietzsche “están *reunidos*

² Nietzsche quisiera identificar ya no al hombre y autor, ni presumiblemente al libro de Heidegger, ni únicamente a una figura en el interior de una historiografía del pensamiento filosófico. Heidegger recuerda en el prefacio a sus cursos lo siguiente: “Nietzsche’, el nombre del pensador figura como título para *la cosa* [*Sache*] de su pensar” (Heidegger 2000a:15). Pero todavía podría agregarse la distancia que se puede sugerir entre esta figuración y la insistencia que viene a ocupar en el propio discurso de un Heidegger, que tampoco deja de ser esquivo y lleno de matices. La cosa es en sí misma *Auseinandersetzen*.

convenientemente, aunque transformados sin excepción, *todos los motivos* del pensamiento occidental” (Heidegger 1964:53; énfasis mío). Y esto no obedece a una mera cuestión arbitraria, sino que podríamos suponer en ella todo un miramiento estratégico respecto de la metafísica en su conjunto. Hay un pensamiento de Nietzsche, un *único* pensamiento, como Heidegger recordará en muchas ocasiones, por el hecho de que siempre piensa “*el mismo* carácter fundamental del ente en su totalidad” (Heidegger 2000a:389). A ojos de Heidegger, la virtud nietzscheana es la de consumir la metafísica de la subjetividad del modo más riguroso y, a la vez, más paradójicamente resistente.

El bosquejo de la voluntad metafísica

La metafísica de los valores es metafísica de la voluntad de poder, en la medida en que lo ente es *objeto* del representar que lo localiza como imagen y que, por ende, puede ejercer el dominio sobre el ente en su totalidad. Con ello se hace tangible de un modo radical la voluntad de imposición y de sometimiento que para Heidegger urde el subjetivismo al menos desde Descartes. El ente *pierde* su ser (Heidegger 1996a:82) desde que el ente es objeto valorable, desde que es considerado como un valor para una voluntad subjetiva que valoriza; lo que Heidegger llama a partir de sus cursos sobre Nietzsche, metafísica de la subjetividad.³ Siguiendo de cerca el modo de articulación entre sujeto y objeto, toda gnoseología se ve transferida en el diseño relacional entre una voluntad que es capaz de valorar, y un mundo que se ve contrapuesto a sí, según el ejercicio de una presión afirmativa. Como punto culminante de la metafísica, el extendido empleo retórico de los valores encuentra su cuestión esencial —siempre a partir de Heidegger— en la reducción de la determinación de algo a la subjetividad que, absolutizada, ha convertido al mundo en un mero objeto de la representación, ante el cual sólo cabe la modalización triunfante de la voluntad que gobierna. Por ello, la puntuación heideggeriana consistiría en remarcar que la teoría de los valores, como época de la metafísica en su consumación, abre en su radicalidad la historia del ser, en el violento gesto de abstenerse de la voluntad:

De lo que se trata es de admitir de una vez que al designar a algo como “valor” se está privando precisamente a lo así valorado de su importancia. Esto significa que, mediante la estimación de algo como valor, lo valorado sólo es

³ En varios pasajes, Heidegger intenta definir la subjetividad considerándola, a grandes rasgos, como época de la historia de la metafísica cuya primera determinación esencial la constituye el hecho de que el sujeto que representa se asegura a sí mismo, asegurándose a partir de lo representado por él en cuanto tal. Se trata con ello del esquema de la comprensión del hombre en tanto dueño absoluto del mundo, de la calificación de la esencia de la subjetividad en tanto voluntad de voluntad.

admitido como mero objeto de la estima del hombre. Pero aquello que es algo en su ser no se agota en su carácter de objeto y mucho menos cuando esa objetividad tiene carácter de valor. Todo valorar es una subjetivización, incluso cuando valora positivamente. No deja ser a lo ente, sino que lo hace valer única y exclusivamente como objeto de su propio quehacer. [...] Y, por eso, pensar contra los valores no significa proclamar a son de trompeta la falta de valor y la nulidad de lo ente, sino traer el claro de la verdad del ser ante el pensar, en contra de la subjetivización de lo ente convertido en mero objeto. (Heidegger 2000b:285-286)

Pero aun cuando la metafísica de los valores puede ser aquí remitida a la coronación de un sujeto considerado como voluntad interminable de voluntad, ello todavía requiere de entrever un doble movimiento: la voluntad de voluntad en su exigencia de afirmación es también resistencia a una voluntad de otro tipo, o con otra pronunciación. Los valores que son afirmados por una voluntad dependen a su vez de una distinción ante la metafísica misma en su conjunto. Este es el bien conocido cometido nietzscheano de interpretar una historia de Occidente a partir de la valoración platónica, programándose así su posteridad. En este sentido es que quizás Nietzsche, visto por Heidegger, sería capaz de sugerir la tarea del cuestionar. Pero ahí reside su mayor mérito y su más íntimo riesgo. La inversión nietzscheana de la metafísica ha cumplido a esta en el hecho en que ha relativizado la dualidad metafísica por excelencia: la idea de una transmutación de los valores no puede sino tener sentido en los marcos de una relectura de lo sensible según la cual, a ojos de Heidegger, la fisiología del arte —la estética de Nietzsche— tendría que proveer el modelo contrapuesto al sistema de los valores que nace con la interpretación de otro mundo, de lo suprasensible en Platón. Pero habría que ser muy cuidadoso ante la cuestión del acabamiento de la metafísica que aquí se reparte. Aun cuando Nietzsche, al declarar la muerte de Dios, podría decir con ello la ruina de la fuerza efectiva de lo suprasensible, el señalamiento de dicha claudicación sostiene, *pende aún*, en el acabamiento de la metafísica.

“Acabamiento” no significa aquí que se agregue una última parte que aún faltaba, que se rellene finalmente un hueco que hasta entonces no se había podido eliminar. Acabamiento significa que todos los poderes esenciales del ente que se acumulaban desde hace tiempo se desplieguen sin restricciones para llegar a lo que exigen en su conjunto. El acabamiento metafísico de una época no es la simple continuación hasta su fin de algo ya conocido. Es el establecimiento por primera vez incondicionado y de antemano completo de lo inesperado y que tampoco cabía esperar jamás. Respecto de lo anterior, el acabamiento es lo nuevo. Por eso tampoco es nunca visto ni comprendido por aquellos que sólo calculan retrospectivamente. (Heidegger 2000a:387)

Como Heidegger lo ha señalado en numerosas ocasiones, la posición fundamental de Nietzsche en la historia de la metafísica occidental indica presumiblemente su ‘estado final’, en tanto “con Nietzsche la metafísica se ha privado hasta cierto punto a sí misma de su propia posición esencial, ya no se divisan otras posibilidades para ella” (Heidegger 1996b:190). Pero, y sumado a lo anterior, la comprensión del *Vollendung* como cumplimiento y perfección no señala puramente la terminación de una época en el sentido de su final. De alguna manera, una especial teleología haría entrar la figura de Nietzsche como un recurso de epocalización que al mismo tiempo que lo muestra coronando la historia de la metafísica, le proporciona el singular estatuto en la abertura de otra época. Al cumplir la metafísica, el pensamiento nietzscheano haría con ello visible simultáneamente la temprana programación de aquella y la modalidad más prominente de su decantamiento. Con ello, lo que se haría visible sería el escabroso reparto entre una época actual y una futura (Heidegger 2000a:387-388). Aun cuando Heidegger no escatima esfuerzos en orientar dicha transición epocal sobre la vía de un acontecimiento con el cual “surgirá la decisión histórica de si esta época final será la conclusión de la historia occidental o bien la contrapartida de un nuevo inicio” (Heidegger 2000a:388),⁴ la figura de Nietzsche —lo que Heidegger denomina *su* pensamiento— tiene que abocarse a la tarea misma que haría posible la tarea del preguntar y, con ello, la apertura de la *Sache des Denkens*. Una vez que es posible deslindar a Nietzsche del pensamiento de los valores, todavía quedaría destituir, o al menos mostrar problemática, la complicidad más estrecha con la metafísica como lugar de su ruptura.

Como el pensamiento de Nietzsche permanece preso de la idea de valor, no le queda más remedio que explicar lo más esencial del mismo de una manera regresiva en tanto que inversión [*Umwertung*] de todos los valores. Sólo cuando se consigue comprender el pensamiento de Nietzsche con independencia de la noción de valor, llegamos al punto desde el que la obra del último pensador de la metafísica se convierte en una tarea del preguntar [*Aufgabe des Fragens*] y la hostilidad de Nietzsche contra Wagner se comprende como una necesidad de nuestra historia [*Nietzsches Gegnerschaft gegen Wagner als die Notwendigkeit unserer Geschichte begreifbar wird*]. (Heidegger 1996a:99)

Si la noción de valor hacía mella a la cuestión del preguntar, su suspensión deja abierta una exigencia de la historia. Una necesidad que es la exigencia de la historia. Inseparablemente, y casi de modo hiperbólico diríamos, la exigencia que a la historia toca pensar al tiempo que exigencia decisiva para contener una historia. *Epos* de la historia. El valor, ahora suspendido, señala para Heidegger cierta irremediable mantención de la dualidad

⁴ Como habrá pensado Jean-François Courtine, un retorno al comienzo (*Anfang*) en la oportunidad de otro nuevo comienzo más inicial (*der andere Anfang*) (1990:381).

metafísica en el momento en que con mayor fuerza se la pretende administrar en su inversión. Allí se cierne el encuentro problemático entre Wagner y Nietzsche. ¿Cuál sería esta necesidad, esta exigencia que se abre en su apuro y su urgencia? Para Heidegger se trata, desde luego, de bosquejar la doble relación que se dibuja en una época: simultáneamente la abertura o escansión epocal que trata de identificar una historia opera su propia clausura al ejercer el dictamen de los límites de su sentido y de su *discursus*. Por esta razón, la exigencia que plantea la época, y que es también la exigencia de asentar una historia, es doble, en dos sentidos indisociables pero nunca idénticos. Dicha exigencia toma su posición a propósito de la radicalidad de la comprensión de lo sensible, de un contraste que precisamente convertirá sobre este punto decisivo a Nietzsche en el último pensador de la metafísica, y no tan sólo en la punta que cierra la época cartesiana de la subjetividad. En este particular trazo de la epocalidad, la inversión nietzscheana de los valores ostentaría una función restitutiva: empujaría a la metafísica en su conjunto como una desnaturalización esencial a la verdad del ser. Mostraría lo inconsistente de la distinción entre lo sensible y lo suprasensible. Pero, con ello, sólo quedaría una férrea aunque latente afirmación de la bipartición del mundo.⁵

La fisiología del arte, una necesidad de nuestra historia

La hostilidad de Nietzsche contra Wagner podría bien situarse en dicho paso irreducible. Ello, en razón de que es frente a la idea de sensibilidad que Nietzsche vendría a hacer girar su problemática relación a la metafísica y el intento de fundamentar aquello que ha permanecido todavía como mera idealidad para el discurso metafísico, como meros principios que pretenden regular la sensibilidad. No es casual entonces que ante la reserva mantenida por Heidegger de una posible inversión cuasi-exacta del sistema valorativo de la metafísica, se dé a leer correlativamente con ello la lectura nietzscheana del renacimiento wagneriano de la idealización de lo sensible. El siguiente pasaje de Heidegger concede esta lectura al espacio del problema:

Efectivamente, aunque Dios, en el sentido del dios cristiano, haya desaparecido del lugar que ocupaba en el mundo suprasensible, dicho lugar sigue existiendo aun cuando esté vacío. El ámbito ahora vacío de lo suprasensible

⁵ “Tras la inversión [*Umkehrung*] efectuada por Nietzsche, a la metafísica sólo le queda pervertirse y desnaturalizarse. Lo suprasensible se convierte en un producto de lo sensible carente de toda consistencia. Pero, al rebajar de este modo a su opuesto, lo sensible niega su propia esencia. La destitución de lo suprasensible también elimina lo meramente sensible y, con ello, la diferencia entre ambos. La destitución de lo suprasensible termina en un ‘ni esto... ni aquello’ en relación con la distinción entre lo sensible y lo no-sensible. La destitución aboca en lo sin-sentido. Pero aun así, sigue siendo el presupuesto impensado e inevitable de los ciegos intentos por escapar a lo carente de sentido por medio de una mera aportación de sentido” (Heidegger 1996b:190).

y del mundo ideal puede mantenerse. Hasta se puede decir que el lugar vacío exige ser nuevamente ocupado y pide sustituir al dios desaparecido por otra cosa. Se erigen nuevos ideales. Eso ocurre, según la representación de Nietzsche (*Voluntad de poder*, afor. 1021 del año 1887), por medio de las doctrinas de la felicidad universal y el socialismo así como por medio de la música de Wagner, esto es, en todos los sitios en los que el “cristianismo dogmático no tiene más recursos”. Así es como aparece el “nihilismo incompleto”. A este respecto Nietzsche dice así (*Voluntad de poder*, afor. 28 del año 1887): “El nihilismo *incompleto*, sus formas: vivimos en medio de ellas. Los intentos de escapar al nihilismo, *sin* necesidad de una transvaloración de los valores anteriores traen como consecuencia lo contrario y no hacen sino agudizar el problema. (Heidegger 1996b:203-204)

Aparentemente como ejercicio de ejemplificación de un estado de cosas para evaluar el nihilismo, Heidegger especifica más el sentido del encuentro entre Nietzsche y Wagner. El trasfondo es la sospecha de supervivencia del mundo suprasensible sobre el cual se ha erigido la noción del dios cristiano, incluso allí donde el ‘cristianismo dogmático no tiene más recursos’. La cuestión del nihilismo —la puesta en cuestión o, incluso, la *mise en place* o preparación del nihilismo— tiene su ocasión especial “por medio de la música de Wagner”. Si recordamos, a grandes rasgos, toda la explícita articulación que se compromete entre lo político, lo religioso y lo musical en el drama musical wagneriano, podríamos notar que su referencia como tentativa de escape del nihilismo que no hace sino agudizar su emplazamiento y la repetición de su sintomatología, podría apuntar al proyecto explícito que Wagner vinculaba a su música. Por ejemplo, muy temprano en el año 1875, Nietzsche declarará lo esencial del arte wagneriano al vincular estrechamente la música y el mito, la una siendo la versión más enigmática de aquella lengua primordial de un pueblo: “Lo *poético* en Wagner se manifiesta en que piensa en procesos visibles y sensibles, no en conceptos, es decir, en que piensa de manera mítica, que es como siempre ha pensado el pueblo. [...] *El anillo del nibelungo* es un formidable sistema de pensamiento sin la forma conceptual del pensamiento” (Nietzsche 2003a:152-153). No es de extrañar que lo que aquí se celebra como un sistema sin forma conceptual —aquello que logra la restitución mítica en el *Musikdrama* wagneriano—⁶ sea uno de los blancos de ataque que, unos años más tarde, Nietzsche dirigirá sobre la figura y el sentido histórico de Wagner. Antes de su determinación nietzscheana, y desde luego comprometiéndose a partir de ella, la lectura de Wagner permitirá notar que la empresa wagneriana circunscribe o circunda el impulso de una dominación estética cuyo signo más pronunciado es la absoluta autorreflexión del arte que es identificada a la celebración de la comunidad

⁶ Este término es teorizado sobre todo en una obra del año 1872, *Über die Benennung “Musikdrama”*.

del pueblo: “la” religión (Heidegger 2000a:90). En este sentido, el arte para Wagner habrá tenido la aspiración del cumplimiento de total del arte a través de un pensamiento que privilegia una sensibilidad entendida en su absoluta separación del concepto.⁷

La polémica nietzscheana frente a Wagner tendrá como una de sus más duras apreciaciones una que entronca, y que termina por plantear, la peculiar noción de sensibilidad que Nietzsche mantiene, finalmente, una fisiología del arte. Heidegger concede un sitio a Wagner dentro de los seis hechos fundamentales de la historia de la estética, un sitio privilegiado en la cúspide de la comprensión que apareja al arte con la doctrina de los sentidos y de la sensibilidad. Según la descripción heideggeriana, la unión de una obra, de la *Gesamtkunstwerk*,⁸ tendría que encontrar su dominio unificador como música, comprendido a partir de esto, el dominio del puro estado sentimental. La obra de arte es concebida como excitante de los sentidos:

la disolución de todo lo firme en algo flexible y fluido, receptivo a las impresiones, flotante y difuso; en lo inmenso, sin ley, sin límite, sin claridad y determinación, en la noche sin medida del puro abismarse. En otras palabras: el arte ha de volver a ser una vez más una necesidad absoluta [*absolutes Bedürfnis*]. Pero lo absoluto es ahora experimentado sólo como lo puramente carente de determinación, como la *total disolución en el puro sentimiento*, como el puro balancearse que se hunde en la nada. (Heidegger 2000a:91; énfasis mío)

Lo que interesa a Heidegger aquí no es, por cierto, establecer los matices de la obra teórica de Wagner. Antes que eso, se trata de localizar qué es aquello que para Nietzsche se vuelve más perturbador de la formulación metafísica wagneriana. Podría decirse, enfatizando esto mismo, que la necesidad o exigencia de nuestra época ya no compete únicamente a la crítica o al rechazo desconfirmativo de aquello que Wagner habría podido decir. La exigencia es cuando menos doble, puesto que habrá que remarcar siempre la relación ambivalente que, en términos prospectivos, mantiene la explicación de Nietzsche con Wagner. Ello, creemos, conduciría a volver mucho más problemático para

⁷ Esto lo ha notado particularmente Philippe Lacoue-Labarthe: un motivo recurrente al pensamiento alemán —desde el despunte entre el romanticismo y clasicismo hasta la complejidad y distancia de su discusión por parte de Heidegger— es la culminación del genio griego en la grandeza de la obra de arte política. En su examen de la escultura griega, Hegel demuestra que la obra de arte subjetiva es finalmente la formación del propio hombre o, dicho con mayor rigor, una cierta humanidad hecha obra. Con ello, se abre, Heidegger incluido, la comprensión de una esencia orgánica de la política, o esencia artística —en el sentido de obra, *ergon* o *werk*— de la política que, en el caso específico de Wagner, intenta responder a la necesidad desmesurada del reconocimiento comunitario (Lacoue-Labarthe 2002:89).

⁸ “El artista no puede contentarse enteramente sino por la unión de todos los géneros de arte en la *Gesamtkunstwerk*: al estar en el total *aislamiento* de sus facultades artísticas, él es *dependiente* e imperfectamente lo que puede ser. En la obra de arte total, en cambio, es *libre* y enteramente aquello que puede ser” (Wagner 1910a:216).

la misma apuesta heideggeriana el estatuto de dicho encuentro, en la medida en que la *Überwindung* es precisamente *la necesidad y exigencia* de la historia del ser. Si se leen cronológicamente los textos de Nietzsche a propósito de Wagner, se notará cierto paso de un tono muy apologético a una referencia casi invalidante respecto de la teoría y la música wagnerianas. ¿Por qué Heidegger remarca o inscribe la importancia del encuentro de Nietzsche y Wagner como un lugar de notable prueba para la metafísica? Casi hasta sus últimos estertores, el problema de una metafísica de la sensibilidad señalaría o se detendría sobre la persistencia que exige toda metafísica: la inversión de los valores parecería repetir el mundo suprasensible platónico.⁹ Sobre todo si la sensibilidad queda reservada, siempre de una manera u otra, a la explicación de una antinomia con la idealidad que trabaja la filosofía o el pensamiento. No está de más señalar que el interés heideggeriano reside en este punto en cuestionar la determinación moderna del arte que lo reduce a la sensibilidad y que, con ello, sólo puede tener su meta en una interpretación del ente que lo objetivice. No se trata ya del arte o del arte bello, sino de un sujeto que en tanto dotado de sensibilidad se relaciona al arte.¹⁰ Más aun, es por medio de la sensibilidad que la metafísica de la voluntad de poder ha llegado a menospreciar al pensamiento, reduciéndolo a un idealismo de la dualidad física. De ahí que, como lo ha notado Heidegger, la doctrina nietzscheana exija en la afirmatividad del impulso sensible la legitimidad y la justificación de toda intensificación. Por ello, la fisiología del arte es una pieza fundamental para la comprensión formativa de la voluntad de poder y para su estatuto como culminación de la metafísica de la presencia. De ahí también que “lo propio de la voluntad de poder sea el dominio incondicionado de la razón calculadora y no las brumas y la confusión de un turbio bucear en la vida” (Heidegger 2001:59). Lo que Heidegger denomina ‘un turbio bucear en la vida’ no es otra cosa que ‘la total disolución en el puro sentimiento’, con la cual habrá reparado en la diferencia sustantiva entre Nietzsche y Wagner. Por ello, es el tópico de la forma, de la conformación o de la configuración, *Gestaltung*, el que será más atendido por Heidegger para señalar la peculiaridad nietzscheana. Ello no impediría, desde luego, reparar desde ya en que alrededor

⁹ Una vez más, el problema sería el de repetir, con otros medios, la subordinación de un término rector a otro: “Hablar entonces de la superación de la Metafísica puede significar también esto: que ‘Metafísica’ sigue siendo el nombre para el platonismo que para el mundo moderno se presenta en la interpretación que hacen Schopenhauer y Nietzsche. La inversión [*Umkehrung*] del platonismo, según la cual para Nietzsche lo sensible pasa a ser el mundo verdadero y lo no sensible el no verdadero, sigue estando aún del todo dentro de los límites de la Metafísica. Esta forma de superación de la Metafísica, que es a lo que Nietzsche apunta, y esto en el sentido del Positivismo del siglo XIX si bien en una forma nueva y superior, no es más que la definitiva caída en las redes de la Metafísica. Ciertamente parece que el ‘Meta’, la trascendencia a lo suprasensible, esté dejado de lado en favor de la persistencia de lo elemental de lo sensible, mientras que lo que ocurre simplemente es que el olvido del ser está llevado a su acabamiento y lo suprasensible queda liberado y puesto en acción como Voluntad de Poder” (Heidegger 2001:57).

¹⁰ A grandes rasgos, de cierta repetición de la teoría del arte prehegeliana, que en su filo más acendrado había sido una teoría del gusto.

del mencionado tópico se esgrime la exigencia de nuestra historia: Nietzsche *en y fuera de* la epocalidad heideggeriana ostentaría el lugar de un problema para el reparto de la historia de la metafísica. Una poderosa línea une la mofa ante la sistemática filosófica por parte de Schopenhauer, con el ‘culto torcido a Wagner’ en el cual se teje el pensamiento de Nietzsche. Con ello, lo superficial y nebuloso ha tomado el estatuto de lo verdadero (Heidegger 1994).

Es ‘Wagner’ lo que perfila su resistencia ante él, aquello que perturba en Nietzsche a la metafísica de la sensibilidad. Dicho muy esquemáticamente: si en Wagner la totalidad del arte es convocada como sensibilidad, Nietzsche plantea el problema extendido de una totalidad del ente como otra sensibilidad, de *otra* naturaleza. Si se considera el problema temprano de la “sensibilidad correcta”, que se plantea como “enemiga de toda convención” (Nietzsche 2003a:114-115), hay que recordar con esto que, inspirado por Wagner, Nietzsche asiente en el orden primordial de la música respecto del lenguaje, dado que la música podría desprenderse todavía de la convención o de la instrumentalización del lenguaje. En suma, de su mayor distancia respecto de la sensibilidad. De ahí que la tesis wagneriana que distingue el drama musical de la ópera se cierna sobre un cambio de perspectiva en la articulación entre música y representación: “El error en el género artístico de la ópera consiste en que un medio de expresión (la música) se convierte en fin y, recíprocamente, de la expresión (el drama) un medio” (Wagner 1910b:60).¹¹ ¿Qué expresa la música? En el caso de Wagner se trataría del drama —del mito que tendría que proporcionar la esperanza de un porvenir. En el caso, incluso el temprano caso, de Nietzsche, la música apunta a algo que puede aparecer en el lenguaje sólo bajo la condición de su pérdida y su aminoramiento.¹² Por ello es que la ruptura con Wagner no se hacía esperar. Si como se señala en *La obra de arte del futuro*, la imagen del mar es esencial para explicar la música, y si el ritmo y la melodía tocan los aspectos más visibles del arte musical (danza y lengua), la armonía comprometería al fluido marino, inconmensurable a la vista, que sólo “lo profundo del corazón” conseguiría comprender (Wagner 1910a:112); es precisamente esta profundidad sin medida la que pone en duda el Nietzsche que intenta romper con Wagner. Y no únicamente en razón de la radical desformalización del arte que dicha idea supone, sino también por la idealidad que todavía late en ella y que se puede entender aún como modelo del platonismo.

¹¹ Sin embargo, el modo en el cual Wagner organiza su drama musical quisiera operar en la articulación de todos sus elementos: “en el drama musical la música actúa conjuntamente con la acción escénica —como movimiento corporal— y con el texto poético” (Dalhaus 1999:23).

¹² Tal como se señala, muy tempranamente, en el siguiente pasaje de Nietzsche, que sugiere más bien una simbolización —indirecta— antes que una expresión que vierta la música en representación: “Tomando las cosas con mayor rigor, lo que el sonido simboliza son los diferentes modos de placer y de displacer sin ninguna representación concomitante” (Nietzsche 2007:268).

Wagner *obstinato*

Para Nietzsche, la música no competiría a la mera sugestión: la incapacidad de Wagner es respecto del gran estilo, su incapacidad, ahora siguiendo la lectura heideggeriana, de ser una configuración determinante —*Gestaltung*— y una preservación del ente en su totalidad. Aun cuando Heidegger habrá podido notar muy certeramente que la separación entre Nietzsche y Wagner tiene ocasión por medio de la incapacidad de este último para poder pensar el arte, y con ello el ente, en su iniciativa de determinación,¹³ la voluntad wagneriana de *Gesamtkunstwerk* tendería a repetirse en fisiología del arte (Heidegger 2000a:94-95). Con ello se quisiera indicar que, pese a marcar su distancia con la estética de Wagner, el caso de Nietzsche, *el caso Nietzsche* en el pensamiento de Heidegger remite a un cierto punto ciego —una reserva irreductible— que aproximaría por otra vía la mentada profundidad del corazón a la embriaguez descrita por Nietzsche. La embriaguez que, a ojos de Heidegger, es embriaguez de una Voluntad que es resistencia ante un ciego flotar en el vacío de la embriaguez estética y que, en razón de esto, debe corregir y ordenar la embriaguez según la medida de una fisiología del arte que es la comprensión misma del ente.

La embriaguez no alude al caos de la efervescencia y la ebullición que todo lo confunde, a la borrachera que simplemente se deja llevar por el vértigo. Cuando Nietzsche dice “embriaguez”, la palabra tiene la resonancia y el sentido opuesto al que le da Wagner. Embriaguez quiere decir para Nietzsche el más claro triunfo de la forma [*hellster Sieg der Form*]. (Heidegger 2000a:120)

Embriaguez que afirma, que configura; la embriaguez como *fuerza configuradora de forma, Formschaffende Kraft*. Aquí la cuestión reparada por Heidegger es que quien forma es finalmente la Voluntad, coronándose con ello la metafísica de la voluntad de poder. Por ello, en su diferencia misma, todavía podría aparejarse epocalmente el recurso wagneriano al intento nietzscheano de transvaloración. Pero ello no impediría, a su vez, considerar qué precio tiene que pagar la empresa nietzscheana al verse sometida a este *dictum*. Efectivamente, Nietzsche ha mostrado que el proyecto musical que supone ‘Wagner’ se organiza por una aprehensión directa de lo infinito, como un arrogarse un saber de lo infinito a través de su significación musical (Nietzsche 2003b:220-221). Y que dicha pretensión se encuentra unida a una fuerte convicción de que la música es

¹³ “Fue este arrebató hacia el todo proveniente de la embriaguez lo que hizo que Richard Wagner, el hombre y su obra, fascinaran al joven Nietzsche; esto sólo fue posible, sin embargo, porque en el propio Nietzsche algo le salió al encuentro, lo que él llamaba lo dionisiaco. Pero puesto que Wagner buscaba meramente la ascensión de lo dionisiaco y desbordarse en él, mientras que Nietzsche quería sujetarlo y conformarlo [*Bändigung und Gestaltung*], la ruptura entre ambos estaba ya predeterminada” (Heidegger 2000a:92).

finalmente el medio de expresión de un drama. La retórica teatral que hace que la música no sea tal sino lenguaje, instrumento, ancilla dramaturgica (Nietzsche 2003b:213), reaparece incluso en la noción de melodía infinita que organiza esquemáticamente gran parte del drama wagneriano, suponiendo la idea de una *cohesión de pensamiento*. Ahora bien, va a ser precisamente esta subordinación de la música a medio expresivo ilustrativo la que para Nietzsche va a indicar una “degeneración fisiológica” y un “histerismo” (Nietzsche 2003b:208 s). Serán la embriaguez sin forma¹⁴ y la sensibilización exacerbada, las que señalen paradójicamente que el arte de Wagner es una *anestesia*, tal como se enuncia en el párrafo 3 del comentario a “Humano, demasiado humano” en *Ecce Homo*.

Nadar, flotar —en lugar de caminar, danzar... Quizá con esto queda dicho lo decisivo. La “melodía infinita” *quiere* precisamente quebrar todo equilibrio entre tiempo y fuerza, incluso se burla del mismo; tiene su riqueza de invención justamente en aquello que a un oído antiguo le suena como paradoja y blasfemia rítmicas. De una imitación, de un predominio de semejante gusto ha nacido un peligro para la música como no puede pensarse otro mayor —la degeneración total del sentimiento rítmico, el *caos* en lugar del ritmo... El peligro llega a su punto álgido cuando semejante música se apoya de modo cada vez más estricto en un histrionismo y una mímica completamente naturalistas, no dominados por ninguna ley de la plástica, que sólo quieren el *efecto* y nada más. Lo “expresivo” a toda costa y la música al servicio, esclava de la pose —*éste es el fin*... (Nietzsche 2003c:254-255)¹⁵

Entre una sensibilidad sin forma y una con forma, Heidegger habrá preferido esta última. De algún modo, sólo ella permitiría trazar una salida de la metafísica y, con ello, una huella del pensamiento del ser como época y ya no como mero momento en el acopio de una historia. Pero ello no deja de pronunciar las dificultades expresas en dicho gesto. La falta de marcha y de ritmo que, según Nietzsche, define la música wagneriana y que por eso mismo atenta contra la estética, haría necesaria la redefinición de una teoría del arte como sensibilidad, constituyendo a esta para su administración epocal bajo la figura de una fisiología aplicada a los sentidos. De una fisiología que ya no compete al histerismo, sino antes al “gran estilo”, que “quiere llevar al poder a la misma vida en crecimiento, no detenerla sino liberada para que se despliegue, transfigurarla” (Nietzsche 2003c:203). A ojos de Heidegger, Nietzsche termina por cumplir la estética wagneriana por cuanto se ordena por una metafísica que se impone totalizando al ente bajo la impronta de su figuración. Por mucho que se conceda el acierto de esto, todavía no impide

¹⁴ “Música sin forma: música dramática” (fragmento de la primavera-otoño de 1881).

¹⁵ En un fragmento de 1877, Nietzsche habrá empezado a sospechar de la tentativa wagneriana en los siguientes términos: “La melodía infinita, perdemos la orilla abandonándonos a las olas”.

que resurja el doble estatuto de la relación entre Nietzsche y Wagner, como ruptura y dependencia ante la metafísica wagneriana en la figura de Nietzsche: la sensibilidad que Nietzsche intenta pensar en un sonido articulado cuyo fin no es la expresión.¹⁶ Una música que ya no dependa ni de la expresión de un contenido espiritual ni del ordenamiento según el despliegue historial de la verdad del ser.

Ante dos sensibilidades, el problema habrá sido el arte, el cual para Heidegger no es mera instancia de diversión o esparcimiento del espíritu sino apertura de la verdad con toda la gravedad que ello supone. Por eso, el arte ya no podría depender de ninguna estética —de ninguna doctrina subjetiva de los sentidos. Y habrá que recordar que para Heidegger todo arte es en su esencia poema. “La verdad como claro y encubrimiento de lo ente acontece desde el momento en que se poetiza. *Todo arte es en su esencia poema* en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal” (Heidegger 1996c:62). No es casual que la verdad sea puesta ‘desde el momento en que se poetiza’, ya que la esencia de la verdad que Heidegger equipara con la *aletheia* como el juego entre el claro y el encubrimiento del ser y de lo ente, es destinada a partir de un envío mucho más originario que cualquier comprensión adecuadora de la verdad. Sería a la mala comprensión de la verdad como *homoiosis* —y luego como *adaequatio*— a la que debe oponerse su origen, es decir, el *mythos*.¹⁷

La verdad tendría que hacer alusión directamente a aquello que ordena lo que la metafísica no ha conseguido pensar. Quizás sería preciso repensar en esta medida el esfuerzo que Heidegger se propone al retomar una verdad anterior a la metafísica, una poesía

¹⁶ El sonido por sí mismo no cuenta, ya que siempre se encamina, sea del lado de la escala que lo constituye armónicamente en nota musical, o del significado espiritual que ya está puesto en marcha en la unidad indivisible entre sonido y sentido o, como podría pensarse en términos hegelianos, de un destino del sonido que habría de servir a una cada vez más adecuada expresión de contenidos espirituales en el caso del arte musical y de la poesía. Sin embargo, lo que ocurre es también una exterioridad irreductible que se anuncia en la inmediatez del ánimo interior, un signo que podrá no ser significado en la profundidad de dicha intimidad, y que podría alterar la circulación mimética exigida, por ejemplo, en la melodía. A este respecto, hemos tratado de sopesar el estatuto, hasta cierto punto aporético del sonido musical en el caso de Hegel (Durán 2007).

¹⁷ La afirmación nietzscheana “el arte tiene más valor que la verdad” conduce gran parte de la fuerza de restitución y de resistencia que Heidegger imprime a su determinación de la verdad como *aletheia*. Para Heidegger no sería posible asentir a dicha afirmación, puesto que la verdad siempre es ella misma, pero como su diferencia: el arte se mostraría en consonancia con la verdad, desde que el arte es esencialmente *Dichtung*. La *Dichtung-Sprache* es el mundo mismo en tanto que se desprende violentamente de la tierra, de la *physis*, y que, sin embargo, deja venir a presencia el envío de la verdad: “El decir [*Sagen*] que proyecta es poema: el relato [*Sage*] del mundo y la tierra, el relato del espacio de juego de su combate y, por tanto, del lugar de toda la proximidad y lejanía de los dioses. El poema es el relato del desocultamiento de lo ente. Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo y la tierra queda preservada como esa que se queda cerrada. El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal. Es en semejante decir en donde se le acuña previamente [*vor-geprägt*] a un pueblo histórico los conceptos de su esencia, esto es, su pertenencia a la historia del mundo” (Heidegger 1996c:63-64).

anterior a la poética y, finalmente, una historia anterior a toda exposición histórica que se conduzca finalmente según el género historiográfico. Tal vez por ello sea que se pueda decir que la clausura heideggeriana es incluso más temible que la hegeliana (Lacoue-Labarthe 1979:79). ¿Pero qué sentido aventurar para la música en esta configuración? La empresa wagneriana, que cumple la estética en su forma absoluta, tiene el papel de delinear de un modo más preciso el cometido nietzscheano. Y, precisamente a partir de ello, de mostrar a Nietzsche como paradójico lugar del acabamiento de la metafísica. Si Wagner remató la estética en su unión con una mítica, que le proveía su impulso, el caso de Nietzsche es precisamente el de desesperadamente evitar o suspender dicho mito: una música que simboliza 'sin ninguna representación concomitante'. Más allá de alguna metáfora de la expresión —que tendría que conceder finalmente a la lengua el espacio de su capacidad expresiva—, y más allá de la formulación de un mitema sea cual sea, el problema de la sensibilidad habrá traído el problema de una metafísica que pueda llegar a ser pensada sólo cuando ha sido perturbada en su reparto fundacional —*meta / physis*. Pero, en dicha separación, ¿no se trataría acaso de conceder a la filosofía el espacio de su finitud y de homologarlo a su inevitable clausura, comprendida esta de un modo aún muy limitado en su contraposición a esta otra historia? La destrucción de la metafísica no podrá llegar hasta la época del ser que es aquel punto que en el argumento heideggeriano tendría que permanecer indestructible. No podría llegar, ya que a medida en que el desvelamiento de la verdad que conlleva el poema —el desvelamiento de la verdad de la *Sage*, del mito de un pueblo que se ha dado un destino histórico a través de dicho decir— no puede ser reducido a la historiografía, tiene que permanecer suspendida, antes que en suspenso: la espera de la historia que dicha operación tendría que abrir, puede bien ser la perturbación de la verdad de una abertura inicial, de una verdad que se ha predispuerto ante todo avance de su versión adecuatoria.

Pero lo que interesa a Heidegger puede ser mostrar cierta restitución de la embriaguez bajo la forma de una fisiología del arte, señalando a su vez la irreductibilidad de lo sensible para la historia de la metafísica. De ahí que la comprensión heideggeriana de la música, si es que la hay, tenga que hacer entrar la metafórica de una voz inaudible del ser y de una escucha de lo insonoro (Heidegger 1991:91). Una resonancia que ya no depende del sonido y que, en cierto sentido, podría ser similar al tan paciente trabajo del espíritu hegeliano. Pero en este caso hay que perder lo ya perdido, hay que perder la sensibilidad del sonido, ya que ella nos es demasiado disponible (Pöltner 2005:384). Arrancar a Nietzsche de su interpretación biologicista y axiológica, y de una mala interpretación romántica, que no es otra que el wagnerismo (Lacoue-Labarthe 1987:123), sería para Heidegger remarcar que el ajuste de cuentas con la metafísica sólo podría darse al precio de sugerir el horizonte de su transgresión. Si la música compete, a partir explícitamente de Nietzsche a una sensibilidad que ya no puede ser tan fácilmente sometida al reparto entre lo sensible y lo inteligible, y si tampoco puede por entero ser transpuesta según el ordenamiento de *Dichtung-Sprache-Sage*, ella puede señalar una resistencia ante

la *Überwindung*, ante una superación marcada incluso por el desvío y el retorcimiento. La *Überwindung* puede no ser la *Aufhebung* ya que para Heidegger se trataría de una torsión, de cierta ruptura, que quisiera desprenderse del suelo metafísico, que desfonde, que lleve a la metafísica al fondo (*Abgrund*). Pero la música podría plantear cierto problema, tal como habrá sucedido en la estética hegeliana: de cierto modo, el peligro de la música es mostrarse falaz en su expresión precisa de un cierto contenido espiritual. *Verwindung* y *desencadenamiento* de la música en la historia del ser, que haría resonar aquello que Heidegger quizás reprocha en Nietzsche: “ninguna representación”. Obstinación —*obsistinare*— que es el destino y la fijación —*destinare*— de la música, tal y como ella puede ser sancionada desde el rechazo platónico que vio en ella una afrenta al orden sano de la vida comunitaria. Perder la música es, en cierto modo, perder la metafísica, pero bajo la modalidad de la obliteración, es decir, ni pura pérdida ni pérdida absoluta. Obliteración porque, tal como en el caso de Heidegger, ella podría aparecer mostrando las dificultades propias de la metafísica. Dado que Heidegger no habrá evitado por entero la música, la ‘pérdida’ es siempre una palabra un tanto grave.

Recibido enero 10, 2007
Aceptado abril 3, 2007

Referencias bibliográficas

- Courtine, Jean-François, 1990. “Phénoménologie et/ou tautologie”. *Heidegger et la phénoménologie*. Paris: Vrin, 381-405.
- Dalhaus, Carl, 1999. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books.
- Durán, Cristóbal, 1997. “La época de la música. Hegel y la sonoridad del espíritu”. En Instituto de Estética, ed. *Actas del Primer Simposio Internacional de Estética y Filosofía*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. (En prensa.)
- Haar, Michel, 1985. *Le chant de la terre: Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*. París: L'Herne.
- Heidegger, Martin, 1964. *¿Qué significa pensar?* Buenos Aires: Nova.
- , 1991. *La proposición del fundamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- , 1996a. “La época de la imagen del mundo”. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 75-109. (Orig: *Holzwege*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1952.)
- , 1996b. “La frase de Nietzsche ‘Dios ha muerto’”. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 190-240.
- , 1996c. “El origen de la obra de arte”. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 11-74.
- , 2000a. *Nietzsche I*. Barcelona: Destino, 2000. (Orig: *Nietzsche. Erster Band*. Pfullingen: G. Neske, 1961.)
- , 2000b. “Carta sobre el humanismo”. *Hitos*. Madrid: Alianza, 259-298.
- , 2001. “Superación de la metafísica”. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 51-73. (Orig: *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: G. Neske.)

- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1979. "Nietzsche apocryphe". *Le sujet de la philosophie. Typographies I*. Paris: Aubier-Flammarion, 75-110.
- , 1987. "L'affection musicale. Heidegger et Wagner". *Cahiers du séminaire de philosophie N^o 4: Musique et Philosophie*. Presses Universitaires de Strasbourg, 117-137.
- , 2002. *La ficción de lo político*. Madrid: Arena Libros.
- Nietzsche, Friedrich, 2003a. "Richard Wagner en Bayreuth". *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 83-181.
- , 2003b. "El caso Wagner". *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 183-241.
- , 2003c. "Nietzsche contra Wagner". *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Biblioteca Nueva, 243-282.
- , 2007. "La visión dionisiaca del mundo". *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 244-272.
- Pöggeler, Otto, 1993. *El camino del pensar de Martin Heidegger*. Madrid: Alianza.
- , 2005. "El lugar de la música en el pensamiento de Heidegger". *Thémata, Revista de Filosofía*, N^o 34, 369-390.
- Wagner, Richard, 1910a. "L'oeuvre d'art de l'avenir". *Oeuvres en prose*, Vol. III. Paris: Delagrave, 59-253.
- , 1910b. "Opera et drame". *Oeuvres en prose*, Vol. IV. Paris: Delagrave.