

Música, Mito y Nihilismo: La Tragedia en Clave Romántica a la Luz de Nietzsche

Joaquín Pablo García Quijano

Trabajo de Grado para Optar el Título de Magíster en Filosofía

Director

Jorge Francisco Maldonado Serrano

Doctor en Filosofía

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Maestría en Filosofía

Bucaramanga

2026

Dedicatoria

*A mi Mamá, quién gracias a su ayuda pude iniciar este camino.
Sé que siempre puedo contar contigo.*

*A Alejandra, mi compañera de vida.
Gracias por ser mi apoyo y soporte durante los años de la Maestría.*

*Y en especial, a la música;
puente de equilibrio entre la vida y la nada.*

Tabla de contenido

Introducción	7
1. El Problema de la Tragedia en Nietzsche.	11
1.1 La Tragedia en Esquilo y Sófocles.	15
1.2 El Mito y el Coro Trágico	17
1.3 El Coro Trágico como Origen del Drama.....	18
1.4 El Mito frente a la Racionalidad Moderna.....	19
1.5 Sócrates y la Muerte de la Tragedia.....	20
2. Romanticismo y Crisis del Mito	24
2.1. La Influencia del Movimiento <i>Sturm und Drang</i> en la Música del Siglo XIX.....	26
2.2. La Subjetividad y la Intensidad Emocional en la Música del Romanticismo.....	28
2.3. La Crisis del Mito en la Música Romántica del Siglo XIX	30
2.4. Richard Wagner: Promesa de Redención y Síntoma de Decadencia.....	31
3. Música, Nihilismo y Modernidad	36
3.1. La Música como Refugio de lo Trágico	40
3.2. La Música como Síntoma del Nihilismo	41
3.3. Wagner no es una Solución, es un Problema	41
3.4. Beethoven, la Afirmación Trágica sin Teatralidad	42

3.5. Brahms y la Resistencia a la Decadencia.....	43
3.6 Música y Nihilismo en la Modernidad.....	43
4. Conclusiones	45
Referencias Bibliográficas	48

Resumen

Título: Música, Mito y Nihilismo: La tragedia en Clave Romántica a la luz de Nietzsche*

Autor: Joaquín Pablo García Quijano**

Palabras clave: Friedrich Nietzsche, tragedia, música romántica, nihilismo, mito, modernidad, Wagner, apolíneo, dionisiaco.

Descripción: La presente investigación analiza la relación entre música romántica y tragedia a partir de la filosofía de Friedrich Nietzsche, con el propósito de comprender el papel cultural de la música en la crisis del mito y el surgimiento del nihilismo en la modernidad. La pregunta que orienta el estudio indaga en qué medida la música romántica del siglo XIX encarna o distorsiona la concepción nietzscheana de la tragedia como síntesis de lo apolíneo y lo dionisiaco, y qué revela esta relación acerca de las transformaciones espirituales de la cultura moderna. Metodológicamente, la investigación se desarrolla desde un enfoque hermenéutico e interpretativo, tomando como eje principal la lectura de *El nacimiento de la tragedia* y complementándola con otras obras de Nietzsche, así como con estudios filosóficos y estéticos especializados.

En primer momento, se examina la concepción nietzscheana de la tragedia griega, destacando la función del mito, el coro trágico y la articulación entre las dimensiones apolínea y dionisiaca. Posteriormente, se analiza el romanticismo musical como respuesta a la crisis del mito, atendiendo a la influencia del *Sturm und Drang*, el desarrollo de la subjetividad moderna y el proyecto estético de Richard Wagner. Finalmente, se estudia la relación entre música, nihilismo y modernidad, mostrando cómo la música romántica se convierte simultáneamente en una búsqueda de sentido y en un síntoma de las tensiones culturales derivadas de la pérdida de los fundamentos tradicionales. La investigación concluye que la música romántica constituye una expresión privilegiada de la crisis espiritual de la modernidad, al tiempo que conserva elementos de la experiencia trágica que Nietzsche identificó en la cultura griega.

* Trabajo de grado.

** Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano. Doctor en Filosofía.

Abstract

Title: Music, Myth, and Nihilism: Tragedy in a Romantic Key in the Light of Nietzsche*

Author: Joaquín Pablo García Quijano**

Key words: Friedrich Nietzsche, tragedy, Romantic music, nihilism, myth, modernity, Wagner, Apollonian, Dionysian.

Description:

This research analyzes the relationship between Romantic music and tragedy through the philosophy of Friedrich Nietzsche, with the aim of understanding the cultural role of music in the crisis of myth and the emergence of nihilism in modernity. The guiding question of the study examines to what extent nineteenth-century Romantic music embodies or distorts Nietzsche's conception of tragedy as a synthesis of the Apollonian and the Dionysian, and what this relationship reveals about the spiritual transformations of modern culture. Methodologically, the research adopts a hermeneutic and interpretive approach, taking *The Birth of Tragedy* as its primary reference and complementing it with other works by Nietzsche, as well as specialized philosophical and aesthetic studies.

First, the study examines Nietzsche's conception of Greek tragedy, highlighting the role of myth, the tragic chorus, and the articulation between the Apollonian and Dionysian dimensions. It then analyzes musical Romanticism as a response to the crisis of myth, considering the influence of *Sturm und Drang*, the development of modern subjectivity, and Richard Wagner's aesthetic project. Finally, the relationship between music, nihilism, and modernity is explored, showing how Romantic music becomes both a search for meaning and a symptom of the cultural tensions arising from the loss of traditional foundations. The research concludes that Romantic music constitutes a privileged expression of the spiritual crisis of modernity while preserving elements of the tragic experience that Nietzsche identified in Greek culture.

* Degree work.

** Faculty of human sciences. School philosophy. Director: Jorge Francisco Maldonado Serrano. Doctor of philosophy.

Introducción

La relación entre música y filosofía constituye uno de los problemas más prolíferos del pensamiento moderno. Desde finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, la música dejó de ser concebida únicamente como un arte destinado al entretenimiento o al acompañamiento de otras manifestaciones artísticas para convertirse en un lenguaje único y privilegiado, capaz de expresar las dimensiones más profundas de la experiencia humana. En el contexto del romanticismo alemán, esta transformación estuvo asociada al surgimiento de una nueva sensibilidad estética que otorgó a la música un lugar central en la comprensión de la subjetividad, el sufrimiento, la libertad y el sentido de la existencia. Debido a lo anterior, la filosofía comenzó a reconocer en este arte, una vía singular de acceso para aquello que no podía ser plenamente expresado mediante conceptos racionales, situación que alcanzó una de sus formas más significativas a través de la obra de Friedrich Nietzsche.

La reflexión nietzscheana sobre la tragedia griega constituye uno de los puntos de partida más relevantes para comprender la relación entre arte, cultura y existencia en la modernidad. En su obra, *El nacimiento de la tragedia* [1872], Nietzsche interpreta la tragedia ática como el resultado de la unión de dos impulsos estéticos fundamentales: lo apolíneo y lo dionisiaco, el primero se vincula con la forma, la medida y la representación, el segundo, expresa la embriaguez, la unidad primordial y la afirmación del devenir. La grandeza de la tragedia radica precisamente en haber logrado una síntesis entre estas fuerzas aparentemente opuestas, ofreciendo una respuesta estética al problema del sufrimiento humano. Para Nietzsche, la tragedia permitió a los griegos afirmar la existencia en toda su complejidad, sin recurrir a consuelos metafísicos ni negar la realidad del dolor.

Sin embargo, esta forma de sabiduría trágica habría entrado en crisis con el surgimiento del racionalismo socrático. Según Nietzsche, la progresiva subordinación del mito a la razón transformó profundamente la cultura occidental, inaugurando un proceso que culminaría en la modernidad con la pérdida de los fundamentos simbólicos que habían otorgado sentido a la experiencia humana. La muerte de la tragedia no representa únicamente la desaparición de un género artístico, sino la ruptura de una determinada relación con el mundo. A partir de entonces, el arte se enfrenta al desafío de responder a una cultura caracterizada por la fragmentación, la secularización y el debilitamiento de las antiguas estructuras de significado.

En este contexto, la música romántica ocupa un lugar particularmente significativo. Compositores como Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms y de manera especial, Richard Wagner, buscaron conferir a la música una capacidad expresiva que parecía restituir dimensiones de la experiencia previamente asociadas al mito y la tragedia. La música se convirtió así en un espacio privilegiado para la exploración de la interioridad, la expresión del sufrimiento y la búsqueda de sentido en un mundo cada vez más desencantado. No obstante, esta misma pretensión plantea un problema filosófico fundamental: ¿constituye la música romántica una recuperación de la experiencia trágica o representa, por el contrario, una manifestación de la crisis espiritual propia de la modernidad?

A partir de esta inquietud surge la pregunta que orienta la presente investigación: ¿En qué medida la música romántica del siglo XIX encarna o distorsiona la concepción nietzscheana de la tragedia como síntesis de lo apolíneo y lo dionisiaco, y qué revela ellos sobre la crisis del mito y el nihilismo en la modernidad? Esta cuestión permite examinar no solo la relación entre filosofía y música, sino también el modo en que las transformaciones culturales del siglo XIX modificaron las formas de comprensión de la existencia.

El objetivo general de este trabajo consiste en analizar, desde la filosofía de Nietzsche, la relación entre la música romántica y tragedia, con el fin de comprender el papel cultural de la música en la crisis del mito y el surgimiento del nihilismo en la modernidad. Para alcanzar este propósito, la investigación se apoya principalmente en la obra temprana de Nietzsche, especialmente *El nacimiento de la tragedia*, complementada con textos posteriores como *El caso Wagner*, *La gaya ciencia*, *Más allá del bien y del mal* y *Crepúsculo de los ídolos*. Asimismo, se incorporan aportes de Arthur Schopenhauer, cuya filosofía influyó decisivamente en la concepción nietzscheana de la música, así como estudios especializados de Walter Kaufmann, Jean-Pierre Vernant, Peter Sloterdijk, Gianni Vattimo y otros autores que han contribuido a la comprensión de la tragedia, el mito y la modernidad.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación se inscribe en el ámbito de la filosofía hermenéutica e interpretativa. No se pretende realizar un estudio musicológico exhaustivo ni una reconstrucción histórica completa del romanticismo musical, sino examinar filosóficamente el significado cultural de la música a partir de las categorías desarrolladas por Nietzsche. En consecuencia, la música es abordada como un fenómeno estético y espiritual que permite comprender las transformaciones de la cultura occidental y las tensiones que atraviesan la experiencia moderna.

La estructura del trabajo se organiza en tres capítulos. El primer capítulo, titulado *El problema de la tragedia en Nietzsche*, se exponen los fundamentos filosóficos de la concepción nietzscheana de la tragedia. Se analizan las categorías de lo apolíneo y lo dionisiaco, el papel del mito y del coro trágico en el nacimiento del drama griego, así como la interpretación nietzscheana de la muerte de la tragedia a partir de la influencia de Sócrates y Eurípides. El objetivo de este

capítulo es mostrar que la tragedia constituye, para Nietzsche, una forma de afirmación de la vida frente al sufrimiento y el devenir.

El segundo capítulo, denominado “Romanticismo y crisis del mito”, estudia el surgimiento de la música romántica en el siglo XIX. Se examinan la influencia del movimiento *Sturm und Drang*, el desarrollo de la subjetividad moderna y la progresiva autonomización de la música. Asimismo, se analiza la figura de Richard Wagner como representante de un proyecto de restauración mítica que despertó inicialmente el entusiasmo de Nietzsche, que, sin embargo, posteriormente, fue objeto de una crítica profunda. Este capítulo busca esclarecer cómo la música romántica se sitúa en la tensión entre la nostalgia del mito perdido y las condiciones culturales de la modernidad.

Finalmente, el tercer capítulo, “Música, nihilismo y modernidad”, aborda la música romántica como espacio de resistencia y, al mismo tiempo, como síntoma de la crisis moderna. A partir del análisis de Wagner y de otras alternativas musicales representadas por Beethoven y Brahms, se examina la relación entre arte y nihilismo en el pensamiento nietzscheano. El capítulo sostiene que la música constituye uno de los ámbitos privilegiados para comprender la búsqueda de sentido en una cultura marcada por la pérdida de fundamentos metafísicos, revelando tanto las posibilidades como los límites del arte frente al nihilismo.

En conjunto, la presente investigación busca contribuir a la comprensión de la música romántica no solo como fenómeno artístico, sino también como expresión de una problemática filosófica más amplia. A través del diálogo entre Nietzsche, la tragedia griega y la cultura musical del siglo XIX, se pretende mostrar que la reflexión sobre el arte permite iluminar algunos de los interrogantes fundamentales de la modernidad: la crisis del mito, la experiencia del sufrimiento y la búsqueda de sentido en un mundo atravesado por el nihilismo.

1. El Problema de la Tragedia en Nietzsche.

La música es el arte que concilia, que armoniza lo humano y lo divino; que calma, que resuelve cualquier contradicción del espíritu con su más íntima armonía; la música es una ventana abierta al misterio.

(Fubini, 2005)

La pregunta que estructura *El nacimiento de la tragedia* [1872], un libro que Nietzsche clasificó más tarde como *problemático*, es la siguiente: ¿cómo una cultura como la griega, tan ligada a la belleza y a la afirmación de la vida, pudo crear un arte que nace del sufrimiento y de la destrucción? Problemático porque no busca solamente explicar el origen de la tragedia, sino reflexionar sobre cómo el arte puede justificar la existencia en su totalidad (Nietzsche, 2018, ensayo de autocrítica, p. 27). Para Nietzsche, la tragedia griega representa la unión más alta entre arte y vida, y revela una fuerza capaz de transformar incluso el dolor en afirmación. Por eso se pregunta si el pesimismo debe entenderse siempre como una señal de decadencia o un pesimismo de la fortaleza.

La concepción nietzscheana de la tragedia no puede reducirse únicamente a una teoría estética del arte griego, pues en ella se encuentra comprometida una comprensión más profunda de la existencia humana. En su obra, el NT, la tragedia aparece como la expresión de una tensión constitutiva de la vida misma: la confrontación entre el sufrimiento y la afirmación, entre el dolor inherente y el devenir y la capacidad de asumirlo estéticamente. Por esta razón, el arte trágico no cumple una función evasiva ni consoladora en el sentido estricto, sino que permite enfrentar la realidad en su carácter contradictorio. Nietzsche sostiene que solo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo (Nietzsche, 2018, p. 332), afirmación que revela el lugar central del arte dentro de su pensamiento temprano. La tragedia no niega el sufrimiento,

sino que lo transforma en experiencia afirmativa, haciendo posible una reconciliación con el devenir.

Esta tesis adquiere todavía mayor alcance cuando se considera la revisión que el propio Nietzsche realiza catorce años después en el *Ensayo de autocrítica* [1886]. Allí reconoce el carácter problemático de su primera obra, pero reafirma que su intuición fundamental consistía en comprender el arte no como un simple objeto de contemplación estética, sino como el ámbito en el que la existencia encuentra su más alta justificación. En este sentido, el arte deja de ocupar un lugar secundario respecto del conocimiento racional para convertirse en una forma originaria de afirmación de la vida. Como señala Gallego Arroyave (2026), el Ensayo de autocrítica conserva la convicción de que la existencia solo puede comprenderse plenamente desde una perspectiva estética, idea que constituye el núcleo del pensamiento temprano de Nietzsche y el fundamento de su concepción de la tragedia como afirmación del devenir.

En este entramado conceptual, la figura del héroe trágico ocupa un lugar fundamental, pues encarna la confrontación del individuo con su destino. A diferencia de la perspectiva schopenhaueriana, donde el sufrimiento conduce a la negación de la voluntad y al rechazo del mundo, Nietzsche interpreta la tragedia griega como una afirmación de la vida incluso en sus aspectos más dolorosos. El héroe trágico no busca escapar de su destino, sino asumirlo plenamente, aun cuando ello implique destrucción o sufrimiento. En este sentido, la tragedia expresa una sabiduría distinta del pesimismo resignado: una aceptación radical del devenir y de la finitud.

Para Nietzsche, en la tragedia, lo dionisiaco recobra de nuevo la primacía, lo que significa que, detrás de la caída del héroe individual, se afirma la continuidad de la vida como fuerza creadora. Así, el sentido último de la tragedia no reside en la redención frente al dolor, sino en la capacidad de afirmar la existencia en medio de él.

A partir de esta idea, Nietzsche concibe que asimilar la tragedia no significa hacer historia literaria, sino interrogar el sentido del mundo. La tragedia expone la vida en su tensión real: bella y terrible al mismo tiempo. Heidegger señala que, en este pensamiento, la tragedia se convierte en el acontecimiento donde la verdad del ser aparece de manera artística, como un *desocultamiento* que reúne lo que hiere y lo que salva (Heidegger, 2000, p. 45). Desde esta mirada, la tragedia no expresa una derrota de la vida, sino su potencia para asumir y transformar el devenir.

Cuando Nietzsche se pregunta por el origen de la tragedia, se aparta de las explicaciones filológicas tradicionales y se apoya en una intuición más profunda: la existencia humana nace de la tensión entre dos impulsos fundamentales. Estos dos impulsos están representados por los dioses griegos Apolo y Dionisio, quienes representan el primero la forma, el límite y la claridad, mientras que el segundo encarna la disolución, el exceso y la unidad primordial. Esta oposición da sentido al modo en que el ser humano vive y crea. Para Nietzsche, el arte no es un adorno, sino la justificación más alta de la vida, porque convierte incluso lo doloroso en algo que puede contemplarse y afirmarse (Nietzsche, 2018, p. 435).

En el NT, Nietzsche expresa con claridad que toda forma de arte surge del entrelazamiento entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Apolo simboliza la claridad y la medida, mientras que Dionisio, el éxtasis y la ruptura de los límites. Ninguno puede existir sin el otro. Sin Apolo, la existencia se perdería en el caos; sin Dionisio, se convertiría en pura rigidez. Por eso afirma que bajo la magia dionisiaca se renueva la alianza del hombre consigo mismo, con los demás y con la naturaleza (Nietzsche, 2018, p. 427). El arte nace de esta tensión y se convierte en una forma de salvación a través de la apariencia.

Esta unión no elimina el dolor, sino que lo transforma, el arte trágico vuelve contemplable el horror de la existencia y permite afirmar la vida incluso en sus aspectos más duros, aceptar el devenir por completo se convierte en la forma más alta de afirmación.

En ese sentido, Nietzsche avanza hacia su idea del *amor fati* y del *eterno retorno*. En los Fragmentos Póstumos (1885-1889), se expresa de manera directa: “El arte y sólo el arte nos permite afirmar la vida, incluso en sus aspectos más terribles” (Nietzsche, 2006, p. 853). Vernant señala que la tragedia muestra cómo el individuo se enfrenta a los límites humanos mientras fuerzas más grandes lo atraviesan (Vernant, 1972, p. 189).

El símbolo trágico expresa la paradoja de una vida que se destruye para renovarse. Nietzsche ve esa imagen en el mito de Dionisio desgarrado y renacido, que muestra cómo el devenir combina dolor y creación. El arte convierte el sufrimiento en forma, lo terrible en algo que puede contemplarse, y por eso Apolo y Dionisio no son opuestos morales sino fuerzas complementarias. Deleuze comenta que la tragedia nietzscheana no busca conciliar los contrarios, sino mantener su diferencia viva como condición de toda creación (Deleuze, 1986, p. 35). Este equilibrio, sin embargo, es delicado: cuando la razón domina por completo -como en el socratismo- la vida pierde su tensión creadora.

Finalmente, Nietzsche propone que la experiencia dionisiaca constituye un tipo de conocimiento profundo que no depende de la lógica discursiva. Es un comprender vital del devenir. Lo dionisiaco no pretende salvar al mundo mediante la verdad, sino afirmarlo mediante la belleza. Por eso, la tragedia es una forma de conocimiento estético: en ella, el arte se convierte en la más alta expresión del saber humano (Nietzsche, 2018). Apolo protege al hombre del horror, Dionisio lo enfrenta con él. El héroe trágico encarna esa doble mirada, capaz de ver el abismo sin caer en la negación. Como explica Heidegger, la verdad en el pensamiento trágico no es correspondencia,

sino desocultamiento del ser como devenir (Heidegger, 2000, p. 97). La tragedia muestra así la verdad del cambio, del conflicto y de la propia vida.

En este punto, Nietzsche se aleja de Schopenhauer, quien veía en el arte un camino para negar la voluntad. Al contrario, para Nietzsche, el arte trágico es afirmación de la vida, expresión de su capacidad creadora y prueba de que el ser humano puede abrazar su destino incluso cuando duele. Gadamer señala que, en esta visión, la tragedia permite una forma de reconciliación interior: el individuo acepta su finitud y su carácter contradictorio de negarlo (Gadamer, 1960, p. 227).

1.1 La Tragedia en Esquilo y Sófocles.

A través de la influencia de la cultura griega -especialmente de las obras de Esquilo y Sófocles- Nietzsche descubre una sabiduría que precede a la filosofía racional. Se trata de una sabiduría trágica que no separa el goce del sufrimiento, sino que los comprende como dimensiones inseparables de la existencia. En este sentido, la tragedia ática no constituye una mera representación estética del dolor humano, sino una afirmación profunda del devenir en su totalidad.

Para Nietzsche, Esquilo y Sófocles encarnan el momento más alto de esta conciencia trágica. En sus obras, el destino (*moira*) no es un castigo moral ni una consecuencia de la culpa individual, sino la expresión de una necesidad cósmica que atraviesa tanto a los hombres como a los dioses. El héroe trágico no es culpable en un sentido moral moderno, sino que es grande precisamente porque soporta el peso de una verdad que lo excede. Así, la tragedia revela una concepción del mundo en la que el sufrimiento no exige redención, sino comprensión estética.

En *Prometeo encadenado*, Esquilo presenta a un héroe que sufre no por error moral, sino por su grandeza y por haber desafiado a los dioses. Prometeo afirma: “Sabía todo esto cuando obré; voluntariamente, voluntariamente erré, no lo negaré” (Esquilo, v 266, 1982). Este reconocimiento

no implica arrepentimiento, sino afirmación: Prometeo asume su destino como expresión de su propia naturaleza. Aquí se revela lo que Nietzsche identificaría como la grandeza de la tragedia, la capacidad de soportar el sufrimiento sin negarlo ni justificarlo moralmente.

Igualmente, el castigo de Prometeo no destruye su dignidad, al contrario, la intensifica, su sufrimiento lo eleva a una dimensión casi divina, mostrando que en la tragedia el dolor no es degradación, sino revelación. Este elemento es central para Nietzsche, quien ve en el héroe trágico una figura que afirma la vida incluso en su aspecto más terrible.

En Sófocles, la sabiduría trágica alcanza una forma más refinada. En *Edipo Rey*, el protagonista no es culpable en sentido moral, sino trágico, su destino está sellado antes de su acción consciente. La célebre sentencia “¡Ay de mí! Todo se ha cumplido; todo es claro” (Sófocles, v. 1182, 1982) marca el momento en que el conocimiento coincide con la destrucción. Edipo no peca por ignorancia, sino que su búsqueda para la verdad lo conduce inevitablemente a su ruina. Este punto es crucial para Nietzsche, puesto que la tragedia muestra que el conocimiento no salva, sino que puede ser destructivo. La figura de Edipo revela el límite del saber racional, anticipando la crítica nietzscheana al socratismo – de la cual nos ocuparemos en estudiar más adelante -. En efecto, mientras Sócrates sostiene que conocer es hacer el bien, la tragedia sofoclea muestra lo contrario, conocer puede significar enterarse de una verdad insoportable.

La famosa reflexión del coro en *Edipo Rey* refuerza esta visión: “No llaméis feliz a ningún mortal hasta que haya cruzado el umbral de la vida sin haber sufrido” (Sófocles, v. 1528, 1982). Esta sentencia condensa la sabiduría trágica: la vida humana está atravesada por el sufrimiento, y toda pretensión de felicidad definitiva es ilusoria. Sin embargo, lejos de conducir al nihilismo, esta visión permite una aceptación más profunda de la existencia.

En este contexto, el coro trágico desempeña un papel fundamental. Lejos de ser un elemento accesorio, el coro constituye, para Nietzsche, el núcleo originario de la tragedia. En él se manifiesta la dimensión dionisiaca de la experiencia: la disolución de la individualidad en una voz colectiva que canta la unidad de la vida. El coro expresa la reconciliación entre el individuo y el devenir, funcionando como mediador entre el espectador y la verdad trágica.

De este modo, la tragedia griega logra articular una síntesis entre lo apolíneo -visible en la figura del héroe y la estructura dramática- y lo dionisiaco -presente en la música y en la dimensión coral-. Esta síntesis permite al espectador experimentar el horror de la existencia sin sucumbir a él, transformándolo en una experiencia estética afirmativa. En palabras de Nietzsche, “sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo” (Nietzsche, 2018, p.355).

1.2 El Mito y el Coro Trágico

En el NT, Nietzsche sostiene que el mito no es una ficción poética ni un relato primitivo, sino la forma originaria de conocimiento del mundo. A través del mito, los griegos expresaban una comprensión estética y simbólica de la existencia. “Sin mito, toda cultura pierde su fuerza natural y saludable: sólo un horizonte mitológico puede cerrar un conjunto cultural” (Nietzsche, 2018, p. 431). El mito no busca explicar, sino transfigurar, no describe la realidad, sino que la vuelve soportable a través de la forma simbólica.

El filósofo alemán advierte que la modernidad, al sustituir el mito por la ciencia, ha empobrecido el espíritu humano. La racionalidad socrática, con su fe en el conocimiento lógico destruye la función vital del mito: reconciliar al hombre con la totalidad del devenir. Para Nietzsche, el mito dionisiaco era la encarnación de la sabiduría prefilosófica, una visión del mundo

donde la contradicción y el dolor no eran negados, sino integrados como parte de la armonía cósmica. En ese sentido, el mito no es una ilusión, sino un lenguaje simbólico que revela verdades imposibles de traducir al discurso racional.

1.3 El Coro Trágico como Origen del Drama

La tragedia, en su forma originaria, no surge del diálogo ni de la acción escénica, sino del coro. Nietzsche afirma: “El coro de sátiros es una visión del pueblo dionisiaco, la imagen de sí mismo en la figura del compañero del dios” (Nietzsche, 2018, p. 365). El coro no es un adorno musical ni un espectador pasivo; es la raíz misma de la tragedia, la comunidad que canta y danza en torno a Dionisio, experimentando la unidad del ser.

La música del coro -elemento dionisiaco por excelencia- penetra el alma y la arranca de su individualidad. En ella, el espectador se reconoce parte del mismo flujo vital que anima al héroe. Por eso, Nietzsche dirá que la verdadera catarsis trágica no es purificación moral, sino participación estética en el devenir.

El coro, entonces, representa el vínculo entre el mito y la comunidad: es el medio por el cual el mito se hace experiencia viva. La tragedia ática, al mantener el coro en el centro, logra conservar el carácter ritual del arte. Cuando el coro pierde su función -como ocurrirá en Eurípides- el drama se vuelve psicológico y moral, preludio del racionalismo que Nietzsche asociará con la decadencia del espíritu trágico.

En este sentido, el coro trágico no constituye un elemento accesorio dentro de la tragedia griega, sino su fundamento originario. A través de él, se hace posible la experiencia dionisiaca que disuelve la individualidad y reconcilia al ser humano con la totalidad del devenir. Como señala Nietzsche, el coro trágico es el espectador ideal (Nietzsche, 2018, p. 359), no en cuanto observador

externo, sino como encarnación de la comunidad que participa del fondo mismo de la existencia. De este modo, el drama no surge como una representación dirigida a un público separado, sino como una manifestación colectiva en la que el mito se hace presente de manera inmediata.

La progresiva subordinación del coro -especialmente en Eurípides- señala, por tanto, no sólo una transformación formal del teatro, sino una pérdida profunda: la ruptura entre arte y vida, entre mito y experiencia. Así, comprender el papel del coro trágico permite reconocer que el origen del drama no reside en la acción individual ni en la palabra racional, sino en una dimensión musical comunitaria que la modernidad ha perdido y que Nietzsche intenta, a través de su interpretación, volver pensable.

1.4 El Mito frente a la Racionalidad Moderna

Nietzsche denuncia en el NT la progresiva desmitificación de la cultura occidental. La ciencia moderna, con su pretensión de objetividad, destruye los horizontes simbólicos que daban sentido a la vida.

La pérdida del mito, equivale, para Nietzsche, a la pérdida de la inocencia creadora. Sin mito, el arte se convierte en técnica, la religión en moral y la filosofía en sistema. La muerte del mito es, en última instancia, la muerte del espíritu trágico: el hombre moderno ya no participa en la creación del sentido, sino que busca verdades externas y finales.

El mito trágico, por el contrario, es dinámico y creador. No pretende fijar significados, sino expresar el eterno juego de las fuerzas vitales. Por eso, cuando Nietzsche declara que “sólo como fenómeno estético está justificada la existencia” (Nietzsche, 2018, p. 332), está afirmando que el mito, en tanto arte, es la única vía para reconciliar al hombre con el devenir.

1.5 Sócrates y la Muerte de la Tragedia

Para Nietzsche, la muerte de la tragedia encuentra en la figura de Sócrates su punto decisivo. Más que un individuo histórico, el filósofo griego representa la irrupción de un nuevo tipo de racionalidad que transforma radicalmente la relación entre el ser humano, el conocimiento y la existencia. Con él se inaugura el dominio del *hombre teórico*, cuya confianza en la razón socava las bases mismas de la sabiduría.

En el NT, Nietzsche sostiene que la decadencia del arte trágico no puede explicarse únicamente por factores estéticos, sino por un cambio más profundo en la estructura espiritual griega. Este cambio se manifiesta en la figura de Sócrates, a quien describe como el portador de una nueva fe: la creencia en que el mundo puede ser comprendido y corregido mediante el conocimiento racional, por lo cual, es el prototipo del ser humano teórico (Nietzsche, 2018, p. 396).

El hombre trágico, por el contrario, no busca explicar el mundo, sino afirmarlo hasta su carácter contradictorio. La tragedia griega -como vimos en Esquilo y Sófocles- no pretende resolver el sufrimiento, sino darle forma estética para soportarlo. Sócrates rompe con esta actitud al introducir un principio radicalmente distinto: la idea de que el conocimiento es capaz de redimir la existencia.

Esta transformación tiene consecuencias decisivas para el arte. Si el mundo es inteligible y corregible mediante la razón, entonces el mito pierde su función. La tragedia, que se nutre de la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, se ve desplazada por una forma de pensamiento que exige claridad, coherencia y justificación racional. Nietzsche es contundente al respecto, con Sócrates, el gusto griego se inclina hacia la dialéctica (Nietzsche, 2018, §12).

Esta crítica no debe entenderse como una simple oposición entre filosofía y poesía, ni como un rechazo del ejercicio racional en sí mismo. Lo que Nietzsche cuestiona es la transformación de la razón en criterio exclusivo para comprender la existencia. Como señala Pachón Soto (2021), la figura de Sócrates inaugura una confianza ilimitada en la racionalidad, según la cual el pensamiento no solo puede conocer el mundo, sino incluso corregirlo. En palabras del propio Nietzsche, con el socratismo nace “la inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no solo de conocer, sino incluso de corregir el ser” (Nietzsche, 2018, §15). La consecuencia de esta nueva actitud consiste en que la experiencia trágica deja de ser considerada una forma legítima de conocimiento y es sustituida por un ideal de inteligibilidad que desplaza progresivamente el mito, la música y la intuición estética como vías privilegiadas de acceso a la verdad (Pachón Soto, 2021, p. 272).

Bajo este nuevo horizonte aparece la figura de Eurípides como el ejecutor artístico del socratismo. Este autor introduce en la tragedia los elementos racionales que transforman su estructura: los personajes comienzan a justificar sus acciones, el diálogo adquiere primacía sobre el coro, y el mito pierde su carácter enigmático. Nietzsche lo expresa con claridad: “Eurípides llevó al espectador al escenario (Nietzsche, 2018, p. 381), es decir, introdujo la lógica del hombre común y racional en un espacio que antes pertenecía a la experiencia de lo dionisiaco.

El resultado de este proceso es la progresiva desaparición del espíritu trágico. La música - elemento dionisiaco fundamental- pierde su centralidad, y el coro deja de ser el núcleo de la experiencia teatral. Como observa Pachón Soto (2021) la crítica de Nietzsche al socratismo alcanza precisamente el fundamento musical de la tragedia, pues “con los diálogos de sus silogismos la dialéctica optimista arroja de la tragedia la música” (p. 272). Esta afirmación revela que la

decadencia de la tragedia no consiste únicamente en un cambio de estilo dramático, sino en la pérdida de aquella dimensión estética mediante la cual el arte reconciliaba al ser humano con el sufrimiento y el devenir. La tragedia se convierte entonces en un drama moral y psicológico, orientado hacia la comprensión racional más que hacia la experiencia estética. En este sentido, Nietzsche da a entender que “la tragedia murió por suicidio”, a consecuencia de un conflicto insoluble (Nietzsche, 2018, §11): el conflicto entre el impulso dionisiaco y la racionalidad socrática.

Esta muerte no es un acontecimiento aislado, sino el inicio de una transformación más amplia que marcará toda la historia de Occidente. La confianza en la razón, inaugurada por Sócrates, dará lugar a la filosofía platónica, a la ciencia moderna y, finalmente a una cultura dominada por el ideal de la verdad objetiva. Sin embargo, para Nietzsche, esta evolución tiene un costo, la pérdida de la capacidad de afirmar la vida en su dimensión trágica.

Como señala Heidegger, “en la figura de Sócrates comienza la historia de la metafísica occidental como olvido del ser (Heidegger, 2000, p. 102). Desde esta perspectiva, la crítica nietzscheana al socratismo no es un rechazo del pensamiento, sino una denuncia de su absolutización. Cuando la razón se erige como único criterio de verdad, excluye otras formas de experiencia -como el mito y el arte- que son esenciales para la vida.

En última instancia, la muerte de la tragedia simboliza la ruptura entre arte y existencia. Allí donde la tragedia permitía una reconciliación estética con el devenir, el socratismo introduce una actitud crítica que busca corregir el mundo en lugar de afirmarlo. Este cambio prepara el terreno para lo que Nietzsche identificará más tarde como nihilismo: la incapacidad de encontrar sentido en un mundo que ha sido despojado de su dimensión mítica.

Así, la figura de Sócrates se revela como profundamente ambivalente. Por un lado, representa el nacimiento de la filosofía y de la racionalidad occidental; por otro, encarna el inicio de una decadencia cultural que culmina en la pérdida del sentido trágico de la existencia. En este sentido, la muerte de la tragedia no es solo un episodio de la historia del arte, sino un acontecimiento fundamental en la historia del pensamiento: el momento en que la vida deja de justificarse estéticamente y comienza a someterse al tribunal de la razón.

En este contexto, la muerte de la tragedia no implica únicamente la transformación de sus contenidos o de su orientación intelectual, sino la pérdida de sus fundamentos musicales. Para Nietzsche, el origen de la tragedia griega es inseparable del elemento dionisiaco, cuya expresión primordial es la música. En ella, el individuo se disuelve en una experiencia colectiva que trasciende la representación y permite un acceso inmediato al carácter contradictorio de la existencia. El coro trágico, como encarnación de esta dimensión, no solo acompaña la acción dramática, sino que constituye su base originaria, la tragedia surgió del coro trágico y originariamente fue solo coro (Nietzsche, 2018, p. 360).

Sin embargo, con la irrupción del socratismo y su influencia en Eurípides, esta dimensión musical comienza a perder su centralidad. La primacía del diálogo, la inteligibilidad de los motivos y la exigencia de coherencia racional desplazan progresivamente el elemento sonoro y colectivo que caracterizaba a la tragedia arcaica. En este proceso, la música deja de ser el fundamento del drama para convertirse en un elemento subordinado, perdiendo su capacidad de expresar lo dionisiaco.

De este modo, la muerte de la tragedia puede entenderse también como la pérdida de una forma de conocimiento que no se articula con conceptos, sino en sonidos y ritmos. La música, que en la tragedia originaria permitía una reconciliación estética con el devenir, es sustituida por el

predominio de la palabra y la razón. Esta sustitución no solo altera la forma del arte dramático, sino que refleja un cambio más profundo en la cultura, el paso de una sabiduría trágica fundada en la experiencia estética, a una concepción racional del mundo que busca explicarlo y corregirlo. Así, lo que desaparece con la tragedia no es únicamente el género artístico, sino una manera de habitar la existencia en la que la música desempeña un papel constitutivo.

En esta perspectiva, la crítica nietzscheana al socratismo trasciende ampliamente la historia del teatro griego. Como advierte Pachón Soto (2021), la muerte de la tragedia constituye también una crítica a la cultura occidental fundada en el optimismo racional y en la confianza ilimitada en la ciencia (p. 271). La desaparición del espíritu trágico anuncia, así, una transformación espiritual cuyas consecuencias alcanzan la modernidad y preparan el horizonte del nihilismo. Comprender este proceso resulta indispensable para entender por qué Nietzsche atribuyó posteriormente a la música una función decisiva en la recuperación de una experiencia estética capaz de afirmar la vida incluso allí donde el mito había perdido su vigencia.

2. Romanticismo y Crisis del Mito

Para introducirnos en la música de la época de Nietzsche, quien nació el día 15 de octubre del año 1844, en Röcken, Alemania, debemos primero comprender el papel fundamental que tenía el movimiento cultural que se desarrolló en Europa desde finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX y que, en oposición al neoclasicismo, exaltaba la libertad creativa, la fantasía y los sentimientos.

En cuanto a la libertad creativa y expresiva de un brote espontáneo de sentimientos imperiosos que demanda sinceridad y adecuación, podemos mencionar que fue uno de los pilares fundamentales que el movimiento romántico propugno aplicar en las artes, el permitir que el

artista, pudiera tener libertad de creación, para que su arte fuese independiente y autónomo. La naturaleza penetra en el arte, no por vía de la imitación, sino por medio de una creatividad natural que procede de forma espontánea, sin ningún tipo de artificio y sin pensamientos previos sobre el diseño o la audiencia (Neubauer, 1992, p. 21).

Esta libertad creativa se tradujo en obras que desafiaban las convenciones clásicas, priorizando la expresión personal, lo onírico y lo sobrenatural. Mientras, que la fantasía musical se manifestó en la forma, a través de piezas libres como las *fantasías o rapsodias*, como en el contenido al evocar paisajes imaginarios, leyendas y escenas literarias.

Por lo tanto, la fantasía, también desempeñó un papel fundamental en la música romántica, ya que permitió a los compositores liberarse de las estructuras rígidas impuestas por el neoclasicismo, con el fin de que el artista pudiera explorar territorios emocionales, imaginativos sin restricciones formales. Así la música se convirtió en un medio para trascender la realidad, reflejando el ideal romántico de un arte que nace de la subjetividad y la imaginación del artista (Samson, 2001, p. 130, traducción propia).

Por último, la subjetividad de los sentimientos, en la música romántica desempeña un papel fundamental, toda vez que esta corriente artística se caracteriza por la expresión profunda de las emociones individuales, en contraposición a los ideales de equilibrio y racionalidad del neoclasicismo. Por tanto, esta música, busca transmitir los estados anímicos intensos como, por ejemplo, el amor, la melancolía, la exaltación o el anhelo, utilizando para tal fin, recursos armónicos, melódicos y dinámicos que permitan una íntima conexión entre el compositor, la obra y el público. Esta carga emocional convirtió a la música en un medio privilegiado para explorar la subjetividad humana, y fue precisamente esa capacidad expresiva la que consolidó su relevancia en el siglo XIX (Platinga, 1984, p.p 48 - 72, traducción propia).

2.1 La Influencia del Movimiento *Sturm und Drang* en la Música del Siglo XIX

Previo al inicio del romanticismo musical del siglo XIX, es importante hacer referencia al movimiento que se denominó *Sturm und Drang*, surgido en la Alemania del siglo XVIII, que, si bien tuvo una significativa influencia en la literatura, también aportó una notable incidencia en el desarrollo de la música del siglo XIX, al introducir una nueva sensibilidad emocional que rompía con los cánones clásicos de equilibrio y racionalidad. Este movimiento literario, vinculado profundamente al surgimiento del subjetivismo y la exaltación de la individualidad, promovió la expresión intensa de sentimientos como el dolor, la angustia y la pasión, lo cual resonó en la obra de compositores románticos como Wagner, Schumann, Schubert, Liszt, entre otros.

Como destaca Bonds (2014), “la herencia del *Sturm und Drang* fue esencial para consolidar una nueva concepción del arte como reflejo del alma humana, en la que la música adquiere un carácter casi confesional y metafísico.” (p. 76, traducción propia). Así, el legado de este movimiento no solo se percibe en el contenido expresivo de la música romántica, sino también en la actitud estética del compositor frente a su arte.

Ahora bien, a finales del siglo XVIII la música era descrita como un entretenimiento placentero, aunque moral y estéticamente inferior a otras formas artísticas (Neubauer, 1992, p. 15), el músico por un lado, tenía como fin entretener a los nobles en determinadas celebraciones o ceremonias, contribuir a ambientes de festividad y de alegría (Fubini, 2005, p. 268), mientras que por el otro lado, el músico tenía que ser superior, tener el estrato aristocrático, alcanzar la nobleza, por lo cual, se podría mencionar que la música tenía una función dependiente, se entendía como acompañamiento, como algo accesorio, privando así, a este arte, una función autónoma, independiente y esencial, incluso, para los filósofos de finales del siglo XVIII, este tipo de arte no era objeto de estudio, como tampoco era preocupación de estos comprender lo bello de la música

y el papel fundamental de la música en el ser humano, que posteriormente se desarrollaría con las nuevas corrientes del pensamiento que aparecerán en Europa en el siglo XIX.

En la música del siglo posterior, estas ideas se tradujeron en un lenguaje armónico más audaz, dinámicas extremas y una mayor libertad formal. Según Rosen (1995), “el *Sturm und Drang* preparó el terreno estético y emocional para el romanticismo, al introducir la idea de la música como medio de expresión personal profunda, más allá de su función decorativa o social” (p.94, traducción propia).

En este sentido, la influencia de este género literario, no debe ser entendido como la única transformación estilística en el lenguaje musical, sino como el indicio de un cambio más profundo en la relación entre el arte y la existencia. Al desplazar la música de su función ornamental hacia una forma de expresión subjetiva intensa, este movimiento anticipa una revalorización del arte que será fundamental para el pensamiento del siglo XIX. Desde una perspectiva nietzscheana, este giro puede interpretarse como un intento incipiente de recuperar, en el plano de la interioridad, aquello que la cultura moderna había perdido con la disolución del mito: una experiencia inmediata y no racional de la vida. Sin embargo, esta recuperación no se produce ya en el ámbito colectivo de la tragedia griega, sino en la subjetividad del individuo moderno, lo que introduce una tensión decisiva.

Así, la música heredera del *Sturm und Drang* aparece como una forma de expresión que, al mismo tiempo que intensifica la experiencia vital, revela la imposibilidad de restituir plenamente el fundamento mítico. De este modo, más que una simple antesala del romanticismo, este movimiento puede comprenderse como uno de los primeros síntomas de la ambivalencia que caracteriza a la modernidad, la búsqueda de sentido a través del arte en un mundo que ha dejado de garantizarlo.

2.2 La Subjetividad y la Intensidad Emocional en la Música del Romanticismo

Este panorama de la música clásica, también tuvo como influencia la revolución francesa [1789], contexto histórico que impulsó a los compositores de música a buscar formas de reflejar la emoción humana, la libertad y la ruptura con las normas establecidas en la música anteriormente (Taruskin, 2005, p. 7, traducción propia). Por lo cual, el romanticismo contribuye a que surgiera la concepción romántica de la música, cuya máxima es trascender este arte al rango de lenguaje privilegiado y absoluto (Fubini, 2005, p. 268). Compositores de esta época, tales como Richard Wagner, Franz Liszt némesis de Robert Schumann y Johannes Brahms, entre otros, fueron fundamentales para esta corriente musical, quienes se destacaron por la intensidad emocional y la exploración de la naturaleza humana a través de sus obras.

La música romántica se caracteriza por su subjetividad y su deseo de representar los aspectos más intensos de la experiencia humana. Esto gracias a que incorpora la disonancia y la tensión para reflejar el conflicto interior y la lucha entre la razón y la emoción (Chua, 2011, p. 116, traducción propia). Este enfoque permite, a esta forma de arte, la exploración de temas como el amor, la muerte y el sufrimiento, en paralelo profundo con las tensiones existenciales que dominaron el pensamiento filosófico del siglo XIX.

El romanticismo en la música, se halla muy presente en los primeros años del siglo XIX, lo cual generó el nacimiento de dos posiciones según los tipos de música que alcanzaron su máximo protagonismo en esa época: la música pura y la música programática (Pujadas, 2017, p. 9). Por un lado, la música pura, que viene del siglo XVII de un proceso de emancipación frente al lenguaje (Neubauer, 1992, p. 28) corresponde a la música instrumental, es decir, la música sin acompañamiento de palabras, lo que también se conoce como música absoluta. Ernst Amadeus Hoffman [1776–1822] -escritor y compositor musical prusiano-, quién participó activamente en el

movimiento romántico de la literatura alemana, fue uno de los primeros en escribir acerca del romanticismo en la música: “*Cuando se habla de la música como de un arte autónomo, habría que entender por ella únicamente la música instrumental, la cual, desdeñando toda ayuda, todo añadido de otro arte, expresa con pureza la esencia propia y particular del arte que sólo en ella es cognoscible*”. Tesis que también fue compartida por W. Wackenroder a finales del siglo XVIII. Por otro lado, tenemos la música programática, propia del siglo XIX, cuyo objetivo consistía en crear una combinación íntima y completa de las grandes obras maestras de la literatura y de la música, como ya había ocurrido anteriormente con el teatro griego, una música más expresiva y de sentimientos románticos, que fuera más humana, más comprensible. Franz Liszt [1811-1886] - compositor austrohúngaro romántico-, fue de los impulsores de que la música debía ir de la mano con la poesía, puesto que para él la música debía pintar, describir, y esto podría hacerlo siempre que busque inspiración en un campo ajeno al suyo, es decir en la poesía, pues de otro modo se reduciría a pura *técnica* (Fubini, 2005, p. 323).

No obstante, estas corrientes seguían generando contradictores, unos a favor de la música pura y otros a favor de la música programática, hasta que el compositor que revolucionó el romanticismo de la música fue Richard Wagner [1813-1883] –músico, poeta, filósofo y crítico- fue quien resumió la multiplicidad de aspectos de que se nutre el pensamiento romántico y propone la creación de la obra de arte total: *Gesamtkunstwerk*. El cromatismo de Wagner, también usado por Liszt, asegura esta síntesis entre la música como arte autónomo o absoluto y, le da la flexibilidad para representar (por ejemplo, con *leitmotiv*) algún personaje o sujeto, en sus rasgos íntimos.

En este punto, la subjetividad que emerge en la música romántica no debe entenderse únicamente como la ampliación de los recursos expresivos, sino como una transformación radical

en la relación entre el individuo y el mundo. A diferencia de la experiencia trágica griega, en la que el sujeto se disolvía en una dimensión colectiva y mítica, la música del siglo XIX desplaza el centro hacia la interioridad, convirtiendo al individuo en el lugar privilegiado de sentido. Sin embargo, esta interiorización conlleva una ambivalencia fundamental, si bien permite una exploración más profunda de la experiencia humana, también evidencia la pérdida de un horizonte común que otorgue significado a dicha experiencia.

En términos nietzscheanos, podría decirse que lo dionisiaco no desaparece, sino que se repliega en la subjetividad, perdiendo su carácter originariamente comunitario. De este modo, la intensidad emocional que caracteriza a la música romántica no sólo expresa la riqueza de la vida interior, sino también la condición de un sujeto que, privado del mito, busca en sí mismo aquello que antes encontraba en el mundo. Así, la subjetividad musical del romanticismo se revela simultáneamente como conquista y como síntoma, afirmación de individualidad moderna y manifestación de la fractura que define su experiencia.

2.3 La Crisis del Mito en la Música Romántica del Siglo XIX

La reflexión nietzscheana sobre la música romántica del siglo XIX no puede separarse de su diagnóstico sobre la crisis del mito en la modernidad. Para la tragedia griega el mito constituía el fundamento vivo de la cultura, en la época moderna este ha perdido su fuerza originaria, convirtiéndose en objeto de reconstrucción estética. Por lo tanto, la música romántica, para Nietzsche, aparece como un fenómeno ambivalente; por un lado, intenta restituir el vínculo perdido entre arte y vida; por otro, evidencia la imposibilidad de recuperar el horizonte mítico en su forma originaria.

Nietzsche es explícito al señalar que la desaparición del mito implica una pérdida estructural para la cultura: sin el mito, toda cultura pierde su fuerza natural, sana y creadora (Nietzsche, 2018, p. 431). Esta afirmación no debe entenderse en un sentido meramente histórico, sino ontológico, el mito no es un contenido narrativo, sino una forma de dar sentido al mundo, por lo cual, su crisis implica una transformación radical en la relación del ser humano con la existencia.

En la tragedia griega, el mito era una experiencia compartida que articulaba la vida colectiva, a través del coro y del rito, el ateniense participaba de una dimensión que lo trascendía, experimentando así la unidad del devenir, en cambio, en la modernidad, el mito se convierte en representación estética, separado de la vida cotidiana.

La música romántica, intenta recuperar esta dimensión simbólica, pero lo hace desde una conciencia escindida, como señala Nietzsche, el hombre moderno se encuentra desprovisto de un horizonte mítico que dé coherencia a su existencia: “Y ahora el ser humanos sin mitos está, eternamente hambriento, entre todos los pasados” (Nietzsche, 2018, p. 431). Este desplazamiento, implica que el mito deja de ser una verdad vivida para convertirse en una construcción artística. En palabras de Gadamer, “la conciencia estética moderna transforma lo que antes era experiencia de verdad en objeto de contemplación” (Gadamer, 1999, p.89). La música romántica participa de este proceso, ya no es vehículo de una experiencia colectiva originaria, sino una forma de representación dirigida a un sujeto individual.

2.4 Richard Wagner: Promesa de Redención y Síntoma de Decadencia

El joven Nietzsche, quién le dedica un prólogo al músico romántico en su obra *El nacimiento de la tragedia*, manifiesta que en la música de Wagner cree encontrar no solo a un

compositor, sino a un *reformador de la cultura*, alguien capaz de devolver al arte su función originaria, la de reconciliar al ser humano con el carácter contradictorio de la existencia.

El proyecto wagneriano de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) aspiraba a superar la fragmentación de las artes modernas mediante la integración de la música, la poesía, el baile y la escenografía en una unidad orgánica. Con este ideal, el músico buscaba ir más allá de lo estético, buscaba restituir la función del mito como fundamento de la experiencia colectiva. En este sentido, Wagner comparte con Nietzsche la convicción de que el arte posee una capacidad única para expresar lo que escapa al lenguaje conceptual.

El filósofo reconoce en el músico una fuerza que remite directamente al impulso dionisiaco, el cual, con su intensidad emocional y su estructura no subordinada a la lógica discursiva, parecía abrir un acceso directo a la dimensión originaria del ser.

Sin embargo, esta afinidad no puede entenderse sin la mediación de Schopenhauer, cuya filosofía influye decisivamente tanto en Nietzsche como en Wagner. En *El mundo como voluntad y representación* [1818], Schopenhauer sostiene la tesis de que la música ocupa un lugar privilegiado entre las artes, ya que no representa fenómenos, sino que expresa directamente la esencia del mundo: la voluntad. “La música es una copia inmediata de la voluntad misma” (Schopenhauer, 2005, p. 321).

Esta concepción otorga a la música una profundidad metafísica que la distingue radicalmente de las demás artes. Wagner adopta esta idea y la traduce en su práctica compositiva, la música ya no acompaña al drama, sino que lo fundamenta. Del mismo modo, Nietzsche incorpora esta intuición en su interpretación de la tragedia griega, donde el elemento musical - encarnado en el coro- constituye el núcleo originario del arte trágico. En este contexto, la

admiración de Nietzsche por Wagner se explica como el reconocimiento de una afinidad filosófica, ambos ven la música como una vía de acceso a la verdad del mundo, más allá de las limitaciones del lenguaje racional. Como señala Young, “Nietzsche consideraba a Wagner como el artista que había comprendido, gracias a Schopenhauer, la primacía metafísica de la música” (Young, 1992, p. 45).

No obstante, esta convergencia contiene ya el germen de su ruptura. Mientras que Schopenhauer concibe la música como una vía de escape del sufrimiento —una forma de negación de la voluntad—, Nietzsche reinterpretará progresivamente esta idea en términos afirmativos. La música no debe liberar del mundo, sino reconciliarse con él. Aquí se produce un desplazamiento fundamental: del pesimismo schopenhaueriano a la afirmación trágica de la vida.

Desde esta perspectiva, la música wagneriana comienza a aparecer bajo una luz ambigua. Si bien inicialmente parecía encarnar el renacimiento del mito, Nietzsche llegará a verla como una forma de regresión. En *El caso Wagner* [1888], acusa al compositor de haber traicionado el impulso dionisiaco al someter la música a una lógica dramática cargada de sentimentalismo y de elementos cristianos. “Wagner ha hecho de la música un medio de sugestión” (Nietzsche, 2003, p.28).

Esta crítica apunta al núcleo del problema: la música deja de ser expresión inmediata del devenir para convertirse en un instrumento que busca provocar efectos emocionales específicos en el oyente. El mito, en lugar de ser vivido, es escenificado; la experiencia trágica se transforma en espectáculo. Como observa Kofman, “la música wagneriana no restituye el mito, sino que lo teatraliza, lo convierte en representación para una conciencia ya separada de su origen” (Kofman, 1993, p. 112).

Así, la figura de Wagner encarna la paradoja central de la música romántica: su intento de restaurar el mito revela, al mismo tiempo, la imposibilidad de hacerlo en una cultura marcada por la racionalización y la subjetividad. Lo que en un principio aparece como un renacimiento del espíritu trágico se revela finalmente como una ilusión estética.

Desde la perspectiva nietzscheana, esta ilusión no carece de valor: es precisamente en su fracaso donde se manifiesta la profundidad de la crisis moderna. Wagner no logra restaurar el mito porque el mundo en el que intenta hacerlo ya ha perdido las condiciones que lo hacían posible. En este sentido, su obra no es tanto una solución como un síntoma: el testimonio de una cultura que, habiendo perdido el fundamento mítico de su existencia, busca desesperadamente formas de recuperarlo.

En este sentido, la crisis del mito que acompaña el surgimiento de la modernidad no debe entenderse simplemente como la desaparición de antiguas narraciones religiosas o de formas tradicionales de representación simbólica. Lo que está en juego es una transformación mucho más profunda en la relación del ser humano con el sentido de la existencia. La tragedia griega, tal como la interpreta Nietzsche, había logrado integrar el sufrimiento, el destino y la finitud dentro de un horizonte compartido de significación, permitiendo una afirmación estética de la vida incluso frente a sus aspectos más dolorosos.

Sin embargo, la progresiva consolidación del racionalismo y el debilitamiento de las estructuras míticas provocaron la fragmentación de esa experiencia originaria. La cultura moderna heredó la necesidad de sentido que el mito había satisfecho durante siglos, pero ya no dispuso de un fundamento común capaz de responder a ella. Desde esta perspectiva, el romanticismo puede interpretarse como uno de los intentos más significativos de afrontar dicha pérdida, pues buscó

restituir, a través del arte y especialmente de la música, una experiencia de totalidad que parecía haberse vuelto inaccesible en otros ámbitos de la vida cultural.

No obstante, la respuesta romántica se encuentra atravesada por una tensión que determina buena parte de la reflexión estética del siglo XIX. Aunque la música fue concebida como el arte capaz de expresar aquello que escapa al lenguaje conceptual, su búsqueda de una nueva unidad espiritual se desarrolló en un contexto marcado por el predominio de la subjetividad moderna. Como consecuencia, la experiencia que en la tragedia griega se articulaba de manera colectiva y mítica se desplazó progresivamente hacia la interioridad del individuo.

Esta transformación explica tanto la grandeza como los límites del proyecto romántico: por un lado, la música se convirtió en el medio privilegiado para explorar las profundidades de la existencia humana; por otro, reveló la imposibilidad de reconstruir plenamente el mundo simbólico que había hecho posible la experiencia trágica originaria. La figura de Wagner representa de manera ejemplar esta ambivalencia, pues su aspiración a restaurar el mito mediante la obra de arte total expresa simultáneamente la nostalgia de una unidad perdida y la conciencia de que dicha unidad ya no puede recuperarse en las condiciones históricas de la modernidad. De este modo, la crisis del mito no encuentra una solución definitiva en el romanticismo, sino que abre el horizonte de un nuevo problema: el de una cultura, que habiendo perdido sus fundamentos tradicionales, busca en el arte una respuesta a la experiencia del vacío y del nihilismo. Precisamente esta problemática constituirá el punto de partida para comprender la relación entre música, modernidad y nihilismo en el pensamiento de Nietzsche.

3. Música, Nihilismo y Modernidad

La reflexión sobre la música en la modernidad conduce inevitablemente al problema del nihilismo, una de las preocupaciones centrales del pensamiento de Friedrich Nietzsche. Si bien el romanticismo representó un intento de responder a la crisis del mito mediante la experiencia estética, también puso de manifiesto las dificultades de una cultura que había perdido los fundamentos simbólicos que anteriormente otorgaban sentido a la existencia. En este contexto, la música adquirió un lugar privilegiado como expresión de las tensiones espirituales del siglo XIX, convirtiéndose simultáneamente en refugio frente al vacío moderno y en síntoma de la crisis que atravesaba la cultura europea.

De acuerdo con lo anterior, la meditación sobre la música en el siglo XIX adquiere, en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, un significado que desborda ampliamente el ámbito de la estética. En el contexto de la modernidad, la música no puede ser comprendida únicamente como una forma de expresión artística, sino como un espacio privilegiado en el que se manifiestan las tensiones fundamentales de una cultura en crisis. Esta crisis no es meramente histórica, sino estructural: se trata de la disolución del horizonte mítico que, en la antigüedad, había proporcionado al ser humano una forma inmediata de sentido y de pertenencia al mundo. Con la progresiva consolidación del racionalismo, el desarrollo de la ciencia y el debilitamiento de las creencias tradicionales, la cultura occidental experimentó una transformación radical en su manera de comprender la existencia. Aquello que antes era interpretado a través del mito y de las representaciones simbólicas compartidas comenzó a ser sometido al juicio de la razón, generando una creciente distancia entre el individuo y los fundamentos que habían orientado históricamente su experiencia del mundo.

La modernidad inaugura, en este sentido, una ruptura decisiva. Con la progresiva afirmación de la racionalidad y el desarrollo del pensamiento científico, el mundo deja de ser experimentado como un orden simbólicamente articulado y se convierte en objetos de diferentes conocimientos. Sin embargo, para Nietzsche, este proceso no conduce a una comprensión más plena de la realidad, sino a la disolución de los marcos unitarios de sentido que habían estructurado la experiencia humana durante siglos. En *Así hablo Zaratustra* (Nietzsche, 2018), esta transformación se expresa mediante la crítica a toda pretensión de verdad absoluta y la reivindicación de una pluralidad de perspectivas desde las cuales puede interpretarse el mundo. La realidad ya no aparece como un orden único y homogéneo, sino como un campo abierto de interpretaciones en el que convergen múltiples puntos de vista.

En consecuencia, el sujeto moderno se encuentra cada vez más separado de los referentes colectivos que anteriormente orientaban su existencia, experimentando una creciente fragmentación de los sentidos y una progresiva interiorización de la experiencia. Lo que antes era vivido como una verdad compartida pasa a depender de interpretaciones particulares, situación que contribuye al surgimiento de una cultura marcada por la subjetivación y la pérdida de fundamentos comunes.

Ahora bien, este proceso de esclarecimiento tiene un costo: la pérdida de una relación originaria con el sentido. Nietzsche expresa esta transformación de manera radical en la conocida sentencia de *La gaya ciencia*: “Dios ha muerto” (Nietzsche, 2001, §125). Esta afirmación no debe interpretarse únicamente como una crítica a la religión, sino como el diagnóstico de una cultura que ha perdido sus fundamentos últimos.

En este nuevo escenario, el ser humano se encuentra confrontado con una experiencia inédita: la del vacío del sentido, o lo que Nietzsche denominará *nihilismo*. Desde la interpretación

de Gilles Deleuze, es posible distinguir dos formas fundamentales de nihilismo presentes en el pensamiento de nietzscheano. El nihilismo negativo consiste en la depreciación de la vida mediante la afirmación de valores considerados superiores a ella, tales como Dios, la verdad absoluta o el mundo suprasensible. En este caso, la existencia concreta es subordinada a una instancia trascendente que se presenta como más valiosa y más real que la propia vida. El nihilismo reactivo, por el contrario, surge cuando dichos valores pierden su vigencia y son rechazados, sin que por ello aparezcan nuevas formas de sentido capaces de remplazarlos. La consecuencia es una experiencia de desorientación en la que el mundo ya no posee un fundamento último ni una finalidad compartida (Deleuze, 1986, pp. 207-209).

Esta caracterización permite comprender que el nihilismo no surge únicamente de la desaparición de las antiguas creencias, sino de la crisis de todo principio trascendente que pretendía otorgar un fundamento definitivo a la existencia. En este sentido, la muerte de Dios anunciada por Nietzsche no constituye solamente el ocaso del cristianismo, sino el agotamiento de cualquier instancia metafísica situada por encima de la vida. Como señalan Londoño Betancur, Dionicio Lozano y Prada Rodríguez (2026), la crítica nietzscheana se dirige contra toda forma de idealidad que subordine la existencia concreta a un mundo suprasensible, orientando el pensamiento hacia la afirmación del cuerpo, de la tierra y del devenir. El nihilismo moderno expresa, por tanto, la ruptura con esos fundamentos trascendentes, pero también el desafío de asumir la existencia sin recurrir a ellos, haciendo de la creación de nuevos valores una tarea propiamente humana.

Desde esta perspectiva, la crisis cultural que acompaña la modernidad puede comprenderse principalmente como una manifestación del nihilismo reactivo. La disolución del horizonte mítico y el debilitamiento de las estructuras simbólicas tradicionales no conducen inmediatamente a una afirmación creadora de la existencia, sino a una situación en la que los antiguos fundamentos han

perdido su autoridad mientras la necesidad de sentido permanece vigente. Precisamente en este contexto adquiere relevancia la música romántica, pues puede interpretarse como uno de los intentos más significativos de responder estéticamente a esa experiencia de vacío, conservando la aspiración a una totalidad espiritual que la cultura moderna ya no podía garantizar por otros medios. Es precisamente en este contexto donde la música romántica adquiere su relevancia filosófica.

A diferencia de otras formas de conocimiento, la música no se inscribe en el ámbito del concepto ni de la representación discursiva. Su lenguaje, irreductible a la lógica racional, permite expresar dimensiones de la experiencia que escapan a la objetivación científica. Por esta razón, la música se convierte en el arte privilegiado de la modernidad, no porque resuelva la crisis del sentido, sino porque la hace sensible. En ella, el ser humano no encuentra respuestas, pero sí una forma de experimentar -y quizá de soportar- la ausencia de fundamento.

Desde esta perspectiva, la música romántica puede entenderse como un intento de reconfigurar, en el plano estético, aquello que el mito había garantizado en la antigüedad, una relación significativa con el mundo. Sin embargo, este intento se encuentra atravesado por una tensión fundamental. Por un lado, la música parece ofrecer un acceso a una experiencia de totalidad, evocando el impulso dionisiaco que Nietzsche identifica como núcleo de la tragedia griega. Por otro, esta misma función revela la profundidad de la crisis moderna, si la música se convierte en refugio, es porque el mundo ha dejado de ofrecer sentido por sí mismo.

En este sentido, la música del siglo XIX no puede ser interpretada de manera unívoca. Es, al mismo tiempo, un espacio de resistencia y un síntoma de decadencia; una forma de preservar la experiencia trágica y una manifestación de su imposibilidad. Esta ambivalencia se hace particularmente visible en las distintas respuestas que ofrecen los compositores de la época. En

Richard Wagner, la música aspira a restaurar el mito mediante la integración de arte, drama y comunidad; en Ludwig van Beethoven, se expresa una forma de lo trágico que no depende ya del mito, sino de la tensión interna de la forma musical; en Johannes Brahms, finalmente, se advierte una actitud de contención que resiste tanto la disolución del sentido como su sustitución por el exceso emocional.

3.1 La Música como Refugio de lo Trágico

En continuidad con la influencia de Schopenhauer, Nietzsche atribuye a la música un estatuto excepcional entre las artes. En *El nacimiento de la tragedia*, afirma que la música no es mera representación, sino acceso a la esencia misma de la realidad, la música es una copia inmediata de la voluntad misma (Nietzsche, 2018, p. 401), retomando explícitamente la tesis de Schopenhauer (2005).

Esta concepción permite comprender por qué la música puede desempeñar, en la modernidad, una función análoga a la del mito en la Grecia antigua. Allí donde el mito articulaba una experiencia colectiva del devenir, la música ofrece una vía de acceso a una dimensión preconceptual en la que el individuo puede trascender su aislamiento. En términos nietzscheanos, la experiencia musical conserva un elemento dionisiaco, la disolución de la individualidad en una unidad más amplia.

Como señala Dahlhaus, “la música del siglo XIX fue entendida no solo como arte, sino como lenguaje de lo absoluto” (Dahlhaus, 1989, p.8). Esta interpretación refleja la aspiración romántica de encontrar en la música un sustituto de las formas tradicionales de sentido.

Desde esta perspectiva, la música romántica puede entenderse como un refugio de lo trágico, un espacio en el que aún es posible experimentar la profundidad y la ambigüedad de la existencia sin reducirla a categorías racionales.

3.2 La Música como Síntoma del Nihilismo

Esta función compensatoria revela al mismo tiempo la profundidad de la crisis moderna, si la música se convierte en refugio, es porque el mundo ha dejado de ofrecer un sentido inmediato. En este sentido, la música no supera el nihilismo, sino que lo expresa de manera estética.

Nietzsche formula esta idea de manera contundente en sus fragmentos póstumos: “Tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad” (Nietzsche, 2006, §822). El arte -y en particular la música- aparece aquí como una necesidad vital frente a una verdad que, despojada de ilusión, se vuelve insoportable.

Esta ambivalencia es fundamental, la música permite soportar la existencia, pero no restituye el fundamento perdido. Como observa Vattimo, “el arte en Nietzsche no elimina el nihilismo, sino que lo hace habitable” (Vattimo, 1985, p.67).

Así, la música romántica se sitúa en una posición intermedia, no pertenece ya al mundo del mito, pero tampoco se reduce a la racionalidad moderna. Es, más bien, la expresión de una cultura en transición.

3.3 Wagner no es una Solución, es un Problema

La figura de Richard Wagner ocupa un lugar central en este diagnóstico. En su etapa temprana, tal como ya lo habíamos mencionado en el capítulo anterior, Nietzsche ve en Wagner

la posibilidad de una renovación del espíritu trágico. Su proyecto de la *obra de arte total* busca restituir la unidad entre música, mito y drama, evocando la función originaria de la tragedia griega.

En NT, Nietzsche afirma que en la música dionisiaca el individuo se siente anulado ante la unidad primordial (Nietzsche, 2018, §1). Wagner parecería reactivar esta experiencia en el contexto moderno. No obstante, esta valoración cambia radicalmente en la obra posterior de Nietzsche. En *El caso Wagner*, sostiene que la música wagneriana no representa una superación de la crisis, sino su intensificación: “Wagner no es una solución, es un problema” (Nietzsche, 2003, p. 15).

La crítica se centra en el carácter excesivamente emocional y teatral de su música, así como en su vinculación con valores cristianos. Para Nietzsche, Wagner sustituye la fuerza afirmativa de lo dionisiaco por una estética de la decadencia, “Sufro porque es una música de decadencia y ya no la flauta de Dionysos” (Deleuze, 1986, p. 30). En este sentido, Wagner encarna la ambigüedad de la música romántica, su intento de restaurar el mito revela, al mismo tiempo, la imposibilidad de hacerlo.

3.4 Beethoven, la Afirmación Trágica sin Teatralidad

Frente a Wagner, la figura de Ludwig van Beethoven [1770-1827] puede interpretarse como una forma distinta de relación con lo trágico. Aunque inscrito en el desarrollo del romanticismo, Beethoven conserva una tensión entre forma y expresión que evita el exceso sentimental. Su música no recurre explícitamente al mito, pero logra expresar una dimensión trágica a través de la estructura misma. Como señala Solomon, “Beethoven transforma el conflicto en forma musical” (Solomon, 1977, p. 103, traducción propia). Desde una perspectiva nietzscheana, podría decirse que Beethoven mantiene un equilibrio entre lo apolíneo y lo

dionisíaco, sin caer en la teatralización wagneriana. Su obra no busca restaurar el mito, sino afirmar la vida en su complejidad.

3.5 Brahms y la Resistencia a la Decadencia

Johannes Brahms [1833-1897] representa otra alternativa dentro del panorama musical del siglo XIX. Frente a la expansión emocional y dramática de Wagner, Brahms opta por una mayor contención formal, recuperando elementos de la tradición clásica. Esta elección, puede interpretarse como una forma de resistencia a la crisis. Como señala Dahlhaus, “Brahms encarna una modernidad que no renuncia a la forma” (Dahlhaus, 1989, p. 112). Desde la perspectiva de Nietzsche, esta actitud podría entenderse como un intento de evitar tanto la disolución del sentido como su sustitución por un exceso emocional. Brahms no pretende restaurar el mito, pero tampoco se abandona a la decadencia.

3.6 Música y Nihilismo en la Modernidad

La música romántica del siglo XIX se revela, así, como un fenómeno profundamente ambivalente. Por un lado, constituye un intento de preservar la experiencia trágica en un mundo que ha perdido su fundamento mítico; por otro, manifiesta la imposibilidad de dicha restauración.

En este sentido, la música no supera el nihilismo, sino que lo hace audible. Es, al mismo tiempo, refugio y síntoma: un espacio en el que el ser humano moderno busca sentido, aun sabiendo -de manera más o menos consciente- que este ya no puede encontrarse en su forma originaria. Así, la música romántica no representa un retorno al pasado, sino una expresión privilegiada de la condición moderna, una condición marcada por la pérdida, pero también por la persistente necesidad de sentido.

En este contexto, la relación entre música y nihilismo en la modernidad se revela como profundamente ambivalente. Por un lado, la música romántica aparece como uno de los últimos espacios en lo que es posible experimentar una forma de totalidad, una resonancia con aquello que Nietzsche identificó como el impulso dionisiaco. En ella, el individuo moderno encuentra no una explicación del mundo, sino una vivencia que suspende, aunque sea momentáneamente, la fragmentación propia de la existencia moderna. Sin embargo, esta misma función pone de manifiesto la profundidad de la crisis: si la música se convierte en refugio, es porque el mundo ha dejado de ofrecer por sí mismo un horizonte de sentido.

Desde la perspectiva nietzscheana, el arte - y en particular la música- no elimina el nihilismo, sino que lo hace soportable. Esta afirmación no implica una simple función consoladora del arte, sino que señala su carácter fundamental en una cultura que ha perdido sus fundamentos metafísicos. La música no restituye el mito, pero conserva algo de su fuerza originaria al permitir una experiencia que desborda los límites del pensamiento conceptual.

No obstante, esta experiencia ya no posee el carácter colectivo ni originario de la tragedia griega. En la modernidad, la música se inscribe en el ámbito de la subjetividad, lo que introduce una tensión irreductible, aquello que antes se vivía como verdad compartida se experimenta ahora como vivencia individual. En este sentido, incluso los intentos de restauración -como el proyecto wagneriano- terminan revelando la imposibilidad de recuperar plenamente el fundamento perdido. La música, en lugar de superar el nihilismo, se convierte en su expresión más refinada.

Así, la música del siglo XIX no puede entenderse ni como una simple continuidad de la tradición trágica ni como una mera forma de evasión estética. Es, más bien, el lugar en el que se hace audible la condición moderna, una existencia marcada por la pérdida del mito, pero también por la persistente necesidad de sentido. En esta tensión se juega el destino del arte en la

modernidad. La música no redime al ser humano del nihilismo, pero le permite habitarlo, transformando la ausencia de fundamento en experiencia estética. De este modo, aquello que en la tragedia griega se afirma como destino, en la modernidad se escucha como interrogación, no ya la certeza de un orden, sino la resonancia de una búsqueda que permanece abierta.

4. Conclusiones

La presente investigación tuvo como propósito analizar, desde la filosofía de Friedrich Nietzsche, la relación entre música romántica y tragedia, con el fin de comprender el papel cultural de la música en la crisis del mito y el surgimiento del nihilismo en la modernidad. A lo largo del trabajo se sostuvo que la reflexión nietzscheana sobre la tragedia ofrece un marco conceptual particularmente fecundo para interpretar las transformaciones estéticas y espirituales que caracterizaron el siglo XIX. En este sentido, la música romántica no fue abordada únicamente como fenómeno artístico, sino como una expresión privilegiada de los fundamentos míticos que habían otorgado sentido a la existencia en épocas anteriores.

En el primer capítulo se mostró que la tragedia constituye, para Nietzsche, mucho más que un género literario o teatral. La tragedia aparece como la expresión de una sabiduría capaz de afirmar la vida en medio del sufrimiento y el devenir, gracias a la síntesis entre las fuerzas apolíneas y dionisiacas. Asimismo, se evidenció que el mito y el coro trágico desempeñan una función esencial en esta experiencia, pues permiten integrar al individuo en una dimensión colectiva que trasciende la mera subjetividad. Desde esta perspectiva, la muerte de la tragedia, asociada por Nietzsche a la influencia de Sócrates y al predominio de la racionalidad teórica, representa el inicio de una transformación cultural de largo alcance, cuyas consecuencias alcanzan a la modernidad misma.

En el segundo capítulo se analizó cómo el romanticismo musical puede interpretarse como una respuesta a la crisis del mito descrita por Nietzsche. El estudio del *Sturm und Drang*, de la reciente autonomía de la música y del surgimiento de una estética centrada en la subjetividad permitió comprender que el arte romántico buscó recuperar formas de sentido que ya no podían sostenerse mediante las estructuras tradicionales de la cultura. Sin embargo, también se observó que esta recuperación se produjo bajo condiciones históricas distintas a las de la tragedia griega. La experiencia que anteriormente se encontraba articulada por el mito y la comunidad pasó a desarrollarse principalmente en el ámbito de la interioridad individual. La figura de Wagner resultó especialmente significativa en este proceso, pues su proyecto artístico encarnó tanto el deseo de restaurar una experiencia mítica de totalidad como las dificultades inherentes a dicha empresa en el contexto de la modernidad.

El tercer capítulo permitió profundizar en la relación entre música y nihilismo. Allí se argumentó que la música romántica ocupa una posición ambigua dentro de la cultura moderna. Por una parte, conserva la capacidad de expresar dimensiones de la existencia que exceden los límites del pensamiento conceptual y ofrece una experiencia estética que resiste la reducción racional del mundo. Por otra, revela la profundidad de la crisis espiritual moderna, precisamente porque la necesidad de encontrar sentido en el arte presupone la pérdida de otros fundamentos que anteriormente cumplían esa función. Desde esta perspectiva, la música no aparece como una superación definitiva del nihilismo, sino como uno de los espacios donde este se manifiesta con mayor intensidad y complejidad.

Uno de los resultados más relevantes de esta investigación consiste en haber mostrado que la relación entre tragedia y música en Nietzsche no puede comprenderse únicamente desde la historia de las ideas estéticas. Se trata, más bien, de un problema filosófico que involucra la

comprensión misma de la cultura occidental. La música romántica aparece simultáneamente como heredera de la experiencia trágica y como signo de su transformación. Esta doble condición permite comprender por qué Nietzsche vio en la música una fuerza cultural decisiva y, al mismo tiempo, un síntoma de las contradicciones propias de la modernidad.

No obstante, el trabajo permite reconocer algunos límites. La amplitud del problema obliga a dejar abiertas diversas cuestiones que no pudieron desarrollarse plenamente. Entre ellas, merece especial atención el estudio más detallado de la evolución del pensamiento de Nietzsche sobre la música después de su ruptura con Wagner, así como el análisis de otros compositores que podrían ofrecer perspectivas distintas sobre la relación entre arte y nihilismo. Del mismo modo, resultaría pertinente profundizar en el diálogo entre Nietzsche y otras corrientes filosóficas contemporáneas que reflexionaron sobre la crisis cultural moderna y el lugar del arte en ella.

Finalmente, esta investigación permite concluir que la pregunta por la música en Nietzsche continúa siendo una vía privilegiada para comprender problemas que exceden ampliamente el ámbito artístico. La crisis del mito, la búsqueda de sentido, la experiencia del sufrimiento y la confrontación con el nihilismo siguen siendo cuestiones centrales para pensar la condición humana contemporánea. En este horizonte, futuras investigaciones podrían explorar cómo las categorías desarrolladas por Nietzsche dialogan con las transformaciones culturales y musicales de los siglos XX y XXI, evaluando hasta qué punto la música continúa desempeñando el papel de mediación simbólica que el filósofo reconoció en ella. Más que ofrecer una respuesta definitiva, el presente trabajo busca contribuir una discusión que permanece abierta: la posibilidad de encontrar, a través del arte, nuevas formas de afirmación de la vida en un mundo que ya no cuenta con las certezas que alguna vez proporcionó el mito.

Referencias Bibliográficas

- Bonds, M. E. (2014). *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford University Press.
- Chua, D. K. L. (2011). *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. University of California Press.
- Deleuze, G. (1986). *Nietzsche y la filosofía* (J. A. Méndez, Trad.). Anagrama. (Obra original publicada en 1962).
- Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (M. Fontán del Junco, Trad.). Alianza.
- Gadamer, H.-G. (1999). *Verdad y método* (A. Agud Aparicio & R. de Agapito, Trans.). Sígueme. (Obra original publicada en 1960).
- Gallego Arroyave, C. A. (2026). *El acercamiento zambraniano a la filosofía de la historia. Lecturas de Kant, Fichte, Hegel, Kierkegaard y Nietzsche*. *Revista Filosofía UIS*, 25(2), 1–30. <https://doi.org/10.18273/revfil.v25n2-2026001>
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche I* (H. Cortés & A. Leyte, Trans.). Destino.
- Hoffmann, E. T. A. (1987). *Escritos sobre música*. Rialp.
- Kaufmann, W. (1993). *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist* (4th ed.). Princeton University Press.

- Londoño Betancur, J. E., Dionicio Lozano, M. F., & Prada Rodríguez, M. L. (2026). Friedrich Nietzsche: una historia genealógica del judaísmo y del cristianismo. *Revista Filosofía UIS*, 25(2), 1–27. <https://doi.org/10.18273/revfil.v25n2-2026003>
- Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música: El alejamiento de la mimesis en la estética europea*. Visor.
- Nietzsche, F. (2011). *El nacimiento de la tragedia* (Joan B. Llinares, Trad.). Tecnos. (Obra original publicada en 1872).
- Nietzsche, F. (2001). *La gaya ciencia* (J. J. Armero, Trad.). Edaf. (Obra original publicada en 1882).
- Nietzsche, F. (2003). *El caso Wagner* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza. (Obra original publicada en 1888).
- Nietzsche, F. (2004). *Crepúsculo de los ídolos* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza. (Obra original publicada en 1888).
- Nietzsche, F. (2005). *Más allá del bien y del mal* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza. (Obra original publicada en 1886).
- Nietzsche, F. (2006). *Fragmentos póstumos (1885–1889)*. Tecnos.
- Nietzsche, F. (2005). *Así habló Zaratustra* (A. Sánchez Pascual, Trad.). Alianza. (Obra original publicada en 1886).
- Pachón Soto, D. (2021). *Metafísica del arte y crítica del socratismo en El nacimiento de la tragedia*. *Revista Filosofía UIS*, 20(2), 261–278. <https://doi.org/10.18273/revfil.v20n2-2021012>

- Pujadas, E. (2017). *Música absoluta y música programática en el romanticismo musical*. Universidad de Barcelona.
- Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Harvard University Press.
- Schopenhauer, A. (2005). *El mundo como voluntad y representación* (P. López de Santa María, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 1819).
- Sloterdijk, P. (2001). *El pensador en escena: El materialismo de Nietzsche* (J. Navarro Pérez, Trad.). Pre-Textos.
- Solomon, M. (1977). *Beethoven*. Schirmer Books.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music* (Vol. 3). Oxford University Press.
- Taylor, C. (2006). *Las fuentes del yo: La construcción de la identidad moderna* (A. Lizón, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1989).
- Vattimo, G. (1990). *El fin de la modernidad: Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa.
- Vernant, J.-P. (1992). *Los orígenes del pensamiento griego* (J. A. Míguez, Trad.). Paidós.
- Vernant, J.-P. (2001). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (J. Almela, Trad.). Ariel.
- Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (2002). *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (J. A. Míguez, Trad.). Paidós.
- Wackenroder, W. H. (2008). *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*. Acantilado.
- Wagner, R. (2013). *Ópera y drama* (A. González, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1851).
- Young, J. (1992). *Nietzsche's Philosophy of Art*. Cambridge University Press.