

El tercer capítulo aborda uno de los grandes tópicos del pensamiento nietzscheano en el período que va de la publicación de *El nacimiento de la tragedia* hasta la aparición de *Humano demasiado Humano*. Aquí Nietzsche se interroga por la formación del genio, por su personalidad auténtica. Nietzsche no parece distinguirse del pensamiento de la época –como sí parece hacerlo, contrariamente, en su manera de comprender a Grecia– sino que piensa la temática del genio en plena consonancia con el pensamiento romántico del siglo XIX alemán.

En el último capítulo, Fernandes Weber analiza el abandono de la categoría de formación (*Bildung*) a partir de *Humano demasiado Humano* y el comienzo de la utilización del concepto de educación (*Erziehung*). Tomando como eje las obras de *Humano, demasiado humano*, *Aurora* y la *Ciencia Jovial*, el autor relaciona dicho tema con la crítica hecha a la metafísica a partir de una revalorización de la historia, de la psicología y del análisis de la moral. El objetivo es poder comprender si entre la primera obra, *El nacimiento de la tragedia*, y las *Consideraciones intempestivas* existe una transformación progresiva del pensamiento de Nietzsche o si, por el contrario, nos encontramos con un corte radical y un abandono de la categoría de *Bildung*. La opción por la que aboga el autor es una disminución drástica del tema de la educación en los escritos publicados y los póstumos y un aumento significativo de la referencia al tema de la educación (*Erziehung*) para finalmente optar por el concepto de experimentación. Finalmente, el autor analiza el abandono definitivo del tópico del *Bildungsroman* a través de la publicación de *Así habló Zaratustra*, para luego ahondar en las figuras del adiestramiento y de la selección en la *Genealogía de la moral*.

La conclusión del autor en este extenso y profundo análisis de la temática de la formación, la educación y la experimentación en el pensamiento nietzscheano es que dichas temáticas no son independientes del modo en que Nietzsche concibe al hombre. Si bien Nietzsche no propone una teoría educativa, brinda ciertos ejemplos, como el caso de los espíritus libres, para mostrar las tareas que la educación debe llevar a cabo, si no quiere convertirse en una mera abstracción acrítica del mundo. Estas *tipologías educativas* sirven para guiar al educador y consisten brevemente en romper el dualismo entre praxis y teoría y, sobre todo, en intentar superarse a sí mismo constantemente, como la tarea más importante para la constitución de la propia subjetividad.

Eduardo ENRÍQUEZ

FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Conversaciones sobre música*. Trad. de Joan Fontcuberta. Barcelona: Acantilado 2011. 110 pp.

Es manifiesto el renovado y amplio interés mediático que la figura del célebre director de orquesta y algo menos célebre compositor alemán Wilhelm Furtwängler (Berlín, 1886 – Baden-Baden, 1954) ha venido suscitando en los últimos años tanto dentro como fuera de Alemania. Sin embargo, y como es sabido, ese interés no ha recaído por lo general tanto en la sobresaliente actividad profesional de un

músico “sobre cuyo talento inmenso para la dirección no cabe ninguna duda significativa” (cf. Edward Said, *Música al límite*, Barcelona 2010, p. 220) como en las más que razonables dudas que, por el contrario, arroja la particular biografía de quien fuera ininterrumpidamente el director principal de la Filarmónica de Berlín desde 1922 hasta casi el final de la Segunda Guerra Mundial.

El hecho es que, por insólito que parezca, Furtwängler, quien en el año 1933 tenía a sus espaldas una meteórica carrera que le había llevado a compaginar durante años nada más y nada menos que la dirección de los filarmónicos berlineses con la de la orquesta del Gewandhaus de Leipzig y a debutar como director principal de los Festivales de Bayreuth en verano de 1931, se negó a abandonar Alemania tras el ascenso al poder de Hitler, desdeñando así la envidiable cobertura económica y profesional que el circuito musical internacional sin duda habría brindado a quien –como él– había tenido ya oportunidad de ganarse el favor del público vienés, londinense y neoyorquino. Amigo y admirador personal de compositores de música “degenerada” como Paul Hindemith, quien defendía que la música debía contraer un mayor compromiso social, así como del musicólogo austrojudío Heinrich Schenker, cuyas teorías sobre el análisis influirían directamente en la formación de su personal estilo (opuesto por su subjetividad rítmica al de Toscanini), Furtwängler no sólo no huyó de Alemania en 1933, sino que ese mismo año aceptó el cargo de vicepresidente de la *Reichsmusikkammer* nazi, presidida por un recién nombrado Richard Strauss y destinada a cultivar y enaltecer una música alemana que había de ser depurada de todo elemento semita.

No obstante, y al igual que sucediera con Strauss, quien en 1935 sería apartado de la presidencia de la ominosa institución tras el estreno en Dresde de su ópera *Die schweigsame Frau* –cuyo libretista era el judío Stefan Zweig– a cargo de un joven y no precisamente antinazi Karl Böhm, Furtwängler terminaría renunciando a su oneroso cargo a raíz de la polémica suscitada por el estreno en marzo de 1934 de la sinfonía de *Mathis der Maler*, una ópera de Hindemith ambientada en la época religiosa y socialmente convulsa de las guerras campesinas alemanas. La polémica derivó en un enfrentamiento público entre Goebbels y el reputado director, quien en un sonado artículo titulado “Der Fall Hindemith” y publicado el 25 de noviembre de ese mismo año por el *Deutsche Allgemeine Zeitung* tomaría partido por su admirado amigo, tal y como lo hubiera hecho ya un año antes a favor de todos los músicos y artistas perseguidos por el régimen por motivos políticos o raciales (lo que incluía al flamante concertino de su orquesta, el judío polaco Szymon Goldberg, a su vez amigo y compañero de trío del propio Hindemith).

Sea como fuere, y a pesar de que la hostilidad manifestada inicialmente contra la censura y la persecución de artistas trascendieron las fronteras del Reich (gracias en buena medida a periódicos como el austriaco *Neue Freie Presse* o el checoslovaco *Prager Tagblatt*, que enseguida se hicieron eco de la hostil correspondencia pública mantenida entre el aclamado director y el propio Goebbels), las ofertas de trabajo llegadas de fuera del país no bastaron para convencer a Furtwängler de la necesidad de partir hacia el exilio, ni siquiera la que en 1936 le haría el Metropolitan de Nueva York gracias a la generosa intervención de su supuesto enemigo Toscanini, y que el

Met terminaría retirando tras extenderse un bulo según el cual el músico habría firmado ya un contrato con la Ópera Estatal de Berlín. Furtwängler optó en cualquier caso por permanecer en Alemania al mando del que se convertiría en uno de los buques insignia del aparato propagandístico-cultural del Reich, la “arianizada” Filarmónica de Berlín, asumiendo un controvertido y quimérico rol de artista “apolítico” que muchos de los artistas e intelectuales de la época –como Bruno Walter o Thomas Mann– nunca le perdonarían (el otrora autor de *Consideraciones de un apolítico* se negó una vez acabada la guerra a entrevistarse en 1947 con Furtwängler en Suiza, tal y como revela la correspondencia mantenida entre Mann y el director).

El interés en torno a esta controvertida decisión de Furtwängler de no tomar partido –o, dicho de otro modo, de tomar partido al no tomarlo y permanecer en la Alemania nacionalsocialista– ha dado pie en los últimos años a la aparición de un buen número de estudios que –con más o menos rigor y con intenciones más o menos esclarecedoras– han pretendido arrojar luz sobre este sombrío y dilatado episodio de la vida de Furtwängler. Dignos de mención son aquí, tanto por su repercusión mediática como por la disparidad de las visiones ofrecidas, una biografía colectiva sobre la familia del director en la que Furtwängler es retratado como un oportunista que no dudó en adaptarse al régimen adoptando una patética pose de artista imprescindible, heredada de un *Bildungsklassizismus* tan burgués como su vanidad (cf. Eberhard Straub, *Die Furtwänglers: Geschichte einer deutschen Familie*, Múnich 2007), o un interesante estudio sobre la Filarmónica de Berlín en los tiempos del Reich que, si bien no pretende emitir un juicio ético unívoco sobre Furtwängler, da cuenta de las desavenencias existentes entre el músico e importantes personalidades e instancias nazis a raíz, por ejemplo, del conflicto sobre su secretaria judía Berta Geissmar, perfilando un retrato compatible con el de un artista más preocupado por salvaguardar el tesoro musical alemán de la ruina espiritual imperante en su país que por dar la espalda al régimen responsable de la misma y, por ende, al pueblo y la orquesta que la padecían (cf. Misha Aster, *Das “Reichsorchester”: die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, Múnich 2007, así como el documental de idéntico título filmado ese mismo año – el del 125 aniversario de la fundación de la orquesta berlinesa– por el director hispano-alemán Enrique Sánchez Lansch). Buenos ejemplos del interés que la industria cinematográfica ha venido mostrando en los últimos años por la historia personal de Furtwängler son, por otra parte, la película del famoso cineasta húngaro István Szabó *Taking sides* (2001), basada en una pieza teatral homónima del sudafricano Ronald Harwood que presenta a un Furtwängler ambiguo con el que el espectador termina empatizando (la cinta se distribuyó en Alemania con el subtítulo *Der Fall Furtwängler*, en clara alusión tanto al artículo de 1934 en favor de Hindemith como al proceso de desnazificación que en 1947 asignaría a Furtwängler el no muy honroso título de “Mitläufer”), o el documental *So war er* (2004), una producción de la radiotelevisión bávara rodada con motivo del cincuenta aniversario de la muerte del músico y en la que su viuda Elisabeth explica cómo habría sido el propio Arnold Schönberg quien, durante un encuentro en París acaecido

poco después de la *Machtergreifung*, habría ordenado a su marido volver a Alemania para seguir ofreciendo en su país “gran música” a las “personas de verdad”.

En cualquier caso, la interminable polémica en torno a semejante biografía nunca ha llegado a eclipsar el propio legado musical de Furtwängler, al que pertenecen célebres versiones de las sinfonías de Bruckner, Brahms y Beethoven, así como de óperas de Mozart y –sobre todo– de Wagner, llamadas a convertirse en auténticos hitos de la discografía clásica (tal es el caso de una legendaria *Novena* de Beethoven con la orquesta y coro de los Festivales de Bayreuth y un notable elenco de solistas liderado por la soprano Elisabeth Schwarzkopf, de 1951, o de una legendaria grabación de *Tristan und Isolde* al frente de la orquesta londinense Philharmonia y de un sobresaliente reparto encabezado por Kirsten Flagstad y un jovencísimo Dietrich Fischer-Dieskau en los papeles de Isolda y Kurwenal respectivamente, de 1953). Sin embargo, y muy a pesar del propio Furtwängler, la intensa recepción de su testamento discográfico no se ha hecho extensiva a su no muy extenso legado compositivo, ni tampoco, por cierto, a su desigual producción ensayística sobre estética de la música. En efecto, incluso en el universo germanohablante, donde los escritos musicales de Furtwängler empezaron a ser publicados a partir de 1948 por la editorial zuriquesa Atlantis, y cuyo testigo sería recogido apenas unos años más tarde por la importante casa editora alemana Brockhaus, no resulta a día de hoy tan fácil hacerse con un ejemplar de primera mano de muchos de esos volúmenes, ni siquiera con los pertenecientes a la reimpresión parcial que Schott hiciera en los años noventa de los mismos, hoy día prácticamente descatalogados. Ante este panorama, es pues de agradecer que la editorial barcelonesa Acanalado se haya aventurado a publicar por primera vez en castellano el primero de los volúmenes editado en su día por Atlantis, reeditado a partir de 1978 por Brockhaus y reimpresso en 1993 por Schott, cuya edición (la de Schott) ha servido de base para la traducción de Fontcuberta.

El volumen reúne un total de seis conversaciones que tuvieron lugar en 1937 entre Furtwängler, sobre cuyo controvertido currículum nada se dice en el libro, y el entonces crítico musical del *Berliner Lokalanzeiger* Walter Abendroth, quien, además de llegar a ser director del suplemento cultural de *Die Zeit* (1948-1955) y un gran conocedor y divulgador de la obra de Pfitzner, Brahms y Bruckner (tal y como se afirma en las solapas del libro), fue también –por cierto– vocero ocasional de la propaganda antisemita nazi (como así lo atestiguan artículos suyos publicados durante el nazismo en revistas de nombre tan elocuente como *Deutsches Volkstum*). A estas seis conversaciones mantenidas en la residencia de Furtwängler en Potsdam se suma una séptima y última que no es tal, sino un polémico “Ensayo sobre la música tonal y atonal” escrito en 1947, el año en que el ya desnazificado director fuera restituido al frente de una Filarmónica de Berlín por cuyo podio habían pasado interinamente el tristemente asesinado Leo Borchard (abatido a tiros por error en agosto de 1945 mientras intentaba pasar del sector británico al americano en el Berlín ocupado por los Aliados) y un jovencísimo Sergiu Celibidache (codirector de la orquesta hasta el nombramiento de Furtwängler como director vitalicio en 1952).

Superado el no leve estupor inicial que inevitablemente produce la ausencia total de toda suerte de datos incómodos en las sucintas biografías que de Furtwängler y Abendroth se ofrecen en las solapas de este libro (al que bien le habría venido una nota introductoria), el lector ha de conformarse con el aséptico prólogo añadido en 1983 a la undécima edición del volumen por la editorial Brockhaus (con la que Elisabeth Furtwängler, empeñada en cultivar la buena imagen de su marido, mantenía excelentes relaciones). No obstante, el prólogo reviste cierto interés en tanto que advierte al lector de que las reflexiones vertidas por Furtwängler en las *Conversaciones* pueden antojarse algo “arraigadas en la época”, ya que emanan de una “inevitable servidumbre al presente” que necesariamente contrasta con “su gran arte como director, casi intemporal” (p. 7). Y en efecto, lo que a continuación sigue es, tal y como se sugiere en ese mismo prólogo, fruto de la época contemporánea. Sin embargo, conviene matizar algo más y añadir que el planteamiento estético-musical del director no es fruto de cualquier contemporaneidad o –mejor dicho– de cualquier modernidad (a la que Furtwängler se refiere una y otra vez de forma explícita en sus conversaciones), sino de una modernidad eminentemente conservadora que reacciona con espanto ante la nietzscheana muerte de dios (p. 102), el giro copernicano (p. 101) y el consiguiente derrumbe de lo que Lyotard llamaría *grands récits*, y que necesariamente se opone –a pesar de lo que se afirma en el contestadísimo ensayo detractor de la atonalidad con el que concluye este libro– a una modernidad crítica, vanguardista, rompedora y, en buena medida, precursora de la posmodernidad.

La propuesta estética que Furtwängler desarrolla en las seis conversaciones del libro, de las cuales cuatro (“La influencia de la obra musical en el público”, “Distintas dificultades en la interpretación musical”, “La creatividad en la interpretación” y “El compositor y la sociedad”) son de carácter más general y dos (“Lo dramático en las composiciones de Beethoven” y “Acerca de la *Novena Sinfonía* de Beethoven”) particularizan en la obra beethoveniana buena parte del planteamiento estético global, se encuentra atravesada por una serie de leitmotívicos *topoi* heredados de un discurso estético que hunde sus raíces en el Romanticismo (fundamentalmente de Wagner, pero también de Herder, Hölderlin o Schelling) y que no es en absoluto ajeno a posteriores y a menudo espinosas modulaciones post- y neorrománticas del mismo.

El *tópos* más recurrente en torno al cual giran todos los demás es sin duda el de lo orgánico, al que Furtwängler atribuye toda suerte de connotaciones positivas heredadas de una tradición estética de vocación trascendental que, partiendo del Kant de la tercera *Crítica* e incluso de la filosofía de la naturaleza de Goethe (al que Furtwängler cita en más de una ocasión), vinculó ya desde el primer Romanticismo el concepto de organismo no sólo al de naturaleza, alma o sentimiento, sino también –en lo que se convertirá en uno de los pilares de la denominada *politische Romantik*, desde Tönnies hasta Schmitt o Rosenberg– al de una anhelada y supuestamente primigenia comunidad *buena*, dotada –en tanto organismo– de finalidad y sentido propios, y opuesta al deshumanizado y frío mecanismo social creado por el racionalismo ilustrado al servicio del capitalismo burgués. Inspirado por Wagner y

consciente en todo caso de que “la inocencia, una vez perdida, no puede recuperarse” (p. 75), Furtwängler concibe la labor del compositor y el intérprete como la tarea de convertir al público en una “auténtica comunidad, aunque sea momentánea” (p. 15), y abjura de todo tipo de efectismos como “el fruto de la era de la técnica en el sentido más propio de la palabra” (p. 26), efectismos tras los que compositores y músicos pretenderían ocultar su incapacidad de “representar una totalidad de experiencia” (p. 27). En consonancia, Furtwängler lamenta que la obra de arte y –por ende– la pieza musical ya no sea, “como antes, el resultado de una génesis que se desarrolla ‘orgánicamente’ de acuerdo con su propia ley y su propio centro de gravedad”, sino “un medio de diversión que huye de un punto central, pensado meramente para ofrecer un poco de variedad” (p. 56), y advierte a su vez de las consecuencias que el culto a una “técnica adquirida como un fin en sí mismo” tiene para una práctica musical cada vez más estandarizada: un “creciente vaciado de la esencia y del alma del arte” (p. 61). Así, se confirma pues lo anticipado en el prólogo: que la estética de Furtwängler no sólo bebe de la crítica social y epocal heredada de Wagner o Nietzsche, sino que participa en buena medida también del antitecnicismo de Heidegger (aunque también de utópicos como Bloch) o de la aversión manifiesta de Adorno hacia la estandarizada cultura de masas, con todas las delicadas implicaciones elitistas que de ahí se derivan. Ahora bien, las puntuales coincidencias con Adorno se tornan en radical disenso cuando se trata de emitir un juicio sobre la “nueva música” atonal, a la que Furtwängler ataca desde un organicismo que adquiere tintes biologicistas heredados de Spengler (p. 95) o Gobineau (p. 74), y que –consecuente y desgraciadamente– incurre también en convencionalismos orientalistas: la superioridad biológica de la música tonal, organizada en torno a la “fuerza natural” de la cadencia (p. 91) y opuesta a una mecánica e intelectualista música atonal carente “desde el punto de vista biológico” de “valores vitales” (p. 98), explicaría incluso que “pueblos remotos, como los japoneses, que nada sabían de ella antes”, se sintieran de pronto “tan comprometidos con ella como nosotros” (p. 92).

En definitiva, no hace falta recurrir a las palabras de críticos eminentemente progresistas como Adorno, quien en 1948 tildaría de “mezquino” el reproche anti-intelectualista de quienes argumentaban en contra de la música atonal “como si el idioma tonal de los últimos trescientos cincuenta años fuera naturaleza” (cf. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Madrid 2003, p. 19), para certificar la adscripción de la estética furtwängleriana a una modernidad abiertamente conservadora y “heroica” (David Harvey) que ya en el momento de su publicación se debió antojar algo intempestiva (como así lo atestigua el epílogo que hubo de añadir Furtwängler ante la polémica suscitada por su último ensayo). Aun con todo, es de celebrar que Acantilado se haya decidido a publicar estas *Conversaciones* en una traducción que refleja en buena medida el estilo claro y elegante de Furtwängler, a pesar de no estar exenta de algunas imprecisiones o, dada la solvencia del traductor, de algún despiste.

Jorge BLAS