

***NIETZSCHE-WAGNER:
UN CRUCE DE ESPADAS
NIETZSCHE-WAGNER: A CROSS OF SWORDS***

Luis Guillermo Quijano Restrepo

Profesor de filosofía de la Universidad Tecnológica de Pereira

Resumen

El presente artículo tiene como fin, mostrar la importancia de la persona y la obra de Richard Wagner en el pensamiento nietzscheano, en lo que respecta al problema fundamental en su obra: la tragedia, y la concepción de lo dionisiaco en la misma, como elemento primordialmente musical y transfigurador.

Palabras claves: Richard Wagner, Nietzsche, Apolíneo, dionisiaco, drama, tragedia, música, enfermedad, cuerpo, transfiguración, redención.

Abstract

The object of the present essay is to show the importance of Richard Wagner as person and artist in Nietzsche's philosophy, in concordance with the fundamental problem in his work : the tragedy and de concept of the Dionysian in itself, as an element primordially musical and agent of reality's transfiguration.

"Quizá no ha habido jamás un filósofo que haya
sido tan profundamente musical como yo lo soy"
F. Nietzsche

El anterior epígrafe no se ha de entender en sentido alegórico, es decir, utilizar la música como imagen de otra entidad de carácter meramente filosófica. Friedrich Nietzsche (1844-1900) fue también compositor, y aunque sus obras camarásticas no han sido aún bien ponderadas (prácticamente se reducen a "lieder" o canciones con acompañamiento de piano , y obras para piano solo), revelan un esfuerzo por penetrar en los misterios dionisíacos (como su "oración a la vida" (1882) con textos de Lou Salomé), o bien una influencia de su amigo y luego enemigo (estas dos palabras en la obra de Nietzsche remiten a un mismo afecto) Richard Wagner (su obra para piano solo, "Meditación de Manfredo" (1872), a partir de la obra de Lord Byron, reflejan esta admiración). Sin embargo, no se detendrá

nuestro estudio en consideraciones referentes a su obra musical o su estilo. El escrito no tiene tampoco la pretensión de profundizar y mucho menos de sentar un criterio hermenéutico a partir de la relación entre Nietzsche y Wagner. El objeto del presente es mostrar algunos de los conceptos más importantes (como el mismo Wagner, "lo alemán", "*décadence*", "enfermedad", "cuerpo", "guerra", "trágico", etc, etc) que surgen de esta relación y que determinan el carácter "Trágico" de la filosofía nietzscheana, y no como estudio ya acabado, sino como una especie de "propedéutica" que permita introducir al lector (o en este caso el auditor) en el estudio de la obra nietzscheana.

Al abordar cualquier lectura de las obras de Friedrich Nietzsche, nuestros ojos siempre se toparán ante un nombre: Wagner. Sea explícita (casi toda su obra), sea implícitamente (Zaratustra), siempre está presente tal referencia, al igual que el nombre de Schopenhauer, pues Wagner bebió de las fuentes de su filosofía. No haremos (como se suele hacer en ciertas obras de divulgación de la época) enumeración de la cantidad de veces que aparecen sus nombres para que se nos crea.

¿De qué habla Nietzsche cuando menciona a Wagner? ¿Se trata acaso de una mera alusión anecdótica? ¿De una posición "*snob*" de Nietzsche ante una figura tan importante como Wagner en su época? ¿Es una mera referencia "simbólica"?

Ante estas preguntas nuestra respuesta es definitivamente negativa, si bien no podemos descartar de entrada el elemento "vital" que hace parte esencial en la obra de Nietzsche. Esto es ya una gran diferencia con lo meramente "vivencial". No más recordar en su ensayo de autocrítica a su primera gran obra en la que el joven Nietzsche pretende acercarse a la tragedia:

"Ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida" ¹

¹ NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la Tragedia. Madrid : Alianza, 1985, p.28

Esto es, una determinación por el "más-acá" antes que por el "más-allá": una localización de un algo o alguien en lo más cercano para nosotros mismos: la vida o el "sentido de la tierra" que predica Zaratustra. Por ello la tragedia va a tener como adalid la figura de Dioniso, dios terrígeno (junto a Demeter), al que se le rinde tributo a partir de las primicias de la tierra: desde los frutos de la vid, hasta la vida de sus frutos: sacrificios de infantes.

La óptica de la vida hará nacer, pues, la tragedia de dos divinidades: Apolo (dios solar, sedentario) y Dioniso (dios lunar, nómada). En la alianza de ambos dioses y de sus mutuos regalos nacerá y florecerá la tragedia, pero será ante todo lo dionisiaco lo que concebirá lo trágico como tal: "Lo dionisiaco con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y el mito trágico"². Lo Apolíneo por su parte será la manifestación, la epifanía (o quizá la "epidemia") de lo simbólico dionisiaco.

De aquí la importancia que toma un músico como Wagner, quién para Nietzsche era la persona en la que la tragedia iba a renacer, y su drama musical "Tristán e Isolda" en el que se resume toda la genialidad de Wagner como músico, poeta y dramaturgo. Recuérdese que el escrito "el Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música" estaba dedicado originalmente a Wagner mismo. Lo dionisiaco se hace patente en Wagner ya que éste logra hacer fértil lo masculino de la palabra mítico-poética con lo femenino musical (atención a estos géneros en el desarrollo del pensamiento nietzscheano), esto es, a través de una manifestación apolínea como son las imágenes poéticas, hablaba la fuerza de un dios exuberante, pleno de vida, desbordante de sonidos que esparce a manos llenas efluvios musicales en las cráteras del pensamiento, pero que éste no logra contener.

Igualmente Wagner nacerá, según Nietzsche en su Cuarta Intempestiva, de dos "fuerzas constitutivas" que harán parte de su vida:

"Trátase, en suma, de la maravillosa convicción de que una de las esferas de su naturaleza ha permanecido fiel a la otra, que la esfera creadora, inocente, luminosa, ha conservado la

² *Ibíd.*, p.188.

fe de un amor libre, de los más desinteresados a otra, oscura, indomable, tiránica (...) La imperiosa necesidad que hacía a Wagner capaz de permanecer plenamente él mismo residía en el equilibrio de estas dos fuerzas constitutivas: en el abandono de la una a la otra"³.

¿No está esta cita llena de alusiones intrínsecas a lo apolíneo (inocente, luminoso) y a lo dionisiaco (oscuro, indomable, tiránico)? He aquí una manera simplificada de la vida del máximo "simplificador del mundo": Richard Wagner.

La vida como tal no es ajena por lo tanto a la óptica de un pensador como Nietzsche. Es más, ella, la vida, se hace materia de pensamiento. Hagamos por ello un paréntesis para visualizar este encuentro.

Si tenemos en cuenta que Wagner había nacido en 1813 y Nietzsche en 1844, había una considerable diferencia generacional (31 años de diferencia) cuando se encontraron por primera vez en 1868. Wagner para ese entonces estaba en todo el esplendor de su carrera musical, y estrenaba "Los Maestros Cantores", obra que sucedió a aquella ya referida y por la cual Nietzsche, aún después de la separación con Wagner, sintió gran veneración: el Tristán. De ella dijo así en su Ecce Homo:

"Pero aún hoy busco una obra que posea una gran fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremecedora y dulce como el Tristán, -en vano busco en todas las artes." ⁴

No fue casualidad, pues, que en el mismo año de 1872 en que es colocada la primera piedra en Bayreuth (lugar en Baviera que Wagner eligió para la representación de sus dramas), Nietzsche lance su primera piedra contra las interpretaciones "cientificistas" o "políticas" sobre el espíritu de la tragedia en la jovial Grecia, a favor de una interpretación de corte estético: El "Nacimiento de la Tragedia". Nietzsche asistió a la colocación de esta primera piedra para los futuros festivales Bayreuth, como uno de los amigos íntimos

³ NIETZSCHE, Friedrich. Richard Wagner en Bayreuth. En: Obras Completas. Tomo II. Buenos Aires : Aguilar, 1967, p. 337

⁴ *Ibíd.*, p.47

elegidos por el compositor. Este episodio se relata en su "Cuarta intempestiva", en la que se anuncia, en la mirada misma de Wagner, grandes acontecimientos:

"¡Callarse y ser puro! sólo en cuanto nosotros somos de los que escuchan esta voz nos ha de ser concedida esta "mirada soberana" (...) y de esta mirada depende el "gran" porvenir de este acontecimiento."⁵

Pero también asistió a la materialización de este proyecto, del cual salió completamente defraudado, pues tal vez sintió allí que el espectador mismo no llegaba a ser un espectáculo digno de ser contemplado, como lo esperaba en estas representaciones, sino más bien que Wagner se convertía él mismo en digno espectáculo de ser admirado, condescendiendo en ello con los alemanes, a los cuales Nietzsche tenía en tan baja estima (y aquí también avisamos de la trascendencia de "lo alemán" en su pensamiento). Ello fue quizá el motivo para hablar de Wagner como un "comediante" en su Intempestiva, término que asume en este contexto un rasgo positivo, benigno, pero que posteriormente se transformará contra el compositor y que en reiteradas ocasiones acompañará su nombre. Y es que en Wagner se resumía y se personificaba el arte como tal: músico, poeta, filósofo (sus incursiones en este terreno son tan pobres como presuntuosas), dramaturgo y comediante. Bayreuth era el modelo de Institución que Nietzsche esperaba para una reforma en la educación. Ya lo afirmaba en su libro de autocrítica que en su Cuarta Intempestiva se trataba de "un problema de educación sin igual", y era allí donde el autor veía el futuro de la música, como parte fundamental de la educación.

Pero fue en uno de los festivales en 1876, cuando Nietzsche experimentó una sensación de extrañeza que lo llevará a apartarse de Wagner definitivamente, comenzando por ello la redacción de su "Humano, demasiado Humano":

"Los inicios de este libro se sitúan en las semanas de los primeros festivales de Bayreuth: una profunda extrañeza frente a todo lo que allí me rodeaba es uno de sus presupuestos (...) Totalmente como si soñase... ¿dónde estaba yo? No reconocía nada, apenas reconocí a

⁵ Loc. cit.

Wagner. En vano hojeaba mis recuerdos (...): ni sombra de semejanza. (...)¿Qué había ocurrido? ¿Se había traducido a Wagner al alemán!"⁶.

De nuevo "lo alemán". Nietzsche no le perdonará nunca a Wagner haber condescendido con los ideales alemanes. "¡Pobre Wagner! ¡Dónde había caído! - ¡si al menos hubiera caído entre puercos!" (EH, p. 81). Es aquí definitivamente donde Nietzsche entabla una verdadera guerra contra todo lo alemán y en ello todo lo wagneriano. Esto tendrá varios nombres: "*decadence*", enfermedad, convalecencia, Cristianismo...

Primer cruce de espadas: Wagner le envía a Nietzsche el texto de su "Parsifal", en tanto éste le envía su "Humano, demasiado Humano":

"Por un milagro de sentido en el azar me llegó al mismo tiempo un hermoso ejemplar del texto de Parsifal, con una dedicatoria de Wagner a mí, "a su querido amigo Friedrich Nietzsche, consejero eclesiástico". Este cruce de los dos libros - a mí me pareció haber oído en ello un ruido ominoso -

¿No sonaba como si se cruzasen espadas?"⁷.

A partir de este momento los fragores de batalla serán más violentos, sobre todo de parte del belicoso Nietzsche, al enterarse de un artículo publicado por Wagner en los "Bayreuth Blätter" en 1878 contra su libro. Es entonces cuando Nietzsche se autodenomina como el "antípoda" de Wagner cuya misión será desenmascarar tanto la figura de Wagner como el wagnerianismo.

En 1882 se estrena Parsifal, al que por supuesto no asiste Nietzsche, prefiriendo las noticias de su hermana y Lou Salomé que asisten a tal representación. A pesar de que el Parsifal es la obra que Nietzsche enfrenta con su más duro martillo, no está por ello exenta de una ambigua admiración e ironía como lo expresa en su carta "El Caso Wagner":

⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Madrid: Alianza, 1985, p.80-81.

⁷ *Ibíd.* P. 84

"El "Parsifal" tendrá siempre su puesto en el arte de la seducción, como golpe de genio de la seducción,... yo admiro esta obra, quisiera haberla escrito yo; pero de no ser así, yo la comprendo..."⁸

Pero hay que estar muy cautos con una u otra posición, pues el hecho de sentirse antípoda en ciertos casos, y "antítesis" en otros, no debe suponer que la relación entre ambos sea tan disímil, que llegue a anularse. Es más, a pesar de que Nietzsche lance toda su artillería pesada contra todo lo wagneriano, no implica que lo quiera anular. Todo lo contrario: Nietzsche necesita de sus enemigos y para ello el enemigo debe estar a su altura. El no lucha contra menores de su rango. Incluso sabe que ellos serán vencedores (como el cristianismo por ejemplo). Por eso cuando Nietzsche se denomina a sí mismo como antípoda lo hace no tanto por sentirse diferente de lo que ataca, sino antes bien, por que hay gran afinidad. Con respecto a Wagner en lo que más se asemejan es en el sufrimiento:

"Aquello en que somos afines, el haber sufrido, también uno a causa del otro, más hondamente de lo que hombres de este siglo serían capaces de sufrir, volverá a unir nuestros nombres eternamente."⁹

"Y para no decir una palabra de menos afirmo que Richard Wagner ha sido, con mucho, el hombre más afín a mí... lo demás es silencio"¹⁰.

El caso es que Nietzsche no se queda ni en la alabanza (no sólo en sus primeras obras, si no también en sus obras de madurez como el *Ecce Homo*, hacen referencia a Wagner como el "gran benefactor" de su vida), pero tampoco en una mordaz e irónica diatriba. El sabrá saltar de estos afectos a una posición más elevada en todo su sentido topológico que ello implica: "Sils-María a 6.000 pies más allá del hombre y del tiempo". Es su Zaratustra que una vez más coincide con un acontecimiento trascendental, cual es la muerte de Wagner en

⁸NIETZSCHE, Friedrich. Caso Wagner y Nietzsche contra Wagner. En: Obras Completas. Tomo IV. Buenos Aires: Aguilar, 1967, p. 89.

⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Op. Cit., p.47.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 26

1883. Es en esta época cuando escribe la primera y segunda parte. Muerte de Wagner, inicio de Zaratustra.

Por ello el acercamiento a la relación entre ambos: Nietzsche - Wagner no puede ser meramente anecdótica, si no que debe mirarse a través del concepto nietzscheano de lo trágico y sus implicaciones. Pero... ¿qué tiene que ver Wagner y lo trágico? ¿De dónde procede lo trágico en Nietzsche? ¿Hay alguna relación entre lo trágico y el "drama" wagneriano? ¿Desde el punto de vista de lo trágico qué representaría lo wagneriano?

Para desarrollar estos cuestionamientos partiremos de la premisa de que Wagner se hace concepto en la obra de Nietzsche, rebasando por ello lo meramente anecdótico o vivencial y aún más, que para entender la posición nietzscheana sería menester iniciarnos con Wagner mismo. Lo primero: el hecho de que nos enfrentemos a Wagner como concepto nos lo da su criterio mismo de ataque a sus víctimas:

"Tercero: yo no ataco jamás a personas, - me sirvo de la persona tan sólo como de una poderosa lente de aumento con la cual se puede hacer visible una situación de peligro general, pero que se escapa, que resulta poco aprehensible. (...) Así es como ataqué a Wagner, o, mas exactamente, la falsedad, la bastardía de instintos de nuestra "cultura", que confunde a los refinados con los ricos, a los epígonos con los grandes." ¹¹

¿Es con respecto a Wagner que el concepto de máscara (mala-buena) aparece en la escena nietzscheana? No olvidemos que en la tragedia la máscara era la representación del héroe individualizado. Así nos lo explica Vernant-Vidal-Naquet en su libro Mito y Tragedia:

"Esta individualización no hace en modo alguno del portador de la máscara un sujeto psicológico, una "persona" individual. Al contrario, la máscara integra al personaje trágico en una categoría social y religiosa muy definida: la del héroe." ¹²

Este concepto de máscara será también de vital importancia para entender no sólo el desenmascaramiento de la máscara mala (según términos de Vattimo), sino también para

¹¹ *Ibíd.*, p. 32.

¹² VERNANT-VIDAL-NAQUET. Mito y tragedia en la Grecia antigua. Madrid: Taurus, 1993. p.16

entender lo dionisiaco como fuerza creadora que se reviste de innumerables máscaras (ya no malas, quizá malvadas). Esto se desarrollará posteriormente.

Pasemos ahora a la segunda premisa: ¿Por qué debemos vérnosla primero con Wagner antes de abordar a Nietzsche? Si bien no remite a una cuestión de método o una presunción de tomar una sola interpretación como posible (nada más alejado de la propuesta nietzscheana, pues al fin y al cabo las interpretaciones son, por fortuna, múltiples e infinitas); si además este acercamiento puede hacerse desde otros diversos puntos, llegando igualmente a nuevas posibles interpretaciones, diremos a pesar de ello como Nietzsche: "No hay remedio, tenemos que empezar por ser wagneristas"¹³. Pero aún hay más: "Wagner (...) es indispensable a alguien: al filósofo."¹⁴ Se entiende al filósofo que heredará la nueva actitud de hacer filosofía inaugurada por él mismo: la filosofía trágica, la del martillo.

Se trata entonces de un Wagner-concepto: la falsedad, la "bastardía" de instintos que se puede sintetizar en un sólo concepto: enfermedad. Wagner como enfermedad. Así lo afirma Nietzsche: "Wagner forma parte simplemente de mis enfermedades"¹⁵. ¿Pero qué relación puede establecerse entre máscara y enfermedad? ¿Y entre enfermedad-máscara y lo trágico? Si esta aproximación tiene como columna vertebral la relación Wagner-Nietzsche, es pertinente mostrar cómo, a partir de la noción de drama wagneriano, Nietzsche empieza a concebir lo trágico de manera negativa, es decir aniquilando la concepción wagneriana de "drama" en la tragedia poco a poco, casi imperceptiblemente en la obra del nacimiento de la tragedia.

Ahora bien, ¿qué entiende Wagner por drama? Ante todo tenemos que recordar que el propósito de Wagner fue el de realizar una reforma total al teatro y con él a la ópera misma, debido a que el gran error de la ópera del siglo XIX era haber llegado a confundir los medios por los fines y viceversa. Así lo expresa en su obra "Arte y revolución":

¹³ NIETZSCHE, Friedrich. El caso Wagner. Op. cit. p. 162.

¹⁴ Loc. cit.

¹⁵ Loc. Cit.

"El error fundamental de la ópera consiste en esto: en que de un medio de expresión [la música] se ha hecho un fin y que de un fin de expresión [el drama] se ha hecho un medio."¹⁶

¿Cuál había sido entonces el efecto de esta degeneración? convertir la ópera simplemente en una distracción y diversión burguesa, factor que en Wagner no corresponde con lo que antaño representaba el drama griego de la tragedia que, a su entender, establecían una relación entre el goce estético y el compromiso político-religioso:

"Este modo era el teatro de la antigua Atenas; allí no abría su recinto sino en ciertas solemnidades, a la celebración de una fiesta religiosa acompañada de los goces del arte"

Recordemos que las tragedias se celebraban en honor a Dioniso. Por ello la etimología del mismo término designa tanto la manera en que se expresaba (Oodé=oda, canto) como el que lo hacía (Tragos=coreuta o macho cabrío). Estos cantos se hacían a la manera de versos ditirámicos (dithirambikós= el que atraviesa la puerta dos veces, o también, el resucitado, es decir, Dioniso). Esta visualización de la tragedia le permitió ver a Wagner cómo en este modelo ateniense de drama estaban presentes todas las manifestaciones artísticas: el canto (música y poesía), la danza, la representación visual escénica, y aún más la arquitectura. Representación total en el que acontecía el fenómeno llamado por Aristóteles la *catharsis*, o estado de purificación.

Por ello Wagner se propone realizar una revolución que implicará no sólo un giro a la música y la poesía, sino sobre todo una regeneración de la humanidad. Sus obras por eso las seguirá llamando Gesamtkunstwerk (obra de arte total), pues no sería únicamente una obra que reúna todas las artes, sino también que tendría la función de redimir la humanidad (sobre el carácter de redención se trabajará más adelante). Aquí se patentiza el carácter totalizador del drama y con él su carácter "revolucionario": "la regeneración de la humanidad no será en primera instancia de carácter político o social, sino estético"¹⁷.

¹⁶ FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad, hasta el siglo XX. Madrid : Aliznza, 1994, p.308

¹⁷ Ibíd. P. 312.

El drama lo concebirá Wagner mismo como la obra de arte del futuro. Por ello critica la ópera moderna, pues disgrega lo que antes estaba unido: el texto será encargado a un libretista que no tiene nada que ver con la música, el músico a duras penas puede interferir el texto con sus sonidos, la puesta en escena le correspondería a un dramaturgo, las danzas (si las hay), a un danzarín coreógrafo, etc, etc.

Pero de nuevo es menester detenernos, ya que la concepción wagneriana del arte está ligada a las ideas de Schopenhauer sobre el arte mismo y su relación con la filosofía. Schopenhauer en su libro "El Mundo como Voluntad y Representación", dice que es al arte al que se le "tiene reservada la misión de llegar a conocer la idea", esto es, conocer el principio nouménico que está en el fundamento del mundo. Recuérdese que para Kant, sólo se conocen los fenómenos a través del sujeto, por medio de unos esquemas *a priori* que sintetizan los datos a posteriori de la experiencia por medio de juicios, mas el *noumeno* es imposible conocerlo. El arte desde esta óptica no tendría cabida absolutamente en este proceso y estaría por ello relegado a una función meramente de entretenimiento o diversión en tanto bello. Sin embargo Schopenhauer reconoce en el arte (y sobre todo en la música), la capacidad de éste para penetrar la idea, o la objetivación más directa de la voluntad. Voluntad en este contexto es lo mismo que decir "la cosa en sí". La Voluntad no es representación intuitiva, ella "viene del fondo mismo, de la conciencia inmediata del individuo, en la cual se reconoce él mismo en su esencia inmediatamente, sin forma alguna, ni siquiera la de objeto-sujeto, puesto que aquí el que conoce y lo conocido coinciden."¹⁸

Es en la música, sin embargo, donde se efectuará la representación no de las ideas, sino más aún, de la voluntad misma. La música será en última instancia la forma pura del sentimiento, pero más la música instrumental que la vocal, porque es aquella la que posee un lenguaje "absoluto, intraducible e inefable", por ello comunica un sentimiento "in abstracto". Es en este sentido que la música sinfónica (sobre todo la de Beethoven) la que llega a alcanzar el en sí mismo sin mediaciones conceptuales, únicamente por la fuerza agramatical del "Pathos" sonoro. Así, al unirse con otras formas discursivas, Schopenhauer advierte:

¹⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. El mundo como voluntad y representación. México: Porrúa, 1993, p, 99.

"La música nos proporciona, con respecto a los sentimientos expresados en las palabras, las últimas, las más profundas y las más íntimas relaciones, y nos da a conocer la parte más íntima del alma [que promueve] la acción y los acontecimientos de todo lo cual la escena ofrece tan sólo el cuerpo y la vestimenta"¹⁹.

Wagner por su parte como filósofo, que él mismo presumía, no se limitó a seguir a "pié juntillas" el pensamiento schopenhaueriano, sino que incluso "lo corrigió", según se lo hace saber en una de sus cartas a Matilde Wasendock. La corrección radicaba sobre todo en conferirle a la poesía y al drama un puesto más trascendental, incluso que la música pura misma. Para Wagner el músico debía ser la unión entre el poeta, el músico y el dramaturgo en una sola persona. Se trataba en él de unir dos fuerzas: la masculina (la palabra) y la femenina (la música), con el fin de que aquélla le diera su sentido cabal y perfecto a la expresión musical. Adviértase aquí todo el sentido sexual que asume el drama, y que se convertirá posteriormente en Nietzsche como una característica determinante en el perfil dionisiaco.

"Todo organismo musical es femenino por naturaleza, por poseer la facultad de concebir y no la de procrear; la fuerza productiva reside fuera de él, y de no ser fecundado por esta fuerza, no es apto para dar a luz la cosa concebida"²⁰.

De aquí la importancia del mito en los dramas wagnerianos, pues según él mismo decía, "es la materia ideal del poeta", además que es "el producto y lenguaje del sufrimiento del pueblo"²¹. Es por ello como Wagner encuentra en el mito la manera de hacer nacer al pueblo, de redimirlo, pero apoyándose en la música como de un medio. Por eso Nietzsche hablará de Wagner como un pensador mítico, y es que el mito (y aquí sigue a Schopenhauer) no se basa en una idea, "el mito es la idea misma"²². Por ello el "Anillo del Nibelungo" se le manifiesta a Nietzsche como un "inmenso sistema de pensamiento, sin la forma especulativa del pensamiento."

¹⁹ FUBINI, Enrico. Op. Cit. P.276.

²⁰ Ibid. P. 310

²¹ NIETZSCHE, F. Richard Wagner en Bayreuth. Op. cit. p.372.

²² Ibid. P. 381.

A la poesía no le quedaba más alternativa en su devenir que asociarse de nuevo a la música para recuperar su posibilidad de expresarse en puro sentimiento:

"La única forma aplicable aquí es aquella en que el poeta, en vez de describir sencillamente, ofrece de su objeto una representación real y que hiera los sentidos: esta forma es el drama. Al ser representado con la realidad escénica, el drama despierta en el espectador un interés profundo por una acción que se realiza ante él, y que, en la medida de lo posible, es fiel imitación de la vida humana."(Carta a Villot)

El drama está concebido en este contexto como acción, además que es la imitación fiel de una acción humana. Wagner ante todo busca en la representación escénica de las acciones la esencia misma del drama y en este sentido se apoya en la figura de Apolo como figura preponderantemente mítica. Apolo por el lado estético, pero Jesús por el lado redentor. Wagner, no obstante, hace clara diferencia entre Jesús como tal y el cristianismo, el cual al negar la vida, es contrario al arte mismo que es vida. Por eso afirma en *Arte y Revolución* que "el artista honesto (...) se percató desde el primer momento de que el cristianismo ni fue arte ni puede, de ninguna manera, producir en su seno la verdadera energía viviente". Así pues Jesús y Apolo serían las figuras claves en las que se efectuaría el modelo de la regeneración de la humanidad. Aquí se cerraría el fin último del arte del futuro con el paradigma de la redención:

"Jesús nos demostrará que los hombres somos todos iguales y hermanos, mientras que Apolo imprimirá en esta fraterna alianza el sello del vigor y de la belleza y conducirá al ser humano desde la duda hasta la conciencia de su supremo poder divino. Elevemos, pues, el altar del porvenir, de la vida y del arte viviente en honor de los dos educadores más sublimes que ha tenido la humanidad"²³.

Pero frente a esta posición Nietzsche mismo toma distancia y, como filólogo que es, encuentra que la palabra "drama" es de origen dórico y significa "acontecimiento", "historia", ambas en su sentido hierático. Así pues "drama" no es en absoluto un "obrar",

²³ FUBINI, E. Op. Cit. P. 314.

en esto se equivocó no sólo Wagner sino toda la modernidad. Por eso en su "Origen de la tragedia", Nietzsche define el drama como "la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos". La figura apolínea ya la habíamos mencionado con anterioridad como el principio que rige la apariencia, las manifestaciones plásticas (sobre todo la escultórica), pero además la lírica con sus imágenes poéticas. Apolo es por ello el principio de individuación por excelencia. En tanto lo dionisiaco será una fuerza oscura que abre los caminos hacia las Madres del Ser: Ilusión, voluntad y dolor, Madres que contienen el núcleo más íntimo de las cosas y que sólo la música puede llegar a reflejar de manera más inmediata. De no ser por lo apolíneo el individuo se haría pedazos y se uniría con el ser primordial. Estos son los "efectos" dionisiacos. Los conocimientos dionisiacos están acordes con estos efectos y que tienen que ver con la sabiduría del Sileno que le grita al rey Midas:

"Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto.²⁴ "

Tanto estos efectos como estos conocimientos dionisiacos no tienen nada que ver con el drama wagneriano, es decir, con la representación de la acción. Originariamente el coro fue antes que la acción (esta llegó con los grandes exponentes de la tragedia misma) y este coro es ante todo un contemplador de los sufrimientos y glorias de su señor y maestro Dioniso, y por ello no actúa. El coro realmente "padece"(en el sentido del Pathos griego) de este sufrimiento (he aquí otro efecto dionisiaco) y además es sabio²⁵ .

Consideremos, pues, que en este primer escrito ya Nietzsche discrepa de Wagner (de manera muy respetuosa y hasta tímida) sobre todo en la relación de éste con la música. Para Nietzsche la música, y con ella lo dionisiaco, es lo preponderante en la tragedia, es lo que finalmente determinará lo trágico como tal, ya que logra lo dionisiaco prevalecer aún después de que se diera aquella engañosa apariencia (engaño de lo apolíneo) por la que el individuo se sentía elevado a la experiencia de una visualización que no se quedaba con el exterior de las formas sino que se adentraba en el interior , y que, ayudada por la música,

²⁴ NIETZSCHE, F. El nacimiento de la tragedia. Op. Cit., p. 52.

²⁵ Ibid. P. 85.

rebosaba cada vez más intensamente de una transformación. La fuerza apolínea se desborda pero no por ella misma, sino por lo dionisiaco. Lo apolíneo es incapaz de producir semejante interiorización y mucho menos estos efectos desbordantes. Ello sólo es posible gracias a un principio que sea capaz de transformar, esto es, aniquilar para luego crear. Y aquí el aniquilamiento se da ante todo por exceso. Es un principio incluso sexual que se concreta en lo dionisiaco. Por esto el mito no encuentra en la palabra hablada su objetivación adecuada pero sí en la música pues "es en su esencia el arte de representar un contenido apolíneo"²⁶ (NdT, p. 170). De aquí la capacidad de la música de hacer nacer el mito: hace aparecer la imagen simbólica en una significatividad suprema, mas no discursiva. Es en esta dirección como se manifiesta realmente la relación entre el drama y la música como lo inverso de aquel provisional triunfo de lo apolíneo: en este momento la música será realmente la auténtica Idea del mundo, en tanto el drama será mero reflejo o sombra de esta misma Idea. He aquí como se nos revela la música como "consuelo metafísico", en tanto, como lo decía el mismo Schopenhauer, "representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en-sí". La música no es pues, como lo creía Wagner, sólo un medio para realzar el drama, es, por el contrario el fin último en el que se comprende "la alegría por la aniquilación del individuo". En esto consistirá la tragedia: no es una negación de lo adverso, es la afirmación de la fatalidad misma, "*amor fati*".

Esto lleva a Nietzsche a la crítica de la posición de Wagner con la música como medio para la representación de un drama, es decir, de una acción que en el fondo tiene una dirección hacia la idea. En este caso Wagner es el representante de la metafísica en las artes, pues decía que su música era más que música, necesidad de un "más-allá" musical. Quiere hacer de su música un trampolín para alcanzar un ideal metafísico como es el de la redención. ¿De qué redime la música? Si bien en El nacimiento de la tragedia Nietzsche encuentra en la música igualmente un consuelo metafísico y en el arte la solución al dolor y al sufrimiento, gracias a la alianza entre Apolo y Dioniso, en sus obras posteriores afirmará, por el contrario, la vida, aún en el sufrimiento. Dolor y placer no serán contradictorios en esta posición trágica. Es en última instancia la existencia la que debe ser redimida del

²⁶ *Ibíd.* P. 137.

sufrimiento, pero la redención implica ante todo que lo que se va a redimir esté completamente empobrecido, pues no es lo suficientemente rico como para comprarse él mismo. Por eso necesita de la compasión del rico (no del fuerte, véase aquí semejante vergonzoso comercio) para su compra. En última instancia es el "pobre de espíritu" (aquí la economía se hace metafísica), el que grita se le redima. Y esto tiene el nombre de cristianismo, moralismo, decadencia, wagnerianismo ("redimir al redentor"), es decir, enfermedad.

Nietzsche responderá ante este empobrecimiento con el carácter "jovial" de los griegos, el cual crea la tragedia no por habitar en ellos el espíritu empobrecido de la resignación ante el destino, típico del cristianismo, y que encuentra consuelo en una futura redención de tipo hedonista, sino todo lo contrario, que por exceso de vida, de fortaleza en abundancia, se tengan que inventar un evento tal que sea el sufrimiento y el dolor los acontecimientos que templen su espíritu. Sería algo así como la gimnástica del espíritu (este término sin embargo es problematizado en Nietzsche). ¿No es esta salud la que propicia la apertura a la pluralidad contenida en el "sentido de la tierra"? ¿No es en nuestra salud cuando nos volvemos más arriesgados, más amplios y generosos? ¿No ocurre con la enfermedad lo que San Pablo en 1Corintios 12, 26 afirma, "Si una parte del cuerpo sufre, todas las demás sufren también"?, es decir, es en la enfermedad cuando no sólo nuestro cuerpo, sino todo nuestro sentir y entender se dirigen unidireccionalmente hacia la parte afectada. En este sentido ¿No se concibe Dios como enfermedad, en tanto es el único al que se debe amar; no es la moral enfermedad, en tanto es lo único que el hombre debe obedecer; la razón la única que el hombre debe seguir?

La enfermedad es, desde esta óptica, una manifestación, como tantas otras, pero que se ha arrogado el derecho de ser única entre todas las demás apariencias, es decir, una mentira que se cree real. Así es como el mundo real deviene "fábula". Se trata aquí de una toma de poder, con carácter eternizante, de una interpretación de mundo en la que su significación se alza incluso por encima de la vida misma. Aquí se hace patente el carácter jerárquico propio de nuestro mundo occidental en donde es digno de santificación el dar la vida por una idea, antes de darle vida a la idea. Todo ello enmarcado en una presunta "voluntad de

verdad", en donde la Idea aún se alza en su significatividad sobre cualquier otra manifestación. Nietzsche desenmascara esta posición afirmando que no se trata más que de "voluntad de poder": "Esa es toda vuestra voluntad, sapientísimos, una voluntad de poder: y ello aunque habléis del bien y del mal y de las valoraciones"²⁷ (Zaratustra, "De la superación de sí mismo"). Ello implica ya el distanciamiento y la transvaloración de la voluntad schopenhaueriana, en la cual, recuérdese, consistía en la "cosa en sí", esto es, en el conocimiento inmediato de sí mismo, pura voluntad de verdad. La Voluntad de Poder, es, en tanto, la gran decisión, el gran sí que es capaz de morderle la cabeza a la serpiente, y que puede pasar del gran miedo que produce el engullimiento de la serpiente negra por el hombre a la risa transfiguradora y renovada del ultra hombre. Es esta decisión la que nos lleva de la enfermedad a la salud. La enfermedad en forma de serpiente negra, debe meterse en el hombre, que está bajo la imagen de un pastor que quedó dormido, hasta hacerle convulsionar y ahogarlo hasta el límite, momento en el cual obedece al grito desesperado de Zaratustra que le dice "¡muerte!". La enfermedad es, pues, una apariencia que oculta, bajo la máscara seria y buena, su naturaleza débil y femenil y que presume de única realidad que aspira a eternizarse. Pero aquí "máscara" no puede entenderse sólo desde un punto de vista negativo. Se hace negativo cuando el que la lleva niega sus otras apariencias para conservar sólo una. La naturaleza de la máscara es su movilidad, no su capacidad de sentarse en un único sitio. Fue lo que ocurrió con Wagner: tras su máscara de dramaturgo, albergaba un comediante. Todo su "arte" radicaba en orientarse a la idea, su fin la metafísica, colocando las otras manifestaciones como medios (aún el drama mismo), despreciándolas en su carácter apariencial. El arte como tal en su sentido pleno y liberador de símbolos tomaba un segundo plano bajo la idea de la "redención". Esto es lo que Nietzsche detestó más de Wagner: hacer concesiones con los ideales de la decadencia, de aquello que bajo el disfraz de nacionalismo, antisemitismo, pureza, castidad, compasión, bondad, etc, etc, (en pocas palabras, con lo alemán), no había sino bajeza, bastardía y enfermedad virulenta.

Pero la máscara se hace positiva cuando afirma las demás apariencias como sus iguales. Aquí toda manifestación es provisoria. Bajo la máscara se manifiesta la fuerza de un dios,

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid: Alianza, 1993, p.171.

pero de un dios múltiple (en tanto cambia siempre de apariencia) y nómada (en tanto no tiene tampoco "donde reposar la cabeza"): "Pero no he encontrado hogar en ningún sitio: un nómada soy yo en todas las ciudades, y una despedida junto a todas las puertas"²⁸ (Zaratustra "del país de la cultura"). Dioniso es este dios, gusta del bailar pues tiene pies ligeros, juega a los dados con la inocencia del niño que no busca ganar sino repetir la jugada. Todo esto no hace sino dar cuenta de la movilidad y de una "alegría" propia del niño que juega. Pero la máscara que asume lo dionisiaco no se colocará en cualquier cuerpo, o para mejor decir, esta máscara requiere de un cuerpo en todo el sentido que ello implica. No podemos pensar simplemente que siendo la noción de espíritu lo inmaterial y sublime (para la concepción metafísica en general), el cuerpo sea lo material y lo abyecto. El cuerpo en Nietzsche está emparentado con el "Sentido de la tierra", es decir con la pluralidad: "El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor"²⁹(Zaratustra, "De los despreciadores del cuerpo"). Y aún más, aquellos que han despreciado el cuerpo, aquellos que han desesperado de la tierra, eran en última instancia, sólo cuerpo. Y aquello que elevaron sobre el cuerpo, resulta que no venía sino del cuerpo: "Cuerpo soy yo íntegramente y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo"³⁰. Estos despreciadores hicieron del alma "la sustancia" por excelencia del hombre, que también llamaron "razón", "yo", "sujeto". Por eso el cuerpo no dice yo, sino que "hace yo", y este "hacer yo" Nietzsche le llamará "sí-mismo". El sí-mismo se opone al yo, como el cuerpo al alma. El alma no sería más que un pequeño instrumento del cuerpo para la lucha. Aquí se hace patente el carácter creador del cuerpo, es éste sí-mismo el que se manifiesta como fuerza, o más bien como relación de fuerzas activas, según la interpretación deleuziana. De aquí "que el hombre es una pluralidad de fuerzas que se encuentran en una jerarquía, de tal manera que hay mandatarios...."³¹ (Fragmentos póstumos. 34[123]), esto implica que el cuerpo es de por sí una constante lucha, pues por ser algo vivo ocurren "súbitas explosiones de fuerza", las cuales, según su número y poderío determinarán el valor de un ser viviente³² (16[20]). La

²⁸ Ibid. P. 179.

²⁹ Ibid. P. 60.

³⁰ Loc. Cit.

³¹ NIETZSCHE, Friedrich. Fragmentos Póstumos. Sta fe de Bogotá : Norma, 1993, p. 129.

³² Ibid. P.123

lucha de estas fuerzas será en última instancia la que crearán nuevos valores y nuevas relaciones de poder. Porque lo que mueve a todo ser viviente (y en él se incluye el hombre) no es la lucha por la vida, sino la lucha por el poder, "por más y mejor, y más rápido y más frecuente"³³(34[208]). La lucha debemos emparentarla con el término "guerra", al que Nietzsche recurre una y otra vez con un carácter positivo. Sin embargo no se trata de una guerra con pólvora y humo ni miembros esparcidos por el campo de batalla. Esta guerra, nos advierte Nietzsche sería aún "idealista", esto es, producto de los "monstruos que engendran los sueños de la razón" (Goya el filósofo). La Guerra que invoca el filósofo trágico está en resonancia con relaciones de fuerza que, al chocar los cuerpos vivos entre sí (todo sería realmente orgánico), crean estas súbitas explosiones, que determinarán nuevos valores. Pero el carácter de estos choques y su fuerza lo da la resistencia:

"Otra cosa es la guerra. Por naturaleza soy belicoso. Atacar forma parte de mis instintos. Poder ser enemigo, ser enemigo - esto presupone tal vez una naturaleza fuerte, en cualquier caso es lo que ocurre con cualquier naturaleza fuerte. Esta necesita resistencias y, por tanto, busca la resistencia: el pathos agresivo forma parte de la fuerza con igual necesidad con que el sentimiento de venganza y de rencor forma parte de la debilidad."³⁴

Como observamos, no hay cabida sino para el devenir. Es en la guerra donde aparecen las nuevas creaciones tras haber ocurrido un previo aniquilamiento. Es en la guerra, pues, donde nacen las mejores cosas, debido a que en su campo de batalla confluyen pluralidad de fuerzas. Pretender congelar, o paralizar, o equilibrar las fuerzas en el reposo, sería anular la vida, y ello no es posible más que en el pensamiento y a sí mismo, convertir las fuerzas en una fuerza única y eterna es caer en la pura enfermedad, la cual tiende a anularse a sí misma. Es el caso de la moral cristiana:

"Así es como pereció el cristianismo, en cuanto dogma, a manos de su propia moral; y así es como ahora también el cristianismo, en cuanto moral tiene que perecer, -nosotros nos encontramos en el umbral de este acontecimiento. Después de que la veracidad cristiana ha sacado una tras otra sus conclusiones, saca al final su conclusión más fuerte, su conclusión

³³ Ibid. P. 30.

³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Madrid : Alianza, 1985, p.31.

contra sí misma; y esto sucede cuando plantea la pregunta "¿qué significa toda voluntad de verdad?"...³⁵

Esto es lo que ocurre con toda enfermedad. La enfermedad del hombre llamada Dios, que muere precisamente a causa de la compasión por los hombres³⁶ ("De los compasivos"), pero también la enfermedad de la tierra llamada "hombre" y "perro de fuego". De la primera se manifiesta con su voluntad de verdad, en la que, tras de ella, reside un "sujeto", una conciencia, un "yo pienso". De la segunda, "perro de fuego", nos atreveríamos a pensar que se trata de los productos del sujeto, y que se llaman "libertad" (en tanto capitalismo), "Iglesia", "Estado"³⁷, etc. ("De los grandes acontecimientos"). El "sujeto" producto del pensamiento crepuscular de occidente, sería la apariencia de tal enfermedad llamada "razón", pero también "moral", esto es, el sujeto y la máscara, como lo interpreta Gianni Vattimo, están en relación de identidad: "máscara es ante todo el mismo "sujeto" que, aún después de la relación de sus vínculos con la lógica del dominio, se encuentra en el centro de todo este mundo de los símbolos liberados y del proceso de interpretación infinita"³⁸. Preguntamos nosotros ahora: ¿si el sujeto se identifica con la máscara, de tal manera que si tiene la pretensión de hacer una única "interpretación" bajo su única máscara, esto es, de asumir un papel unívoco y eternizante (esto como "máscara mala"), o bien como personaje que "interpreta" desde múltiples máscaras todas ellas de carácter provisional, no definitivas ("máscara buena", quisiéramos decir más bien malvadas o esquizofrénicas); no ocurre de igual manera con los conceptos? ¿No se hacen los conceptos máscaras en las que se aniquila su única "interpretación", y en donde, como las palabras, los conceptos se abren, como lo expresa en su Zaratustra en "El retorno a casa", para así, al hablar, él (el sujeto-el concepto) se haga pedazos? ¿No se vuelven aquí los conceptos personajes trágicos en la gran obra nietzscheana? ¿Son acaso los actores contradictorios por que deben representar más de un papel sea en la obra misma, sea en otra que deban representar otro carácter "contradictorio" al anterior? Esto mismo ocurre con las supuestas contradicciones en la obra de Nietzsche, las cuales, desde este punto de vista, tienen su justificación. Ejemplo:

³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Genealogía de la moral. Madrid: Alianza, 1993, p.184.

³⁶ _____. Así Habló Zaratustra. Op. Cit. P. 138.

³⁷ Ibíd. P 193.

³⁸ VATTIMO, Gianni. El sujeto y la máscara. Barcelona: Península, 1989, p.286.

¿cuando Zaratustra dice "YO", es en el mismo sentido que el hombre racionalista cuando dice "yo pienso"...? Y así podríamos seguir con conceptos como espíritu, cuerpo, redención, ciencia, valor, etc, etc. Así hemos orientado nuestro recorrido: Partimos de Wagner, llegamos a la enfermedad, necesitamos de un nuevo cuerpo para recuperar la salud y nos distanciamos del cuerpo que dice yo, para llegar al que hace Yo, y este es el sí mismo creador, es el guerrero que por su capacidad de aniquilar es también capaz de crear nuevos valores. Pero es también el que sabe que no es la apariencia de su máscara lo que retornará sino la fuerza del dios andariego la que renacerá eternamente.

Retomando la relación que establecimos con Wagner y su concepción de drama como punto de partida para el joven Nietzsche, pero así mismo como primera divergencia y progresiva separación con su gran amigo por la manera con que éste asumió la música, como medio para alcanzar una idea transmundana, metafísica, cual es la redención por lo femenino y no sólo en el sentido de mujer (en casi todas sus obras", desde "El holandés errante", pasando por su "Tristán e Isolda", hasta "El anillo del Nibelungo, la mujer es la que redime al hombre), sino en el sentido de lo débil (el "Parsifal" es la obra de la redención por la idea, llámese cristiana, céltica o cualquier otro idealismo). Pero no sólo traicionó la música sino también la vida, ya que "el arte es la única fuerza superior contraria a toda voluntad de negar la vida, es la fuerza anticristiana, antibudística, antinihilista por excelencia"³⁹ (VP, [852]). Nietzsche, no obstante, no niega el alcance que Wagner ejerció en su vida y en su obra, a tal punto que habla de fatalidad el hecho de haberle vuelto la espalda, pero una gran victoria haber amado otra cosa distinta a él: "volver las espaldas a Wagner fue para mí una fatalidad: el haber luego amado alguna cosa, fue para mí una victoria"⁴⁰. Nietzsche, insistimos, no es ajeno incluso a la decadencia y a la enfermedad, él es consciente de ello, sólo que se resistió a su dominio y buscó por ello su salud so pena de sucumbir a todo lo que él mismo detestaba: "Yo soy, tanto como lo es Wagner, hijo de nuestra época; es decir, un decadente; pero yo lo he comprendido, yo me he defendido. El filósofo que hay dentro de mí se ha defendido"⁴¹. He aquí otra gran afinidad con el compositor, afinidad que lo llevará por ello a ser su gran antípoda. Que Nietzsche ataque

³⁹ NIETZSCHE, F. Fragmentos Póstumos. Op. Cit. P. 389.

⁴⁰ _____ . El Caso Wagner. Op. Cit. p. 161.

⁴¹ Loc. Ib.

conceptos antes que a personas nos lo refiere este pasaje en el cual nos presenta a Wagner como enfermedad: “¿Es Wagner en general un hombre? ¿No es más bien una enfermedad? Hace enfermar todo lo que toca, ha hecho enfermar la música”⁴². Sin embargo los afectos en el filósofo trágico no son del orden de lo reactivo (como es en el caso de la moral cristiana la venganza), sino, al contrario, de lo activo, pues es la posibilidad de creación de su propia "filosofía trágica", en donde su "*Amor fati*", constituye su más íntima naturaleza:

"Y por lo que se refiere a mi larga enfermedad, ¿no le debo acaso infinitamente más que a mi salud? Le debo una alta salud, una salud que es más fuerte para todo aquello que no la daña. Yo le debo también mi filosofía...sólo el gran dolor es el último liberador del espíritu, enseñando la gran sospecha que de toda U hace una X, o sea, pone la penúltima letra del alfabeto antes que la última..."⁴³. Esta carta turinesa escrita en 1888, poco antes de entrar en su gran abismo, nos da cuenta de un Nietzsche que ha sabido "valorar" a su enemigo más afín, y que ha logrado "transvalorar" el arte no como redención para los débiles y los que necesitan reposo y paz en su vida que se ha convertido en pura enfermedad, sino que es una redención para el fuerte, para el hombre de acción, "de aquel que no sólo ve el carácter terrible y enigmático de la existencia, sino que lo vive y lo quiere vivir; del hombre trágico y guerrero, del héroe"⁴⁴ (VP[852]). Por eso la única redención posible está en el arte pero no en un arte atribulado y cargado con todas las culpas, remordimientos y afines de la moral cristiana que quiere expiar todo "fue". Al contrario, es transformar todo fue en un "así lo quise"⁴⁵ ("De la redención"). Sólo así la voluntad puede ser liberador y portador de alegría. Y de nuevo aparece la figura clave de lo trágico: Dioniso, con su alegría desbordante y afirmadora. Lo trágico es igual entonces a alegría. Lo trágico se opone ahora a lo cristiano: Dioniso contra el crucificado. Ambos sufrimientos son en esencia distintos, en tanto en el primero la existencia está lo bastante santificada como para justificar un enorme sufrimiento, en el segundo "el sufrimiento es la vía que conduce a una santa existencia"⁴⁶ (VP [1051]). No es lo mismo sufrir por exceso

⁴² Ibid. P. 170

⁴³ NIETZSCHE, F. Nietzsche contra Wagner. Op. cit. p. 218

⁴⁴ -----, Fragmentos Póstumos. Op. Cit., p. 30.

⁴⁵ -----, Así habló Zaratustra. Op. Cit., p. 204.

⁴⁶ Ibid. P. 388.

de vida (lo trágico) que por empobrecimiento de vida (ideal cristiano). Al primero perteneció Nietzsche, al segundo Wagner. Por eso son "antípodas". Nietzsche, en este sentido, vio con sufrimiento el destino de la música en manos de Wagner, pues, con éste, la flauta alegre de Dioniso dejó de sonar y, al contrario, convirtió la música en un sobreexcitador del sistema nervioso mediante efectos orquestales colosales, pero además introdujo en la música el elemento moral de la "compasión" y por ello quiso aspirar a una gran redención de la humanidad, es decir, la música al servicio de la pura "*décadence*" : "Para ser justos con este escrito es preciso que el destino de la música nos cause el sufrimiento que produce una herida abierta. -- ¿De qué sufro cuando sufro del destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter transfigurador del mundo, de su carácter afirmador, -- de que es música de *décadence* y ha dejado de ser la flauta de Dioniso..."⁴⁷. Con este diagnóstico a la música de Wagner, Nietzsche sin embargo, no desespera en la música misma como tal y su relación con lo dionisiaco "Yo no tengo, en definitiva, motivo alguno para renunciar a la esperanza de un futuro dionisiaco de la música (...) yo prometo una edad trágica: el arte supremo en el decir sí a la vida, la tragedia, volverá a nacer cuando la humanidad tenga detrás de sí la conciencia de las guerras más duras, pero más necesarias, sin sufrir por ello..."⁴⁸. Y este arte, empieza a vislumbrarlo en la ópera "Carmen" de Georges Bizet (1838-1875), allí oye de nuevo el "pathos trágico" en el grito de Don José:

"¡Sí! ¡Yo la he matado,
yo, a mi Carmen adorada!

Es con Bizet que Nietzsche vuelve de nuevo a estar "como en su casa", pues la música vuelve a ser ágil, cortés, vuelve a tener pies ligeros, condición necesaria para un buen bailarín como Dioniso, tal es la "primera proposición estética" de Nietzsche⁴⁹. La clave del futuro dionisiaco de la música está en el sur, no en el oscuro y trascendental norte: "*Il faut méditerraniser la musique*", pero no el mediterráneo europeo, se refería al mediterráneo africano, a la "dulce calma" que le infunde la danza morisca. (¿Qué habría opinado Nietzsche de las manifestaciones afro-americanas como el Jazz, la salsa, etc, etc, las cuales

⁴⁷ NIETZSCHE, F. Ecce Homo. Op. Cit. P. 115.

⁴⁸ Ibid. P. 71.

⁴⁹ NIETZSCHE, F. El caso Wagner. Op. Cit. P. 163.

se manifiestan en la exuberancia vital y sexual, no exenta de los sufrimientos de su exilio? En este sentido no es la música de Anton Webern, músico de la escuela dodecafónica vienesa de Schönberg, como alguna vez en una conferencia lo expresó un insigne profesor, sino más bien la música de un Louis Armstrong la que resuena más con la esencia dionisiaca). Nietzsche en fin, no puede esperar más de la música europea que sea, como desde tiempo inmemorial, "el ayuda de cámara" del sistema imperante, ya que a ella misma se le ha despojado de su "fuerza" inherente, que le permite afectar otras fuerzas para aniquilar y transformar el mundo. La música de Wagner está carente de este exceso de fuerza y por ello tiene que recurrir al efecto grandilocuente del gesto o del bombo y el platillo para estremecer un cuerpo. Nada más indigno para la propia música. La música en Nietzsche no puede ser contextualizada, sin embargo, sólo en el contexto unívoco de la expresión tradicional musical. La música misma como transfiguradora del mundo, ella misma tiene que transfigurarse. Ello lo podemos encontrar en la manera como él mismo define la aparición de su Zaratustra: "si me remonto algunos meses hacia atrás a partir de aquel día, encuentro, como signo precursor, un cambio súbito y, en lo más hondo, decisivo de mi gusto, sobre todo en la música. Acaso sea lícito considerar el Zaratustra entero como música; --ciertamente una de sus condiciones previas fue un renacimiento en el arte de oír"⁵⁰. Zaratustra es un transfigurado y el rompimiento que hace de las tablas viejas con su martillo tiene la intención de transfigurar con él el mundo. El objeto del arte, y en especial de la música, es una conversión. Eso era lo que esperaba Nietzsche de la obra wagneriana, pero terminó, como lo mencionamos al principio, en un Wagner "convertido" a lo alemán y al cristianismo. La conversión, o mejor, la transfiguración que Nietzsche reclama al arte, es hacer de uno mismo una obra digna de ser admirada, por eso con "Carmen" Nietzsche expresa: ¡cuán perfectos nos hace semejante ópera! Al oírla, nosotros mismos nos convertimos en una obra maestra"⁵¹.

Y ya para finalizar (para volver a retornar), nos atreveremos a considerar como fruto de nuestra lectura, que el sentido trágico es ante todo artístico (y no meramente estético para no caer en posiciones metafísicas insostenibles), ello implica una postura no tanto teórica

⁵⁰ NIETZSCHE, F. Ecce Homo. Op. Cit., p. 93.

⁵¹ _____. El caso Wagner. Op. Cit. P. 163.

como práctica, y sobre todo "interpretativa", que exige la creación como condición de su actuar. Lo más interesante es que no se quedaría en la mera "obra de arte", sino que la vida se convertiría en "Obra de Arte Total" y aquí vuelven a resonar los fragores wagnerianos. Sólo que ya no importa el artista, pues este al fin y al cabo es mero sujeto. "El mundo puede ser considerado como una obra de arte que se engendra a sí misma"⁵² (VP [795]).

BIBLIOGRAFÍA

- DELEUZE, Gilles. Nietzsche y la filosofía. Barcelona: Anagrama, 1971. 275 ps.
- FUBINI, Enrico. La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Madrid: Alianza, 1994. 521 ps.
- NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid: Alianza, 1993. 468 ps
- NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la Tragedia. Madrid: Alianza, 1985.
- _____. Caso Wagner y Nietzsche contra Wagner. En: Obras Completas. Tomo IV. Buenos Aires: Aguilar, 1967. 728 ps
- _____. Ecce Homo. Madrid: Alianza, 1985. 168 ps.
- _____. Fragmentos póstumos. Santafé de Bogotá: Norma, 1993. 195 ps.
- _____. Genealogía de la Moral. Madrid: Alianza, 1993. 203 ps.
- VATTIMO, Gianni. El sujeto y la máscara. Barcelona: Península, 1989. 333 ps.
- WAGNER, Richard. Dramas Musicales de Wagner. Barcelona: Maucci, sf. 334 ps

⁵² NIETZSCHE, F. Fragmentos Póstumos. Op. Cit. P. 307.