

PENSAMIENTOS SOBRE EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA DE FRIEDRICH NIETZSCHE: LA FILOSOFÍA SALVAJE Y EL ÁNIMO MUSICAL¹

WALTER MURRAY CESTERO

Dedicado a Manfred Kerkhoff

*Tres años
esperamos asiduamente al heraldo
observando cuidadosamente
los pinos, la costa y las estrellas.
Nos hicimos uno con el filo del arado o la quilla del barco,
tratábamos de redescubrir la primera semilla
para que el antiguo drama pudiera comenzar,
nuevamente.*

Seferis

I. Primeras palabras: Cómo lo terrible se hace sublime

Desde el principio deseamos mencionar algunos de los asuntos discutidos a lo largo de este trabajo aunque no todos pueden ser *desarrollados* en este ensayo introductorio. Luego de señalar algunos datos biográficos de Schopenhauer, Wagner y Nietzsche, y de destacar ciertos aspectos generales de la filosofía de Schopenhauer, nos proponemos *tematizar* la concepción de la música y de las *ideas* del filósofo de Danzig.

¹ Una versión abreviada de este ensayo fue leída el 25 de octubre de 2001 en el Recinto Metropolitano de la Universidad Interamericana de Puerto Rico como parte de un homenaje al compositor Amaury Veray. Deseamos agradecer al Dr. Antonio Agulló Albert su asesoramiento en la labor editora del presente trabajo.

Algunas semejanzas y diferencias entre las concepciones musicales de Schopenhauer, Wagner y del "Nietzsche" de *El nacimiento de la tragedia* ocupan otras secciones del ensayo. En el caso de la filosofía del joven Nietzsche, nos interesa su noción de que la música es una *idea*.² Nosotros suponemos que el filólogo tiene en mente el concepto muy particular de la *idea schopenhaueriana*, el cual será discutido más adelante (*infra*, IV). Suponemos que en su primer libro el filólogo adopta la *idea schopenhaueriana*, la cual constituye un paradigma de la sensibilidad, porque desea derivar todos los elementos de la tragedia —inclusive la escena y el diálogo— de la música. Creemos que eso es por lo que construye el *centauro* de una *idea musical* capaz de engendrar, a partir de un *fondo sonoro*, la escenografía y el texto del drama. Esta noción constituye una alteración del *sistema schopenhaueriano*, en el cual la música y las *ideas* están abismalmente separadas. Para Nietzsche las "tres madres del ser",³ "ilusión" (*Wahn*), "voluntad" (*Wille*) y "dolor," (*Wehe*) constituyen la *realidad metafísica* e intramundana del *mundo vivido*. El problema de cómo la "voluntad" (*Wille*) lucha contra el dolor (*Wehe*) desde la realidad paradigmática del *mundo vivido* mediante *Wahn* (la ilusión) es, para nosotros, el tema principal de la mayoría de las obras del pensador. Creemos que este asunto es pertinente a la fusión de música e *idea* en *El nacimiento de la tragedia*.

La música es, para expresarlo así, el *arte metafísico* fundamental en su *primer sistema*, mientras que el drama, aunque íntimamente vinculado con dicho subuniverso de sentido, constituye el arte fundamental *intramundano* con el cual la voluntad lucha contra la adversidad identificándose con la *contradicción*⁴ en el seno de la naturaleza. En el año 1871, Nietzsche no parece captar que el drama constituye un subuniverso del *mundo de la vida* porque en su primer libro él parece concederle toda la actividad *intramundana*, la misma que defenderá en sus obras posteriores, a Sócrates. El filólogo acusa a Sócrates y a Eurípides de intentar disolver las primeras concepciones trágicas de los griegos al "reemplazar el consuelo metafísico por una consonancia terrenal".⁵ Opinamos que el pensador, en la medida en que persigue, supuestos, *consuelos metafísi-*

² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 1973), pp. 137, 145, 169, 171. En lo futuro haremos referencia a esta obra mediante las siglas: NT.

³ *Ibid.*, pp. 132, 164.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

cos anti-socráticos en esta obra, está adelantando, inconscientemente, su futura doctrina de la *actitud de fortaleza* ante la, así llamada, "inocencia del devenir" desde el seno del drama y de la *voluntad metafísica* de *El nacimiento de la tragedia*. Favor de observar que el supuesto *mensaje metafísico* que el autor pone en su primer libro en la boca de la voluntad o lo *Uno primordial* parece anticipar el *superhumano* (*Übermensch*) de obras por venir: "¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!"⁶

También creemos percibir este proceso de *sublimación de lo terrible* en *La segunda canción del baile de Así habló Zaratustra*: "El mundo es profundo. Y más profundo de lo que el día ha pensado. Profundo es su dolor,- El placer es más profundo aún que el sufrimiento.⁷ El dolor dice: ¡Pasa! Mas todo placer quiere eternidad,-..."⁸ Es decir, aquella *voluntad metafísica* de *El nacimiento de la tragedia* que le sugiere al ser humano que acepte el dolor y se "apacigüe" con los cambios que éste provoca, en *Así habló Zaratustra* nos dice que el dolor "¡pasa!" y que el placer de vivir es más profundo que éste y tiende a *eternizarse*.

Opinamos que, aunque el autor vincula la música con el *ámbito metafísico*, en la medida en que la concibe como una *idea* casi schopenhaueriana, en esa medida, se prepara el camino, inadvertidamente, para que el "arte del consuelo metafísico" se convierta en la matriz del "arte intramundano" del drama. Nietzsche dice: "la música es la auténtica Idea del mundo, el drama es tan sólo reflejo de esa Idea..." (Die Musik ist die eigentliche Idee der Welt, das Drama nur ein Abglanz dieser Idee).⁹

La noción que Nietzsche parece adoptar en su primer libro de que el lenguaje surge de elementos musicales y poéticos, que Otto Jespersen (1860-1943) aparentemente denominó la "teoría *tarara-boom-de-ay*", parece haber sido compartida por pensadores como Herder, von Ar-

⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷ Subrayado nuestro.

⁸ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, traducción de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 1978), p. 313.

⁹ *Ibid.*, p. 171.

nim, F. Schlegel y Wagner.¹⁰ Contrario a Herder, quien aparentemente pensó que el proceso de abstracción lingüístico es positivo,¹¹ F. Schlegel¹² y Nietzsche, entre otros, parecen creer que la pérdida del *elemento musical original* del lenguaje constituye una *caída* de un "estado de gracia". Arnim, al igual que Nietzsche, parece pensar que la prosa se deriva y constituye una degeneración de los elementos poético-musicales originales del lenguaje. El que Nietzsche participa de este *archivo conceptual* se nos hace patente por sus referencias a Schiller y a von Arnim¹³ en *El nacimiento de la tragedia*.

Pensamos que la historia de la tragedia griega, para él, constituye la *procesión* de una *idea musical* la cual es inicialmente sonora pero luego, para así decirlo, se *decanta* y forma gradualmente "ejemplos análogos" (*analogen Beispiele*), los cuales al degenerar se precipitan del *ápeiron* hacia la supuesta *caída* de la *dialéctica eurípidea*. Nietzsche parece requerir algún *demonio degenerado* para responsabilizarlo por los supuestos males de la cultura alemana de su época. En esta obra su posición con respecto a la *jovialidad teórica* o científica es ambigua a pesar de que sus supuestos originadores -Sócrates y Eurípides- son criticados por el autor insistentemente.

Otro asunto que deseamos anticipar -pero no podemos discutir aquí- es que Schopenhauer parece postular su concepto de "salvación ascética" como si se tratase de un hecho a ser verificado en el *mundo vivido*; es decir, parece tratarse de un hecho real, el cual su propia *teodicea satisfactoria* propicia para los que alcanzan la *iluminación*. Pero la posición del joven Nietzsche es distinta. El filólogo no postula posiciones o soluciones *reales* y menos finales al problema del *ser en el mundo* de sus griegos, sino que considera "ilusiones"¹⁴ (*Bildungsillusionen*) las cuales, supuestamente, la *voluntad helénica* de su imaginación engendró para que los helenos pudieran continuar viviendo bajo su efecto hipnótico. En este sentido, deseamos señalar que ya desde *El nacimiento de la trage-*

¹⁰ Helene M. Kastinger Riley, "Some German Theories on the Origin of Language from Herder to Wagner" *The Modern Language Review* (July 1979), Vol. 74, Part 3, p. 617.

¹¹ Johann Gottfried Herder, *On The Origin Of Language*, traducción de Alexander Gode (New York: Ungar, 1966), p. 109; Kastinger Riley, P. 624.

¹² *Ibid.*, p. 627.

¹³ NT, pp. 62, 69.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 54, 77, 78, 145.

dia el autor parece considerar el *ámbito metafísico* o *transmundano* una ficción más al servicio de la vida.

En la Introducción del libro *Lo mismo y lo otro*, Vincent Descombes pregunta: "¿ Se podrá describir el color del tiempo? ¿Quién podría decir cuál fue la atmósfera de un período?"¹⁵ Carlos Rojas ha dicho¹⁶ que Michel Foucault pensó que las culturas de algunas sociedades podían ser observadas adecuadamente en la medida en que, entre otras exigencias, el historiador estuviera fuera de los códigos culturales bajo estudio. Hasta cierto punto. En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche parece ser un *historiador externalista* en el sentido de Rojas. Es como si el filólogo, al posar la mirada sobre sus propias *construcciones culturales*, las declarara estados de "jovialidad griega"¹⁷ (*griechischen Heiterkeit*).

Nietzsche parece asumir una posición *esteticista* en su primer libro; la *voluntad helénica* inventada por él aparentemente ensaya escenarios existenciales para los humanos, pero no tiene un *referente trascendental* detrás de dichas "construcciones culturales" al cual se pueda remitir para obtener de dicho plano preexistente un ideal objetivamente articulado previo al proceso de la composición artística. Así pues, el impulso artístico heleno no persigue para "Nietzsche" una finalidad objetiva preexistente a la acción creadora, sino más bien parece constituir un ensayo ciego mediante el cual el creador aspira a realizar su potencial artístico. Creemos que el concepto freudiano de *construcciones auxiliares*¹⁸ es pertinente a este asunto. En adición, deseamos mencionar que una de esas *construcciones auxiliares*, la del "consuelo metafísico",¹⁹ nos recuerda el *sentimiento oceánico*²⁰ discutido por Freud en *El malestar en la cultura*.

¹⁵ Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, traducción de L. Scott-Fox y J. M. Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 1.

¹⁶ Carlos Rojas, "Foucault y Nietzsche", Manfred Kerkhoff editor, *Nietzsche en Puerto Rico* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998), p. 67.

¹⁷ NT, p. 89, 129. Años después el autor parece aplicar este concepto a las *etapas* de su propio desarrollo intelectual. *Más allá del bien y del mal* #39.

¹⁸ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, traducción de José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1990), p. 75.

¹⁹ NT, pp. 81, 138 y s., 143 y s., 149,

²⁰ Freud, *op.cit.*, pp. 65 y ss.

II. Impresiones de la atmósfera de Leipzig sobre Wagner y Nietzsche

Richard Wagner nació en Leipzig el 22 de mayo de 1813. Su madre, Johanna Rosine Pätz, aparentemente contrajo matrimonio con Carl Friedrich Wilhelm Wagner a finales del siglo XVIII aunque los historiadores del compositor no han podido encontrar un documento que constate el hecho. Carl Friedrich descendía de pedagogos y su conocimiento del francés le fue útil cuando las tropas de Napoleón ocuparon la ciudad a principios del siglo XIX. Tenía interés por las artes dramáticas y fue en el teatro de Leipzig en donde conoció al actor y dramaturgo Ludwig Heinrich Christian Geyer con quien la madre de Wagner se desposará luego de que Carl Friedrich muere de tifus seis meses después del nacimiento del compositor. El rumor consiste en que entre Johanna y Geyer había mucho más que una amistad. También se especula que Geyer es el padre de Richard.

Aunque Carl Friedrich reconoció a Richard como su hijo, por otro lado, años después el compositor le comunicó a algunos amigos íntimos que cabía la posibilidad de que Geyer fuera su verdadero progenitor.²¹ Entre esos amigos se encontraba Friedrich Nietzsche,²² quien, suponiendo que Geyer era un apellido judío, en un momento de irreflexión, preguntó años después si en realidad Wagner era alemán.²³

Fue Geyer quien se ocupó de la educación de Richard. Él era actor, pintor y dramaturgo. Una de sus obras para el teatro fue bien recibida por Goethe.²⁴ Es Geyer quien primero contempla la posibilidad de que el niño Wagner tenga talento musical.²⁵

Wagner estudió música en la universidad de Leipzig y fue allí en donde conoce a Christian Theodor Weilig de quien recibe un entrenamiento formal que le imparte, entre otros, conocimientos fundamentales de ar-

²¹ Ernest Newman, *Wagner as Man and Artist* (Toronto: Vintage, 1952), p. 408 y Derek Watson, *Richard Wagner: A Biography* (New York: Mc Graw Hill, 1981), p. 21.

²² Elizabeth Foerster-Nietzsche, *The Nietzsche-Wagner Correspondence*, Caroline V. Kerr traductora (New York: Liveright, 1949), p. 34.

²³ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner* (München: de Gruyter, 1980), Nachschrift, Anmerkung, p. 41.

²⁴ Watson, p. 23.

²⁵ *Ibid.*, p. 24.

monía, contrapunto, la forma de la fuga y los principios de la forma sonata.²⁶

Para terminar con este supuesto efecto de la atmósfera de Leipzig sobre el compositor, deseamos añadir que es en Leipzig donde Wagner reconoce, gracias a una partitura, el valor de una obra que no ha escuchado todavía: la *Novena Sinfonía* de Beethoven, para la cual prepara una transcripción de pianoforte. Durante ese período, dicha obra era considerada el producto de un desvarío más de un individuo parcialmente demente;²⁷ sin embargo la misma tuvo una marcada influencia sobre las primeras oberturas de Wagner.²⁸

Pasemos, aunque sea en forma superficial, a considerar algunos aspectos de la vida de Nietzsche en Leipzig. Observamos que en el otoño del año 1860 el futuro pensador, quien nació en Röcken bei Lützen en el año 1844, había fundado una sociedad privada en Naumburg junto a otros dos jóvenes de 16 años, Wilhelm Pindar y Gustav Krug. El objetivo de la sociedad *Germania* era el de promover la adquisición de un conocimiento más amplio de las artes y de las ciencias. Una de las primeras acciones emprendidas por la sociedad consistió en reunir el dinero necesario para pagar una suscripción a la revista *Zeitschrift für Musik*, la única publicación en Alemania que entonces apoyaba la causa de un compositor prácticamente desconocido con el nombre de Richard Wagner.²⁹

Aproximadamente cinco años después, desde el 17 de octubre de 1865 hasta la primavera del 1869, Nietzsche vive en Leipzig, ciudad que, según Curt Paul Janz, le ofrenda sus años decisivos de estudiante universitario y un par de encuentros espirituales determinantes en su *concepción de mundo por venir*.³⁰ A pesar de que el joven estudiante sabe que la filología no es congruente con sus aspiraciones intelectuales últimas, la necesidad de optar por una profesión le persuade a seguir por el derrotero provisional de las letras greco-latinas. Inicialmente la filología únicamente le sugiere conceptos e imágenes de un sector del mundo cultural de nuestros antepasados que no le parece ser actualizable en el mundo de

²⁶ Watson, p. 33.

²⁷ Newman, p. 182.

²⁸ Watson, p. 31.

²⁹ Elizabeth Foerster-Nietzsche, *The Nietzsche-Wagner Correspondence*, p. 1.

³⁰ Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche 1. Infancia y juventud*, Jacobo Muñoz traductor (Madrid: Alianza Editoria!, 1981), p. 151.

sus contemporáneos.³¹ Sin embargo, las vivencias con Richard Wagner en Tribschen le hacen pensar por un tiempo que en la obra del *dramaturgo-musical* se hace patente un renacimiento de la antigua tragedia desde el horizonte del arte alemán entendido como *obra de arte completa*. Por otro lado, según Janz, la filología, en la medida en que le permite formar una concepción del hombre antiguo, al mismo tiempo le brinda un instrumento para criticar la cultura de su propia época.³² Después de todo, Nietzsche había dicho en el año 1874, en una de sus *consideraciones a destiempo* que no sabía “que fin podría tener la filología clásica en nuestra época, si no es el obrar de una manera inactual, es decir, contraria a los tiempos, y por esto mismo sobre los tiempos y a favor, así lo espero, de un tiempo futuro”.³³ Nietzsche inicia sus meditaciones filológicas desde el *mundo de sus contemporáneos*, y es a partir de ese mundo del “tiempo de ahora” (*Jetztzeit*)³⁴ que su pensamiento se hace *inactual* o supra-histórico para descubrir la supuesta pertinencia que tiene un estudio filológico para su *modernidad*. Nosotros entendemos dicho tránsito en el sentido de una emigración intelectual de un ámbito de sentido paradigmático —el mundo vivido— a otra provincia de sentido: el ámbito inactual del mundo nietzscheanista de los antepasados greco-latinos. Pensamos que dicho ámbito filológico es desde donde él descubre, según creemos que lo expresa en *El nacimiento de la tragedia*, una serie de épocas, todas de un modo u otro influidas por la música —como la de la épica, la de la lírica, la trágica, la época socrática y la época moderna—, las cuales perecen constituir, a su vez, juegos, hipótesis, experimentos mentales o estados anímicos de un dios con dotes de artista que muy bien podría ser una máscara del propio Nietzsche.³⁵

Ya sabemos que el interés del filólogo por Wagner se inicia, al menos desde la fundación de la sociedad *Germania* establecida en Naumburg por tres adolescentes en el otoño de 1860. Sin embargo, es en Leipzig, ocho años después, cuando el estudiante de filología conoce al *maestro* en la casa de la familia Brockhaus. La hermana de Wagner, Ottilie

³¹ Janz, p. 152.

³² *Ibid.*, p. 153.

³³ Federico Nietzsche, *Obras Completas I*, Eduardo Ovejero Maury traductor (Buenos Aires: Aguilar, 1962), p. 54.

³⁴ NT, p. 183.

³⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, “Ensayo de autocrítica”, pp. 31 y s. y Sección XXIV, p. 188.

Brockhaus, y el profesor Brockhaus conocían a un amigo de Nietzsche de nombre Ernst Windisch,³⁶ quien invitó al joven entusiasta de *Tristán e Isolda* a una velada familiar a la cual asistiría el músico.³⁷ El encuentro dejó un efecto sobre el estudiante: “Tuve un disfrute de un carácter tan especial que todavía no he podido retornar a los surcos de la vida cotidiana.”³⁸ Es importante para nosotros destacar que Nietzsche dice en su cuaderno de dicho período que durante la actividad Wagner y él “tuvieron una larga conversación acerca de Schopenhauer”.³⁹

Hasta cierto punto la filología, encarnada en la persona del profesor Friedrich Ritschl, sirve de enlace entre Nietzsche, Wagner y Schopenhauer. Es Ritschl quien indirectamente hace posible el encuentro entre Wagner y el joven pensador.⁴⁰ Además, en octubre de 1865, tres años antes de esa reunión, cuando Nietzsche —siguiendo a Ritschl— se muda a Leipzig, el *Alma Mater* de Goethe cien años antes, alquila una habitación en la Blumengasse a un librero llamado Rohm. Si consideramos que las ediciones de libros, especialmente de autores postergados por la *oficialidad filosófica*, eran limitadas, la decisión de hospedarse en dicho apartamento inadvertidamente posibilitará un *encuentro espiritual* decisivo en la vida intelectual del autor. Porque es probable que sea en la librería de Rohm, aproximadamente en noviembre de 1865, donde Nietzsche tome en sus manos por primera vez *El mundo como voluntad y representación*, la obra principal de Schopenhauer, mientras curioseaba entre los ejemplares exhibidos en los estantes de la tienda.⁴¹ Al comenzar a

³⁶ Rafael Gutiérrez Girardot dice que fue por mediación de la esposa de Ritschl como Nietzsche conoce personalmente a Wagner. *Nietzsche y la filología clásica* (Buenos Aires: Eudeba, 1966), p. 28. Ronald Hyman parece aclarar el asunto. Antes de la reunión entre Wagner y Nietzsche, la Sra. Ritschl había conocido al compositor en la casa de la familia Brockhaus. En esa reunión, el compositor tocó la *Canción del Premio de Los maestros cantores* bajo la presunción de que nadie en la casa la había oído antes. Sin embargo, la Sra. Ritschl le dijo que gracias a un discípulo de su marido ella conocía bien la canción. Es entonces, supuestamente cuando Wagner solicita conocer a este admirador desconocido. Aparentemente, es así, a través de la Sra. Ritschl y de Ernst Windisch, como Wagner y Nietzsche se conocen. Ronald Hyman, *Nietzsche* (New York: Oxford University Press, 1980), p. 97.

³⁷ Foerster-Nietzsche, pp. 5-8.

³⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁹ *Ibid.*, p. 9 y Watson, *op.cit.*, p. 238.

⁴⁰ Favor de leer la nota # 16.

⁴¹ Nietzsche aparentemente lee a Schopenhauer con interés en Leipzig en el año 1865. Por otro lado, Rafael Gutiérrez Girardot alega que ya en Bonn, meses antes, el

hojear el libro, cuenta el pensador: "No sé qué demonio me susurró: Llévate este libro a casa."⁴² El efecto que esa lectura tuvo sobre él era palpable ya, según Janz, en una carta a su madre el 5 de noviembre de 1865.⁴³

Es probable que en el momento en que Nietzsche conoce a Wagner, cuya música entonces admira desde al menos el año 1860, sea afectado por una *sorpresa simpática* al discernir que, además de las aparentes afinidades musicales entre ellos, el músico es, al igual que él —durante ese período de la vida de su mente—, un pensador *schopenhaueriano*.

El encuentro con Wagner en la casa de la familia Brockhaus fue el comienzo de una relación fructífera entre los dos genios. Porque Wagner, sin realmente saber en aquel momento con quién conversaba sobre Schopenhauer, invitó al joven estudiante a visitarle en Tribschen. No será hasta el año 1869 cuando Nietzsche decide aceptar la invitación. Para entonces, el estudiante se había convertido en un profesor de filología en la universidad de Basilea a la edad de 25 años. La proximidad de Basilea a Tribschen le estimula a dar un paso que será decisivo para el derrotero que sus primeras obras han de seguir. Luego de esa primera visita a la residencia de Frau von Bülow (la hija de Franz Liszt) y Wagner, se suscita una relación entre estas personas la cual, según Richard Strauss, constituyó uno de los momentos culturales más impresionantes y significativos del siglo XIX.⁴⁴

III. Los Perros y el Músico

Rüdiger Safranski⁴⁵ ha compuesto el trasfondo de la familia inmediata de Arthur Schopenhauer destacando el efecto que ese matrimonio infeliz tuvo sobre la personalidad del pensador. Heinrich Floris Schopenhauer, un comerciante acaudalado de Danzig que leía a Rousseau, a Voltaire y estaba suscrito al *London Times*, decidió casarse a los 40 años con Johanna Trosiener, una joven de "clase media" quien entonces tenía 17 años de edad. Según Safranski, había en Heinrich una fuente de miedo o de inseguridad personal, la cual posiblemente le inclinaba a celar a su

joven filólogo había leído al filósofo de Danzig, pero sin apegarse a sus doctrinas. *Nietzsche y la filología clásica* (Buenos Aires: Eudeba, 1966), p. 28.

⁴² Janz, pp. 157 y s.

⁴³ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁴ Foester-Nietzsche, p. ix.

⁴⁵ Rüdiger Safranski, *Schopenhauer and the Wild Years of Philosophy*, traducción de Ewald Osers (Cambridge: Harvard University Press, 1989), pp. 7 y ss.

joven mujer. Dicha tendencia es quizás la causa de su suicidio años después en Hamburg. Aparentemente, Johanna tenía un cierto "talento social" que atraía hacia sí numerosas amistades de su propia edad. En sus *Memorias*, ella parece revelar discretamente, según Safranski, que su marido, al verla rodeada de personas de su generación, no podía evitar una cierta preocupación o malestar al percibir la diferencia en edad entre dichos individuos y él. Arthur desarrolló más empatía con su padre que con Johanna.⁴⁶ En el diario de aquella parte de su *situación biográfica*, el filósofo escribió: "He heredado de mi padre ese miedo que maldigo...y contra el cual lucho con toda la fuerza de voluntad que poseo." (PIV, 2, 120)⁴⁷ Johanna no parece haber querido demasiado a su hijo. Safranski dice que ella anhelaba apartarse de una vida que la ataba a un niño que no crecía a una velocidad cónsona con sus planes inmediatos y futuros, objetivo que aparentemente logra realizar años después al morir su marido.

Según Safranski, la persona que no ha recibido amor maternal, el *amor primario*, a su vez, probablemente, no ha de sentir *amor por lo primario*: por la vida.⁴⁸ Schopenhauer, un niño *no intencionado* por su madre,⁴⁹ desde pequeño parece haber conocido un mundo que no parecía estar regido por "objetivos elevados" y que aparentemente servía de instrumento de suplicio a una voluntad siniestra que aborrece todo lo que vive. Cerca de su casa en Danzig se encontraba la Speicherinsel, una isla que servía de almacén a la ciudad mercantil. En esa isla yacía la riqueza transportable de la ciudad: el grano, las pieles, los textiles y las especies. Al anoecer, los portones de la verja que circundaba los almacenes se cerraban. El que se atreviera a penetrar en el perímetro se habría tenido que enfrentar a unos perros viciosos que se soltaban con la caída del sol. Según Safranski, fue un relato vinculado con esos parajes del que Schopenhauer obtuvo la concepción de que la música es capaz de resistir aun a las fuerzas más hostiles de nuestro *ser en el mundo*. Su madre le había contado que una noche un violonchelista ebrio tuvo la temeridad de enfrentarse a las fieras que patrullaban la isla. Los perros se aproximaron, pero él, en vez de huir, se puso a tocar su instrumento. Los canes se detuvieron y eventualmente se pusieron a escuchar lo que el músico improvisaba. El relato parece constatar un supuesto poder que tiene la mú-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

sica,⁵⁰ el cual, para Schopenhauer, años después cuando escribe su obra, apacigua el *terror y el temblor* que a veces sufren los seres vivos, especialmente cuando descubren que el mundo de sus dulces sueños es en realidad *ancho y ajeno*.

IV. Los infortunios no decretados por el destino

Patrick Gardiner ha dicho que a los 16 años, Arthur Schopenhauer mostraba "síntomas" de lo que su madre describió como una inclinación a meditar sobre el infortunio que a veces acompaña la existencia humana.⁵¹ Aparentemente tenía un metabolismo que no le permitía ni ignorar ni olvidar el desasosiego provocado por el conflicto entre ciertos contratiempos inevitables y nuestro frustrado anhelo por resolverlos racionalmente.

A pesar de sus experiencias estéticas, las cuales aunque asombrosas — por su brevedad— consideraba imperfectas, nuestra lectura de algunos de sus trabajos ha encontrado un fuerte énfasis en el sufrimiento; por otro lado, esto no imposibilita lo que nosotros llamaríamos una lectura "optimista" de su obra, asunto que no nos ocupa aquí.

Schopenhauer estaría de acuerdo con el Zeus de Homero, quien dice en la *Odisea* a los demás inmortales: "¡Oh dioses! ¡De qué modo culpan los mortales a los númenes! Dicen que las cosas malas les vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el destino."⁵²

Aun cuando un desastre no afecte nuestra vida, parece haber pensado el filósofo, nosotros nos provocamos nuestra propia desdicha por desear objetivos que están más allá de nuestro alcance; y si por alguna contingencia lo que deseamos fuese realizado, prontamente, alegraría el pensador, según nuestro parecer, nos aburriríamos de ello; esto a su vez engendraría nuevos deseos, es decir, nuevas fuentes de sufrimiento y de aburrimiento.

Gilbert Murray⁵³ ha señalado que con los comienzos de la Era Cristiana se nota una nueva actitud en la Antigüedad con respecto al mundo y a

⁵⁰ *Idem*.

⁵¹ Patrick Gardiner, *Schopenhauer* (Baltimore: Penguin Books, 1971), p. 12.

⁵² *Odisea*, I, 32.

⁵³ Gilbert Murray, *Five Stages of Greek Religion* (Garden City: Doubleday, 1955), p. 119.

las expectativas humanas. El ascetismo y el misticismo se hacen más populares, se percibe un cierto pesimismo y una falta de confianza y de esperanzas con respecto a la vida y a la capacidad del ser humano para resolver sus problemas. Se trata de una actitud que, según Murray, delata una fe ardiente junto a un desdén por el mundo, lo cual parece perseguir una absolución de lo que se concibe como una existencia infame, mediante sacrificios y ciertas prácticas que inducen al éxtasis y a otras *experiencias paranormales*.

Nos parece que el pensamiento de Schopenhauer hasta cierto punto es afín a la visión de mundo aludida. Para él, aparentemente, las venturas son muy escasas y muy breves en el *mundo vivido* en comparación con los sufrimientos. Por su parte, Freud, quien, en nuestra opinión, en cierta medida tiene una cosmovisión similar a la de Schopenhauer, parece resumir la posición del filósofo en *El malestar de la cultura* cuando dice que "lo que decide la meta de la vida es simplemente el programa del principio del placer...y sin embargo, tal programa está en pugna con la realidad...todo el orden del universo se le opone. Uno siente la inclinación a decir que el propósito de que el ser humano sea *feliz* no fue incluido en el plan de la Creación."⁵⁴

Pero el filósofo, por otro lado, no pensaba que el suicidio era una solución para resolver los problemas que suscita la condición humana. Parece ser que consideraba al suicida un hipócrita, un individuo que ha renunciado a la vida, aún apegado a ella.

De los deseos que, según él, se eslabonan en una cadena, sólo podemos librarnos mediante un acto de *silenciar la voluntad*, es decir mediante un deseo de no desear. Tenemos que dejar de ser una voluntad al servicio del querer y de la supervivencia, algo que para él era sinónimo de una voluntad explotadora, y convertirnos en lo que Hannah Arendt ha llamado en otro contexto "una voluntad-de-no-querer".⁵⁵ Algo que, por cierto, en nuestra opinión, no es incompatible con ciertas manifestaciones de la *voluntad de poder* que Nietzsche le atribuye en *La genealogía de la moral* a los discípulos del sacerdote judío-cristiano.⁵⁶

⁵⁴ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, capítulo II.

⁵⁵ Hannah Arendt, "Heidegger's Will-not-to-will" en *The Life of the Mind* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), II, p. 172.

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 1975), pp. 38 y s.

En lo que sigue haremos referencia a la actividad pensante⁵⁷ que Schopenhauer llama *Voluntad* como si fuese un "principio cósmico". Pero se trata de un "fundamento metafísico" quizás parecido al de algunos pensadores griegos antes del período socrático.⁵⁸ Es decir, especulamos que se trata de un modo de pensar que supuestamente discierne un principio rector del universo el cual, al constituirse y revelarse a través de una armonía de la *Fúsis* (en el caso de Schopenhauer y de los trágicos del joven Nietzsche) suscita un *sentimiento oceánico*⁵⁹ en el creyente que le insta a "re-ligarse" o a ingresar en su modo de ser. Tal *éxtasis* es posible aparentemente ya sea mediante la vía del ascetismo o mediante la experiencia estética en la cual incluimos el estupor que, según el filólogo, algunos sufren⁶⁰ ante el espectáculo del drama. La noción de la *religio* aludida está vinculada, en nuestra opinión, con el *éxtasis*, es decir, con la experiencia en la cual una persona logra ubicarse, para así decirlo, "fuera de sí misma".

Suponemos, tomando en consideración algo que dice Gurwitsch,⁶¹ en un contexto distinto, que esta *incursión* en otro *orden de la existencia* (o *interioridad* en la interioridad) es experimentada como si fuese una *invasión* de un ámbito finito de sentido *foráneo* sobre *el tiempo y el espacio objetivo* y sobre el mundo de la percepción ordinaria en el cual nos encontrábamos antes. Favor de tener en cuenta que Nietzsche aparentemente piensa que tal *intrusión* nos pone en contacto con lo que denomina *la unidad dionisiaca*, la cual permanece fragmentada, desmembrada e imperceptible mientras prestamos atención al ámbito de la realidad paradigmática de la percepción ordinaria. Se trata aparentemente de una experiencia en la que se sufre una transformación en el sentido de que el foco de nuestra conciencia se traslada hasta otro "orden de la realidad",⁶² en el cual, supuestamente, "ingresamos en otro ser".⁶³ Dice

⁵⁷ Hannah Arendt, *La vida del espíritu*, traducción de Ricardo Montoro Romero y Fernando Vallespin Oña (Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1984), p. 237.

⁵⁸ Werner Jaeger, *The Theology of the Early Presocratic Philosophers* (London: Oxford University Press, 1967).

⁵⁹ Freud, *op.cit.*, capítulo I. Este asunto será discutido por separado en otro artículo.

⁶⁰ NT, p. 202.

⁶¹ Aron Gurwitsch, *The Field of Consciousness* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1964), p. 384.

⁶² *Ibid.*, pp. 17, 266 y s., 382 y ss., 386, 399.

Nietzsche: "Vacila el suelo [y también] la creencia en la indisolubilidad y fijeza del individuo...de tal modo que nos portamos como seres transformados mágicamente..."⁶⁴ Opinamos que la *Oda a la alegría* de Schiller, citada por Beethoven al final de aquella sinfonía, prácticamente descubierta por Wagner, constituye un himno a la *unidad dionisiaca* aludida.

Según Hannah Arendt, la metafísica europea —de Parménides a Hegel— ha soñado con un *momento* en el cual el *tiempo profano* supuestamente pierde vigencia. Se trata, según ella, de una "región atemporal, de una eterna presencia en completa calma más allá de todos los relojes y calendarios del hombre".⁶⁵ Pero para Arendt, dicho *sueño* no es otra cosa que la región del *pensamiento*, es decir, aquel ámbito que Kant demarcó al establecer la distinción entre la *razón* y el *intelecto*.⁶⁶

Deseamos también señalar que tanto Schopenhauer como el joven Nietzsche distinguen la *voluntad individual* de la *Voluntad cósmica* o lo *Uno primordial*; en este trabajo aludiremos a esta última empleando una "V" mayúscula.

Schopenhauer pudo haber sido el primer pensador europeo reciente en haber sido influido por algunas escuelas indias. De las *Upanisads* pudo haber obtenido confirmación intuitiva o pudo haber tomado prestada la idea de que el universo y la deidad son una y la misma "entidad" contemplada desde dos puntos de vista distintos. Dichas posiciones podrían ser denominadas: 1) la de la voluntad sujeta al querer, y 2) la posición de pura objetividad (la cual podría ser una anticipación de la *Gelassenheit*, el *pensar sereno*, heideggeriano.)

Como ya hemos sugerido, él pensó que podía superar el sufrimiento renunciando a todos los deseos, excepto al deseo por la *visión* constituida por la pura objetividad o por la *intuición* de la Voluntad misma.

La renuncia del deseo al servicio del apego fue vinculada por él con la extinción del *yo profano*. Este agresivo e indigente *yo* representa para él el *ser del no-ser* en tanto y en cuanto su supuesta *actividad* mantiene en estado latente a la entidad que el pensador consideraba el *sujeto real* inconsciente de cada individuo, el cual constituye al unísono el *átman* o al-

⁶³ NT, p. 202.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Arendt, p. 237.

⁶⁶ Arendt, p. 25.

ma del cosmos. Para él, cada persona —aunque no lo sepa— constituye una unidad con la esencia del universo. El supuesto camino hacia la *salvación* envuelve, entre otras cosas, captar esa intuición y ponerla en práctica negando la *voluntad profana*. Schopenhauer pudo haber tomado de algunas escuelas budistas la noción de que la *salvación* se puede alcanzar aquí. O quizás tomó el concepto de Kant, y de ese modo imaginó un ámbito político en donde los seres humanos no actúan persiguiendo únicamente fines angostos e intentan hacer “práctica” su racionalidad.

Para él, la actitud ética o estética de pura objetividad produce una “percepción bienaventurada”. Se trata de un tipo de felicidad entendida en un sentido negativo. Es decir, la felicidad entendida como la ausencia del tipo de sufrimiento que el deseo insatisfecho y el aburrimiento producen. Pero a esto debemos añadir la no-anticipada, instantánea, *kairológica*,⁶⁷ admiración que a veces acompaña esa intensificación del escuchar o del mirar como resultado de la presencia en el campo de la conciencia de una forma de ser seductora, intensificación que logramos captar sin desear sujetar.

El filósofo pensó que lo numinoso podía ser experimentado mediante prácticas ascéticas y en menor grado mediante la experiencia estética; esta última fue la que, a fin de cuentas, personalmente practicó.

De todas las artes, la música, gracias a la cual la indigente voluntad empírica se olvida momentáneamente entre sonidos, era para él la suprema.

Richard Wagner, al componer *Rienzi* —una ópera cuyo poema, basado en una novela de Edward Bulwer-Lytton,⁶⁸ dejó una impresión permanente en Adolf Hitler,⁶⁹ pensaba durante ese período de su vida artística que la música tenía como objetivo brindarle apoyo al canto; pero el compositor aparentemente cambió de parecer al leer la obra de Schopenhauer. Éste es un caso en que un filósofo ha influido sobre un artista sobresaliente. Quizás la influencia aludida se manifestó únicamente con respecto a una posible visión de mundo implícita en los libretos del compositor; es decir, que Wagner practicó la filosofía schopenhaueriana al reinterpretar algunos poemas musicales que ya había escrito y com-

⁶⁷ Manfred Kerkhoff, “El momento sublime”, *Diálogos*, Año XXIII, Número 52 (julio 1988), p. 47.

⁶⁸ Watson, p. 51.

⁶⁹ Brigitte Hamman, *Hitler's Vienna: A Dictator's Apprenticeship* (New York: Oxford University Press, 1999), pp. 23 y s.

puesto. Pero es posible que la influencia del pensador de Danzig se haya extendido hasta el libreto mismo; por ejemplo, Tristán e Isolda, al intercambiarse los nombres, parecen desear, paradójicamente, extinguir el mismo *yo profano*, que da origen a su pasión erótica, para poder realizar el *objetivo metafísico* de fundirse con el *alma del cosmos*. Y nos da la impresión de que entonces barruntan una “recién percibida, recién encendida, inextinguible, única conciencia.”⁷⁰

Según hemos anticipado, la influencia del filósofo se dejó sentir en las primeras obras de Nietzsche, de quien hablaremos más adelante, en la medida en que esa conciencia aludida y otros principios de la filosofía del pensador de Danzig pudieran haber hecho posible la noción *nietzscheanista* de una divinidad concebida como un indeterminado, potencialmente multidimensional, impulso erótico de auto-superación al cual en un principio el autor de *Zaratustra* llamó lo *Uno-primordial*, y más tarde, con modificaciones conceptuales significativas, *voluntad de poder*. Según el biógrafo H.F. Peters,⁷¹ la lectura de Schopenhauer, supuestamente, le confirmó al filólogo algo: “que había sospechado desde hacía algún tiempo, que el mundo no es la creación de un ser benévolo sino la obra de una voluntad metafísica ciega, es decir, de una fuerza sin propósito ni dirección.” Sin embargo, no tenemos claro hasta qué punto se puede decir que la *Voluntad* en Schopenhauer y en Nietzsche sea “ciega”. A fin de cuentas ambos pensadores dedicaron sus vidas al intento de escrutarla. Además, para cuando Nietzsche escribe *La genealogía de la moral*, él parece saber hacia donde se ha dirigido una *voluntad* la cual, por supuestamente aspirar a la “nada”, entonces declara *decadente*.

V. Del mundo como representación al mundo como idea

Cuando Nietzsche conoció a Wagner, aproximadamente en el año 1868, el compositor le dijo, entre otros asuntos, cuánto admiraba a Arthur Schopenhauer, el único filósofo, según él, que había entendido la esencia de la música.⁷² En efecto, en una carta a Liszt escrita 14 años antes de ese encuentro, el músico dijo: “Mi única preocupación reciente es un

⁷⁰ En el Acto II, Escena II.

⁷¹ H.F. Peters, *Zarathustra's Sister* (New York: Crown Publishers, 1977), p. 20.

⁷² Ronald Hyman, *Nietzsche*, p. 98.

hombre venido como un regalo del cielo...a mi soledad. Éste es Arthur Schopenhauer, el filósofo más importante desde Kant..."⁷³

Wagner aparentemente escribió el libreto de *El anillo de los Nibelungos* entre los años 1848 y 1853, pero, según Hyman, Silk y Stern, al leer a Schopenhauer, éste concibió una nueva interpretación de la cosmovisión de la ópera.⁷⁴ *Siegfried*, a quien Nietzsche elogia en *El nacimiento de la tragedia* al aludir al "cazador de dragones" y al que "persigue un enemigo con quien se puede medir la fuerza,"⁷⁵ aparecía aquí como el representante del ser humano decidido a transformar algunas *construcciones sociales* de la realidad en algún grado susceptibles a sus aspiraciones individuales. Sin embargo, según una carta a August Röckel, Wagner posteriormente consideró la posición del héroe un tanto vana;⁷⁶ quizás la interpretó desde la perspectiva schopenhaueriana.⁷⁷ Suponemos que como resultado de este supuesto cambio de óptica *Wotan* desplaza a *Siegfried* de la posición central del *Anillo*, pues éste representa al individuo que desea la aniquilación de su "yo profano"⁷⁸ en el mundo vivido.

Por cierto, cuando Wagner envió, cuidadosamente encuadernado, el texto de *El anillo de los Nibelungos* a Schopenhauer, el filósofo (amante de Rossini y de Mozart) dijo que sería mejor que Wagner se dedicara únicamente a la poesía.⁷⁹ Para entender ese rechazo quizás debamos reflexionar un poco sobre la estética del filósofo.

Nietzsche ha dicho en *Más allá del bien y del mal*⁸⁰ que algunos filósofos alemanes, luego de haber aprendido en los Seminarios que Kant supuestamente había descubierto *nuevas facultades para intuir intelectualmente*, se lanzaron sobre los arbustos de Tubinga a registrar la maleza buscando nuevas facultades para percibir lo inefable. "¡Y qué cosas se

⁷³ M.S. Silk y J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), p. 55.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 54 y Hyman, pp. 99 y s.

⁷⁵ NT, pp. 26, 148.

⁷⁶ Robert Donington, *Wagner's Ring and its Symbols* (London: Faber and Faber, 1974), pp. 259 y s.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 188 y s.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁷⁹ Hyman, *loc. cit.* y Derek Watson, *Richard Wagner* (New York: McGraw-Hill, 1983), p. 137. En adición favor de mirar en Robert Donington, *Wagner's Ring and its Symbols*, pp. 102, 214, 226.

⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, traducción de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza Editorial, 1978), # 11.

encontraron en aquella época inocente, rica, todavía juvenil del espíritu alemán,"⁸¹ la cual Safranski ha denominado los: "años salvajes de la filosofía"⁸²

Para Schopenhauer, quien, en nuestra opinión, pudiera ser incluido en ese grupo de descubridores de *intuiciones extraordinarias* junto al joven Nietzsche, el supuesto mundo que nuestros sentidos y el intelecto captan contiene más *elementos* que los que ordinariamente "proyectan" una representación fenoménica y sus concatenaciones de *noemas perceptuales*.⁸³ Si pudiésemos realizar una cierta suspensión de ese modo de percibir -para él ingenuo- discerniríamos o al menos presentiríamos el núcleo de toda representación fenoménica; es decir, barruntaríamos lo que él denomina la *cosa en sí misma*.⁸⁴ Dicho de otro modo, daríamos con la entidad que supuestamente revela cómo las cosas mundanales en realidad son, despojadas de las *percepciones* sensoriales y conceptuales al servicio de la *vida profana*, las cuales, según él, son *creaciones* del falso sujeto. Él parece haber pensado que lo que queda, al suspender las construcciones ficticias empírico-conceptuales del intelecto y de las formas de la intuición, no es otra cosa que el *mundo como Voluntad liberada*, a diferencia del *mundo como representación*. Dicha *Voluntad*, dice el autor, es el *arché*, el principio originador, rector y responsable del comportamiento del reino mineral, vegetal y animal. En estos ámbitos la *Voluntad* permanece inconsciente hasta que con la evolución del ser simbólico "privilegiado", ésta, mediante una especie de acto de recordación o de *anamnesis*, después de una odisea en extravío, se reconoce a sí misma gracias a un tipo de conciencia que nosotros llamaríamos "anormal". A este tipo de reconocimiento hace referencia Schopenhauer al citar la línea "Ese eres tú" de las *Upanisads*. Pensamos que dicho "tú" constituye el equivalente de *su verdad*, aunque desde la perspectiva de lo contrario de su verdad.

El filósofo parece adoptar un *panteísmo metafísico* en el cual la "persona ilustrada", inserta en el *mundo como representación*, se convierte en el *escenario* a través del cual una *Voluntad* que ha perdido su

⁸¹ *Idem.*

⁸² Safranski, pp. 1 y ss.

⁸³ Gurwitsch, p. 269.

⁸⁴ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, traducción de Eduardo Ovejero Maury (Buenos Aires: Aguilar, 1960), I, p. 57. En lo sucesivo haremos referencia a esta obra mediante las siglas: MVR.

unidad, como resultado de un *acto esquizofrénico* de su propia hechura, intenta salvar esta *ruptura interna*. Es como si el ser humano, que originalmente posee una conciencia *desorientada*, aunque tiene como meta descubrir y realizar su genuina identidad, fuese simultáneamente, en la figura del *santo*, un espejo potencial de las *meditaciones del principio rector del universo*, el cual, por haberse proyectado misteriosamente como "lo otro", como subjetividad empírica, pierde el hilo conductor de su *teodicea intramundana*.

La *Voluntad* schopenhaueriana parece haber olvidado su *absoluta* o *divina* conciencia, como resultado de un acto de exteriorización material, que, paradójicamente, ella misma ejecutó. Y quizás, como los budistas del *Mahayana*,⁸⁵ no puede alcanzar o reencontrar la *plenitud extrañada* hasta que su "hijo pródigo", el hombre, sea *rescatado* de su *odisea mundanal*.

Schopenhauer, contrario a Sartre, no parece haber creído que el tránsito de la subjetividad humana a la *subjetividad absoluta* esté vedado o que constituya una *síntesis errada*; es decir, que el mundo, el hombre y el hombre en el mundo tan solo engendran un "Dios abortado",⁸⁶ sino que, por el contrario, piensa el alemán, el *ser mismo* se inventa al hombre para captarse y *manifestarse metafísicamente* a través del *santo*.

Vista desde la perspectiva del filósofo, la recomendación délfica: "¡Conócete a ti mismo!" implica que el ser humano está constituido por una duplicidad, por un lado es *voluntad* indigente o a-crítica, por otro, podría ser *Voluntad* silenciada, libre. En este sentido, desde la perspectiva del sabio, el "mal", encarnado en el mundo vivido, ha sido definido; es decir, éste (el mundo como representación) simboliza una especie de *objetividad desventurada*.

Si miramos la ontología del filósofo en forma jerárquica, como si fuese una línea dividida en segmentos que asciende desde el mundo vivido al ámbito de sentido de su *deidad*, observamos que —entre el ámbito de sentido de la *voluntad apegada* al deseo y el ámbito de sentido de la *Voluntad libre*— yace una provincia de sentido intermedia. Se trata de un *subuniverso* que —aunque trascendente al mundo vivido— no alcanza en dignidad el nivel último de la realidad. Schopenhauer llama a este *subuni-*

⁸⁵ Edward Conze, *Buddhism: Its Essence and Development* (New York: Harper & Row, 1975), pp. 53 y s.

⁸⁶ Vincent Descombes, *Modern French Philosophy*, traducción de L. Scott-Fox y J.M. Harding (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 53.

verso de sentido intermedio el plano de las *ideas*.⁸⁷ No podemos discutir algunos de los problemas que le sobrevienen al filósofo como resultado de haber empleado el concepto de *idea* o de universal para encontrar un lugar para la experiencia estética no-musical en su sistema. El *platonismo schopenhaueriano* parece concebir las ideas como si fuesen paradigmas suprasensibles a los cuales el ámbito de la representación empírica se subordina. Pero Schopenhauer, a pesar de que parece adherirse a esta *doctrina ateniense*, por otro lado, sostiene, según nuestro parecer, contrario a Platón que aunque las *ideas* son trascendentes a los objetos y al ser humano, éstas, en adición son paradigmas de la sensibilidad más intensa; es decir, aquélla que la genuina obra de arte intenta *desatar* del limitado entramado espacio-temporal de la representación ordinaria. Citando al neoplatónico Olimpiodoro, Schopenhauer alega que del mismo modo como la *idea*, supuestamente, impartió forma a la materia, tomando al mismo tiempo de esta el carácter de ser algo extenso, sin ser ella (la idea) algo con partes (*amerés*), analógicamente la figura, los sonidos, los colores y las demás impresiones sensoriales, que constituyen lo primero que percibimos cuando discernimos una *idea* mediante una experiencia estética, no pertenecen a ésta (a la *idea*) y son sólo el medio de su expresión o sus *portadores de sentido*.

Quizás, esta posición no está tan distante de la de Platón como aparenta estar. Según Arendt, cuando Platón no está escribiendo acerca de filosofía política, como, por ejemplo, en el *Simposio*, describe las *ideas* en el sentido de "lo que brilla más" o "lo que más sobresale por su resplandor" (*ekphanestaton*); es decir, según ella, él las considera "variaciones de lo bello".⁸⁸ Sin embargo, la *contemplación eidética* schopenhaueriana parece ser distinta de la de Platón porque se limita al ámbito estético únicamente. Por el contrario, en algunos diálogos, Platón parece concebir al sabio como alguien que, luego de haber estudiado el concepto de la *medida* en el "cielo de las ideas", puede discernir dichos patrones en todas las *provincias finitas de sentido* del mundo vivido, como en las del arte, y en las del ámbito político, al igual que un artesano

⁸⁷ MVR, II, p. 264. En Kant, *Crítica de la razón pura* B377, una "idea" es un concepto formado mediante abstracciones de lo que llama *nociones*, es decir, de una *entidad* pura que él vincula a las categorías y no con las formas de la intuición. Notamos, pues, cuán lejos está Schopenhauer de Kant en este asunto a pesar de que él (Schopenhauer) se consideraba su legítimo heredero.

⁸⁸ Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago: Chicago University Press, 1958), p. 225.

puede juzgar el mérito de una obra dejándose llevar por el modelo o *medida* invariable retenida en el recuerdo.⁸⁹

Para Schopenhauer, dichos entes ocupan un lugar intermedio entre el ámbito sensorial y el ámbito de la *Voluntad*. Por otro lado, la doctrina del filósofo parece sugerir paradójicamente que la genuina sensibilidad no yace propiamente en el ámbito del mundo ordinariamente vivido.

Las *ideas*, aunque son dependientes de la *cosa-en-sí-misma*, constituyen -para así decirlo- una versión *más adelantada* de lo real que los entes empíricos. Por eso permiten, siguiendo una cierta simetría, que a través de *su espejo* la propia *Voluntad* se manifieste parcialmente, de un modo menos *cosificado* (*gegenständlich*) que a través de las cosas individuales. Por otro lado, su manifestación, su modo de *devenir-objeto*, se limita a los diversos géneros de lo existente espacial y temporalmente es decir, al ámbito mineral, vegetal y animal y sus subtipos. A esto debemos añadir que en el ámbito mineral la *Voluntad* se *objetiva*⁹⁰ con menor *claridad evolutiva* que en el ámbito vegetal y animal. La *idea schopenhaueriana*, aunque trascendente a la cosa empírica, es más intensa que cualquier ente particular porque aquella contiene la esencia de todo un género de ellos, en ella se concentra la connotación de una clase de cosas. Quizás es esta alegada intensidad de las *ideas* por lo que Nietzsche adopta ese concepto schopenhaueriano para derivar de éste los elementos visuales y verbales del drama. Pensamos que el vínculo entre la *idea schopenhaueriana* y el concepto de lo *apolíneo* se establece mediante la noción de la bella apariencia (*der schöne Schein*). Porque la *idea* en Schopenhauer no comunica cierto tipo de conocimientos, se trata de un concepto puramente estético al igual que la vívida -aunque distante o desapegada- imagen de los sueños⁹¹ y de la poesía en la *experiencia apolínea*. La tarea de las artes, exceptuando la música, es des-velar estas *ideas* que la *razón extraviada* ignora. En artes que destacan las cualidades sólidas de la materia (la arquitectura), el objetivo no es mostrar el universal de lo material, sino liberar al sujeto del esteta de las condiciones ordinarias de la representación. Cuando esto ocurre, sale del olvido nuestro

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ MVR, II, p. 187. El "objetivarse" de la voluntad corresponde a la palabra alemana *Objektivität* y no debe confundirse con la objetividad en el sentido de *Gegenstand*. A través de este trabajo identificamos el primer tipo de representación con las experiencias estéticas y el segundo tipo de representación con las experiencias ordinarias en el ámbito del mundo vivido.

⁹¹ NT, p. 42.

"sujeto puro del conocimiento", una especie de "sustancia de la razón", que el *ego profano* desatiende mientras mora "a-críticamente" en la realidad cotidiana. Según Nietzsche, el sujeto *puro del conocimiento* es responsable del "estado de ánimo estético, puramente contemplativo..."⁹² Dicho "sujeto", aunque contemple obras en las cuales se represente "desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia, él mismo reposa en el mar sosegado y tranquilo de la contemplación apolínea..."⁹³

En artes que exhiben la *idea* del ser humano (el drama), no sólo se libera a este "sujeto casto", sino que, además, tal *yo* capta la esencia de la humanidad o un aspecto de ésta, esencia o *idea* que es una perspectiva de la *Voluntad cósmica*. Decimos "des-ocultar" el "sujeto auténtico" de las condiciones ordinarias de la representación porque la experiencia estética sigue siendo un tipo de representación. Se trata de una representación *objetiva* diría el filósofo. En ella han quedado suspendidas las funciones del entendimiento que Schopenhauer agrupa bajo el *principio de razón suficiente*. Ahora el sujeto mira o escucha sin apego una cosa (*Objekt*), o una cosa reproducida, que entonces se torna tan lúcida que su fulgor o sonido sobrepasa su presencia en cuanto objeto (*Gegenstand*) en el ámbito del mundo vivido. Es como si la obra de arte *exitosa*, al exhibir mediante su medio la *idea* o las *ideas* que le corresponden, y al liberar el *sujeto puro* del esteta, hiciera lo representado extremadamente nítido y distinto para ese *yo exstático*. Favor de notar que el pensador ha dicho que toda cosa natural es bella y que lo único que no nos permite admirar a algunos animales es que no los contemplamos con suficiente objetividad como para poder discernir su *idea*.⁹⁴

Opinamos que Schopenhauer no considera la experiencia estética un fin en sí mismo. Su interés por la belleza y por las *ideas* parece estar subordinado a su concepto de *salvación*.

En el canto sexto de la *Iliada*, Héctor regresa a la ciudad; como viene de una contienda se acerca a su esposa e hijo vistiendo el atuendo de la guerra. Su hijo se asusta al verlo así ataviado y Héctor procede a quitarse su casco de guerra con penacho hecho con crines de caballo. Allí queda el casco brillando sobre el suelo; y parece ser, como ha dicho J. Finley,⁹⁵

⁹² *Ibid.*, p. 71.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Schopenhauer, *Parerga y paralipomena*, II, # 212.

⁹⁵ J. Finley, *Four Stages of Greek Thought* (London: Oxford University Press, 1968), p. 4.

que nadie excepto Homero se tomaría un instante para notar dicho objeto y contrastarlo con las figuras humanas circundantes. El casco, así Homero lo describe, se hace distinto; éste permanece siendo lo que, por su propia naturaleza, es en un momento eternizado por el escritor en el que el sujeto del artista y el del lector ponen en el trasfondo a Héctor y a su familia. Quizás algo parecido sucede, según Schopenhauer, en las experiencias estéticas que proveen la pintura y la literatura; a lo mejor por eso el filósofo piensa que este poeta griego es un paradigma de la "objetividad".⁹⁶

Según Schopenhauer, la *Voluntad* que se "objetiva" parcialmente mediante las *ideas*, *ideas* que todas las artes -menos la música- tratan de exhibir, se manifiesta en forma sonora en su totalidad a través de ciertos tipos de música; además, dicha manifestación es directa, es decir, entre la música y la *Voluntad* no media *idea* alguna. Nos parece que Nietzsche *enriquece* o *complica* esta concepción en *El nacimiento de la tragedia*, porque el filólogo, contrario al pensador de Danzig, como trataremos de indicar después (*infra*, VI), concibe la música como una *idea*⁹⁷ captada por la mente de los compositores y los poetas geniales de cada época. La música, dirá Nietzsche, aunque es un reflejo inmediato de la *Voluntad* misma,⁹⁸ por otro lado, es captada por el esteta como una *idea*.⁹⁹

Al igual que Schopenhauer, el pensador no parece considerar la actividad estética como un fin en sí mismo. Su importancia para el escritor parece ser otra. Dicha experiencia *músico-eidética*, supuestamente, incita al heleno a vivir *peligrosamente* como una apariencia más en el mundo, porque el esteta griego, según el autor, aunque pertenece a la parte mutable de la realidad, por otro lado, cree participar de la vida eterna de la *Voluntad*¹⁰⁰ mientras dure su infatuación musical. Por eso, aparentemente, comprende, mediante un cierto imperativo que esta le comunica, que, al igual que ella, que, gracias a la generación y la corrupción, representa "la eternidad de la apariencia",¹⁰¹ él también, debe apaciguarse con los cambios que afectan las apariencias, inclusive su propia e inevitable disolución, ya que, después de todo, el ser fenoménico del cosmos, al

⁹⁶ Schopenhauer, *Parerga*, II, # 230.

⁹⁷ *El nacimiento de la tragedia*, pp. 62 y s.

⁹⁸ NT, p. 134.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 137.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰¹ NT, p. 137.

cual él pertenece, es eterno aunque mutable. En este sentido, si bien Schopenhauer aspiraba a "re-ligarse" con la *Voluntad* momentáneamente mediante el ascetismo y el esteticismo, para así, supuestamente, alcanzar una especie de *salvación transmundana*, el filólogo opina que su versión de la *salvación* únicamente se puede realizar en forma ilusoria¹⁰² por unos instantes mediante la música o mediante artes *esencialmente musicales* como el drama.

Hemos intentado indicar que la música para Schopenhauer es el único arte que reproduce a la *Voluntad cósmica* sin mediación de *idea* alguna; en este sentido, como ha dicho Ramón Barce, "la música [para él] es el único rastro sensible directo que poseemos del sentido originario del mundo".¹⁰³

Contrario a Schopenhauer, Nietzsche parece considerar que la música es también un rastro potencialmente intelectual y visual de la *Voluntad*, el cual posee una *dignidad metafísica* superior a la de las otras *artes apolíneas*. A tales efectos cita a Schiller porque el poeta alega que en el *momento de inspiración* "el sentimiento carece, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue *después* [el énfasis es nuestro] la idea poética."¹⁰⁴ En este pasaje, Schiller parece reconocer inconscientemente la alegada prioridad ontológica que la música tiene sobre la poesía. En este sentido, el filólogo parece negar que exista una frontera infranqueable entre *sensibilidad* y *razón* en el instante en que el poeta *materializa* la idea poética en sus palabras. Sin embargo, contrario a Leibniz, él no considera la *razón* un *desarrollo positivo* de la *sensibilidad*.

Pensamos que el "Nietzsche" de *El nacimiento de la tragedia*, para poder derivar la idea poética y, posteriormente, el texto y la escena del drama del *humor musical* aludido, necesita establecer un *término medio* entre estos *subuniversos de sentido*. Creemos que ése es el papel de la

¹⁰² *Idem*.

¹⁰³ Ramón Barce, "Cuestiones musicales a cien años de distancia", *En favor de Nietzsche* (Madrid: Taurus, 1972), pp. 113-114.

¹⁰⁴ NT, p. 62. La influencia de Schiller sobre Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* no se limita a este atisbo. Como trataremos de indicar en otro trabajo, el concepto del coro, en el prólogo de la obra *La novia de Messina* de Schiller, parece constituir un símbolo que comunica al público, -inicialmente ocupado por el ámbito cotidiano y sus vicisitudes- con la *provincia finita de sentido* de la religión griega (pp. 75 y s.).

idea y del impulso apolíneo en *El nacimiento de la tragedia*. El pensador, a pesar de ser un escritor, convierte la música, en vez del concepto, en la *idea del mundo*. Es decir, la música es la *idea* del quehacer o de la actividad de la *Voluntad* imaginada por el filólogo en una época de su desarrollo o exteriorización mundanal. De ese modo el autor instituye un principio rector *inconsciente* de su mundo griego, el cual -al hacerse consciente o desplegar- en el tiempo interno de la mente del autor trágico, engendra el humor musical, la idea poética, el texto y la escena del drama.

Para él, en este libro, aun la imaginación más "creativa" -como la de "Homero", la de Arquíloco o la de Schiller- es fundamentalmente una *imaginación cautiva*. En este sentido, tal concepción parece aproximar la música nietzscheanista a la concepción schopenhaueriana, en la medida en que la convierte en una actividad metafísica y monóloga de la *Voluntad* apartada del ámbito político de las *apariencias*. Y, sin embargo, aunque para Nietzsche, la acción no se presenta en el drama,¹⁰⁵ pensamos, que es a través de una *red epistémica* o ideológica, impuesta por este dios del filólogo, como surge su concepto del "ideal ario (sic) prometeico". Este, a su vez, nos recuerda la idea, destacada por Arendt, de "hacer público" -el *inter homines esse*-,¹⁰⁶ el ámbito político mediante la acción transgresora contra la injusticia. Así pues, opinamos, que, para Nietzsche, cuando los impulsos artísticos -que produjeron la épica y la lírica- alcanzan su *cenit creativo* en su Grecia, entonces se hace conceptualmente posible un nuevo tipo de pensador: el poeta trágico. Y, será él, como pensador eminentemente político,¹⁰⁷ quien imagine, gracias al entramado conceptual provisto por la nueva época, un individuo como *Prometeo*, quien en nombre de la justicia, sea capaz de luchar contra las leyes o parámetros hasta entonces considerados *divinos*. Este asunto será discutido en otro artículo.

Como resultado de ese tipo de *experiencia intra y transmundana*, según el autor, se articulan una serie de *testimonios estéticos del rastro del sentido originario del mundo* por parte de un artista enajenado de la realidad cotidiana que, sin embargo, capta algunos *hitos* de dicha *red epistémica* gracias a su visión premonisoria. Tales obras, supuestamente, indican que por unos instantes *eternizantes* se estableció un vínculo en-

¹⁰⁵ Nietzsche, *Der Fall Wagner*, #9, Nota al calce.

¹⁰⁶ Arendt, p. 58.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 205 (n. 33), 24 y s., n. 6.

tre el artista y el *ámbito metafísico* de la *Voluntad*. Y, ésta, a su vez, mediante la obra de arte resultante, en el caso de la tragedia, exhorta al griego nietzscheanista a ser como ella: un ser que, en la medida en que se apacigua con el continuo cambio de las apariencias,¹⁰⁸ no teme *vivir peligrosamente en contra de los tiempos*.

Nietzsche parece inferir de la concepción de Schiller que el poeta inicialmente "se ha identificado plenamente con [el dios-naturaleza] o lo Uno primordial...y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música..."¹⁰⁹ de la cual, posteriormente, surgirá la idea poética. Así pues, el "aedo", desciende de la música para *inspirar* al espectador con un arte verbal; pero el dramaturgo, permanece en el *humor musical originario* -la melodía-¹¹⁰ y al transmitir tal humor mediante el drama engendra la ilusión de que por instantes el público mora con la divinidad y experimenta un sentimiento -quizás diría Freud- *oceánico*,¹¹¹ parecido al del autor trágico en los momentos en que concibió la obra.

Para Schopenhauer, cada *idea* revela un aspecto de la *Voluntad*; pero dado que la música es una copia de ésta (de la *Voluntad*) en su totalidad, en ella se pueden discernir todas las perspectivas que individualmente exhiben otras artes en menor grado. Si bien la arquitectura muestra las ideas de gravedad y de rigidez, la música realiza dicho objetivo mediante los bajos; aquí, se palpa la voluntad como naturaleza todavía desorganizada. Además, en las partes armónicas, entre el bajo y la voz melódica, el autor discierne sonidos que corresponden a ámbitos naturales como el reino vegetal y el animal, hasta llegar a la melodía que representa al ser humano. El que las melodías sean múltiples refleja, según el filósofo, el hecho de las muchas personalidades que constituyen la humanidad; la transición de una clave a otra indica, según él, la muerte y el nacimiento.¹¹²

Como la música revela la *Voluntad* directamente, según Schopenhauer, ésta no necesita palabras; en ningún momento el auténtico genio musical, en contacto inconsciente con la *esencia del universo*, debería hacer a la música tan dependiente de las palabras, de las imágenes o de la acción como para que tal relación obstaculizara el efecto del sonido;

¹⁰⁸ NT, p. 137.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹¹⁰ *Ibid.*, pp. 49, 59.

¹¹¹ Freud, *op.cit.*, capítulo I.

¹¹² MVR, II, pp. 252 y ss.

de ello ocurrir, la música, para decirlo así, tartamudearía, es decir, hablaría un lenguaje que no es el suyo. Aparentemente, aludiendo a este fenómeno Nietzsche ha dicho: "Esta nueva alma mía debió de haber cantado en vez de haber hablado".¹¹³ Por lo tanto, para el filósofo de Danzig, la música instrumental, como la de Vivaldi o Mozart, sería autosuficiente. Así explicamos el rechazo de Schopenhauer a la ópera wagneriana.

VI. Sócrates cultiva la música

En *El origen de las lenguas*, Rousseau parece anticipar una tesis de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* cuando dice: "La melodía, al imitar las inflexiones de la voz, expresa las quejas, los gritos de dolor o de alegría, las amenazas, los gemidos...y su lenguaje inarticulado pero vivo, ardiente, apasionado, posee cien veces más energía que la palabra misma."¹¹⁴ Entonces dice Rousseau: "El estudio de la filosofía y el progreso del razonamiento, al perfeccionar la gramática, privaron a la lengua de ese tono vivo y apasionado que al comienzo la había hecho tan melodiosa...También desde que Grecia se llenó de sofistas y de filósofos ya no se vio ni poetas ni músicos celebres. Al cultivar el arte de convencer se perdió el de conmover."¹¹⁵

Nos parece que esta noción musical de Rousseau y de Schopenhauer fue compartida por Nietzsche. Y nos atrevemos a especular que especialmente como resultado de esta concepción antirreflexiva del filósofo de Danzig, el filólogo adopta una cierta orientación con respecto a Sócrates y el concepto.¹¹⁶ Así pues, nos parece que su pasión por *lo dionisiaco*, matizada por el *impulso apolíneo*,¹¹⁷ y el rechazo de la dialéctica y de la obra de Eurípides son el resultado de esa forma de pensar la música.

Antes de que el poeta Georg Herwegh (1817-1875) interesara a Wagner en Schopenhauer, ya éste perseguía *sintetizar* lo que para el filósofo de Danzig, en nuestra opinión, son los mundos totalmente separados de la música y el lenguaje. Para Wagner, quien tuvo acceso a los primeros trabajos sobre la música y la tragedia de Nietzsche, gracias a los encuen-

¹¹³ NT, p. 29.

¹¹⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, traducción de María Teresa Payrazian (Buenos Aires: Calden, 1970), pp. 106 y s.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 125 y s.

¹¹⁶ Este asunto será discutido por separado en otro capítulo.

¹¹⁷ Este asunto será discutido por separado en otro artículo.

tros en Tribschen,¹¹⁸ la música parece ser más elemental que el lenguaje. De hecho, Wagner parece creer, al igual que Nietzsche, que el lenguaje se deriva de ella o de un *fondo sonoro*. El compositor pensaba que el lenguaje articulado se deriva de un proto lenguaje, al que llama "habla o lenguaje tonal".¹¹⁹ Este último toma la forma, en última instancia -según Wagner-, de la melodía. Hasta aquí no observamos discrepancias entre las doctrinas del compositor y las de Schopenhauer y Nietzsche si obviamos el dato de que al menos Schopenhauer parece atribuirle una extensión mayor a la música que el compositor. Según él, no sólo las emociones humanas sino todos los fenómenos del universo son representados más vívidamente como sonidos que como formas simbólicas en donde median conceptos.

Pensamos que tanto Schopenhauer como Nietzsche subestiman la capacidad del ser humano para escrutar y dar cuenta de *la realidad* a través de lo que Kant llamó el intelecto; pero no queriendo renunciar a tener algún *acceso* a una supuesta *cosa en sí misma* persiguieron una vía menos intelectual durante esos *años salvajes de la filosofía*. Para ambos el *fondo de las cosas* se muestra inmediatamente en lo tonal y no en la palabra. Creemos que, en última instancia, lo *Uno primordial* de Nietzsche es un sonido o una interjección.¹²⁰ Sin embargo, a diferencia de las entonaciones primitivas y animales discutidas por Cassirer,¹²¹ la *interjección primordial* nietzscheanista parece poseer un sentido proposicional y esto porque este lenguaje emocional parece comunicar al *devoto* efectivamente un sentido objetivo religioso o artístico sin emplear *designadores articulados*.

¹¹⁸ Según Foerster-Nietzsche, el filólogo le enviaba copias de sus trabajos a los Wagner. Y tanto Cosima como Richard discutieron y le resumieron por escrito al filólogo los asuntos más relevantes de los escritos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia* a principios del año 1870. *The Nietzsche-Wagner Correspondence*, p. 35.

¹¹⁹ Richard Wagner, *The Work of Art of the Future*, William Ashton Ellis traductor (New York: Bronde Brothers, 1966), pp. 90-92 y n. # 28.

¹²⁰ En un trabajo del año 1869/70, el autor (o su editor), omitiendo el verbo *ser* dice que, a pesar de que ello constituye propiamente la negación o su negación, ("während sie doch eigentlich die Negation ist"): "la interjección [es] la madre del lenguaje". ("Die Interjektion (sic) die Mutter der Sprache".) Friedrich Nietzsche, "Vom Ursprung der Sprache", *Gesammelte Werke* (München: Musarion Verlag, 1922), p. 470.

¹²¹ Ernst Cassirer, *An Essay On Man* (New Haven: Yale University Press, 1977), p. 29.

Una de las vías que adelantaron para supuestamente barruntar dicho fondo es la experiencia musical que defienden. Por eso resienten el que la música sea vinculada o subordinada a la palabra, y en el caso de Nietzsche, especialmente en sus primeros trabajos, el rechazo de la palabra y del concepto se extiende hasta la posibilidad de poder dar una explicación racional o científica de la realidad -fenoménica o metafísica- mediante instrumentos u objetos de la razón. Quizás, esta postura acerca al filólogo a la posición que parece postular Heinrich von Kleist en *Sobre el teatro de las marionetas*.¹²² En esa obra, y en *El nacimiento de la tragedia*, que son paradójicamente productos de una cierta intelectualidad puesta en entredicho, una especie de estado *salvaje* o de *élan vital* o de *gracia* se malogra mediante la reflexión. Pero esta "göttliche Natur"¹²³ puede ser recobrada si el ser humano -mientras continúa comiendo del árbol del conocimiento- retorna a su supuesto *origen* y establece una nueva relación con la hipertrofiada reflexión.¹²⁴ Esta idea nos recuerda la noción nietzscheana de que el modelo socrático puede adaptarse en el futuro al cultivo de la música¹²⁵ y de ese modo posibilitar un *renacimiento* de la tragedia alemana.

En *El nacimiento de la tragedia*, aunque el autor parece adoptar un modelo de un espíritu dividido en facultades (*Erkenntniss Formen*)¹²⁶, por otro lado, se sostiene una concepción monista del desarrollo de las aportaciones culturales de la humanidad. Todas las *formas simbólicas*, el arte, el lenguaje, la ciencia, parecen emanar de un solo *tallo sonoro*. Para él, en este sentido, la *antropología del ser* no parece "decirse en varios sentidos". Creemos que eso es por lo que las diversas expresiones culturales de la humanidad no constituyen para el autor *órdenes del ser* distintos, sino que son el resultado de una especie de *evolución teogónica* que termina engendrando "criaturas socráticas de la Noche". En este sentido, parece ser que para el filólogo todo el quehacer humano, desde las primeras voces hasta las articulaciones, desde el lenguaje emotivo hasta el lenguaje científico, obedece un solo desarrollo degenerativo. "L'homme

¹²² Heinrich von Kleist, *Sobre el teatro de las marionetas*, traducción de Carla Cordua, *Diálogos*, Año VI, Número 16 (julio-septiembre, 1969), p. 13.

¹²³ Kastinger Riley, p. 623.

¹²⁴ Discutimos este asunto con Carla Cordua en San Juan de Puerto Rico el 11 de octubre de 2001.

¹²⁵ NT, pp. 123, 130, 140.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 43.

qui médite —dice Rousseau— *est un animal dépravé*".¹²⁷ Sin embargo, el autor parece creer que es posible retornar al *origen* en donde está el *salvaje* de Rousseau, que a penas habla,¹²⁸ ahora convertido en *griego dionisiaco*. Favor de observar que hemos dicho "griego dionisiaco" en vez de "bárbaro dionisiaco".

Ernst Cassirer ha dicho que en la medida en que la actividad simbólica se desarrolla en la conciencia, una cierta actitud hacia la realidad física, lo que quizás Husserl denominaría *la actitud directa*, retrocede. Pero Schopenhauer y Nietzsche parecen desear echar atrás esta *evolución intelectual* y retornar a la *cosa en sí misma* que esta actividad simbólica, como el *velo de Maya*, supuestamente ha encubierto. Opinamos que para poder retornar, mediante un *sentimiento oceánico*, a ese *estado salvaje*, Nietzsche, según hizo Freud, requiere un modelo de la mente en el cual —al igual que una ciudad como Roma—¹²⁹ se conservan las estructuras originales junto a los desarrollos arquitectónicos posteriores. Así pues, si suponemos esa tesis, el *estado dionisiaco* provocado por el drama constituiría un retorno a una estructura psíquica original, la cual, en el caso de los atenienses que asistían al teatro, había sido encubierta por la *disipante* actividad de la vida cotidiana. En el caso del *renacimiento de la tragedia alemana*, dicho retorno habría que concebirlo como un descubrimiento de la estructura aludida luego de haber sido encubierta durante siglos por el *orden del discurso* del *archivo socrático-cientificista*. ¿Pero cómo descubrir esta *estructura psíquica original* sin una *conciencia trascendental* que vaya más allá de toda sedimentación cultural *secundaria*?

Aunque Wagner pensara que la música es un medio polifacético de donde se puede obtener la escala completa de las emociones humanas, él inicialmente parece asignarle una función general.¹³⁰ La música, por insinuar la emoción de modo "universal", necesita la palabra para poder realizar una tarea más concreta; es para satisfacer esa necesidad que surge

¹²⁷ Ernst Cassirer, *An Essay on Man*, p. 24.

¹²⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, pp. 56, 81 y s.

¹²⁹ Freud, *op.cit.*, capítulo I.

¹³⁰ T. Moody Campbell "Nietzsche-Wagner, To January, 1872" *Publications of the Modern Language Association of America*, 1941, LVI, P. 584. Nuestro trabajo está muy endeudado con este artículo y agradecemos al profesor Andrés Sánchez Pascual el que lo haya destacado en la p. 13 de su traducción de *El nacimiento de la tragedia*.

el ámbito conceptual.¹³¹ Aunque las palabras son vistas como algo mediato y abstracto, éstas le imparten a la música un *significado específico* del que supuestamente carece. Creemos que esta concepción aproxima al compositor a la posición de Herder articulada anteriormente (*supra*, I).

Según Wagner, cuando las palabras son cantadas adquieren una fuerza emocional sin perder su carácter concreto; en este sentido el híbrido de música y palabra aviva la emoción y, a través del elemento conceptual, la emoción es a su vez articulada.¹³² Esto nos recuerda la proposición kantiana: "los pensamientos sin contenido están vacíos, las intuiciones sin conceptos son ciegas".¹³³ Esta postura también nos recuerda algo que Nietzsche dice al referirse al efecto de conjunto de la tragedia: "Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso."¹³⁴ Sin embargo, debemos destacar que el filólogo pone a *Apolo* a hablar el lenguaje de *Dioniso*, mientras que Wagner parece hacer lo contrario. Notamos pues, que Wagner, en nuestra opinión, necesita determinar conceptualmente la emoción porque ésta, para él, tal y como se encuentra en la música, resulta insuficiente.

Opinamos que la diferencia entre el Wagner de este período, el de *La obra de arte del futuro*, Schopenhauer y el joven Nietzsche estriba en que, aunque el filósofo de Danzig admite que puede haber una cierta alianza entre música y palabra, con el propósito de hacer a la primera más específica, en realidad el texto no es indispensable para captar la experiencia estética musical; tampoco deben, música y palabra, unirse bajo la directriz de una meta superior. Hacer esto sería hacer descender a la música, que es una especie de manifestación directa de la *Voluntad universal*, al plano de la poesía o de otro arte "inferior" que tan sólo revela una *idea*.¹³⁵

Según Schopenhauer, en el mejor de los casos, el texto debería ocupar una posición subordinada a la música. Por esto, parece ser que el pensador admiraba a Rossini, un compositor a quien Wagner trata como un decadente en relación a asuntos operáticos por convertir, según él, un medio —la música— en un fin en sí mismo.¹³⁶ Según Nietzsche, aunque la

¹³¹ *Loc. cit.*

¹³² *Loc. cit.*

¹³³ *Crítica de la razón pura*, A51 B75.

¹³⁴ NT, p. 172.

¹³⁵ MVR, II, pp. 250, 254 y s.

¹³⁶ T. Moody-Campbell, p. 549.

música incite la fantasía del poeta tonal (*Tondichter*) a dar forma al "mundo de espíritus (*Geisterwelt*) que le habla",¹³⁷ lo que a fin de cuentas se realiza como resultado de dicho proceso de *condensación músico-visual* y verbal son tan sólo unos "ejemplos análogos"¹³⁸ (*analogen Beispiele*). Es decir, para Nietzsche la música no necesita *hablar* porque no le hace falta nada; ésta, en el mejor de los casos, cuando es afectada por la forma visual o conceptual en la psiquis del *canta-autor*, engendra, no un híbrido superior, sino un *ejemplo análogo* de ella en otra modalidad. Además, según el filósofo, la música enriquece el concepto. Dice el autor: "Por otro lado, bajo el influjo de la música verdaderamente adecuada la imagen y el concepto alcanzan un sentido más alto."¹³⁹ Es decir, aunque no sea el objetivo último de la música convertirse en un *auxiliar* del drama, ésta tiene el *dinamismo* para hacerlo cuando el *canta-autor* así lo disponga, según sea su *inclinación estética*.

Aparentemente, Wagner no había leído a Schopenhauer cuando escribió *Ópera y drama*; entonces opinaba, según hemos advertido, que la música instrumental constituye una desviación del verdadero propósito del género, que es alcanzar lo conceptual o servir como un medio para expresar o apoyar una acción. Obsérvese que para Wagner aparentemente el problema era que la música había sido convertida en una meta cuando en realidad debería ser un medio para lograr la obra de arte. En *Ópera y drama* él dice que: "el error en el género artístico de la ópera consiste en que un medio de la expresión (la música) se ha convertido en fin, mientras que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en un medio..."¹⁴⁰ Otra alternativa que Wagner parece haber contemplado es que tanto la música como la poesía renuncien a su identidad y se fusionen en una nueva unidad que sería la *obra de arte del futuro*.¹⁴¹

¹³⁷ NT, p. 136.

¹³⁸ *Idem.*

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ Richard Wagner, *Opera and Drama*, traducción de William Ashton Ellis (New York: Broude Brothers, 1966) II, p. 17.

¹⁴¹ T. Moody-Campbell, p. 551.

VII. La música como afrodisíaco existencial

Quizás no es hasta el ensayo titulado *Beethoven* cuando Wagner hace lo que se ha considerado “un tardío y fallido intento”¹⁴² por reconciliar su posición con la de Schopenhauer y declarar que la música es un género sin par entre las demás artes.

Nos parece, sin embargo, que la “metafísica de la música” más congruente con la de Schopenhauer, a pesar de tener un objetivo distinto, la realizó un hombre cuya importancia Wagner aparentemente no pudo discernir: Friedrich Nietzsche. H. L. Mencken ha dicho que la edad y la fama de Wagner le impedían captar la importancia de Nietzsche; en particular, dice Mencken, Wagner carecía de la perspectiva mental “necesaria para comprender que este profesor era un tipo excepcional [y] que su rebelión contra la filología clásica ortodoxa era la primera aurora de una rebelión enormemente más atrevida e importante”.¹⁴³

En 1862, tres años antes de leer a Schopenhauer y seis años antes de conocer a Wagner, Nietzsche hace unos apuntes en una libreta, los cuales, entre otras cosas, señalan que para él “el sentimiento o inducir el sentimiento, no es en modo alguno la finalidad (o la medida) de la música”.¹⁴⁴ A esta tesis retorna, según nuestro parecer, en su primer libro cuando dice que Beethoven es un “poeta musical o tonal” (*Tondichter*) que al referirse a su *Sexta Sinfonía*, empleando imágenes como “pastoral”, “junto al arroyo” y otras, aludía a “representaciones simbólicas nacidas de la música”.¹⁴⁵ El énfasis es nuestro. Es decir, según el filólogo, Beethoven no está *injerando* la música con elementos visuales externos para inducir sentimientos o suscitar imágenes en el público porque estos ya están implícitos en el *centauro* —“música: *idea* = sonido-imagen-libreto”—, que él cree discernir en la obra del compositor.

Inicialmente parece desarrollarse una relación unilateral entre Wagner y Nietzsche, según la cual el compositor pretende que el filólogo sólo escriba acerca de *concepciones operáticas wagnerianas*.¹⁴⁶ Según T. Moody Campbell, Nietzsche fue influido por *Ópera y drama*,¹⁴⁷ y al

¹⁴² *Loc. cit.*

¹⁴³ Foerster-Nietzsche, p. XIV.

¹⁴⁴ “Das Gefühl ist gar kein Masstab für Musik”. T. Moody Campbell, pp. 544-545.

¹⁴⁵ NT, p. 70.

¹⁴⁶ Foerster-Nietzsche, pp. 205, 225.

¹⁴⁷ T. Moody Campbell, p. 551.

escribir *El drama musical griego* (1870) escoge lo que parece ser un título wagneriano. Pero más tarde, siguiendo y, hasta cierto punto, modificando la concepción schopenhaueriana que hemos destacado, el filólogo sostendrá, como hemos tratado de adelantar, que la música es una copia directa (hecha *idea universal*) de lo que denomina lo *Uno primordial*.¹⁴⁸

En este trabajo, no podemos discutir la ruta conceptual, paradójicamente “casi medieval”, que Nietzsche adopta para supuestamente, entre otros asuntos, ofrecer una visión de mundo distinta a la del “socratismo” y el Cristianismo. El filósofo, además de otras herramientas intelectuales, emplea la noción tomista de los universales anteriores a la cosa (*universalia ante rem*).¹⁴⁹ Y no entendemos por qué adopta la posición de que la música es la *idea* de la vida eterna de la voluntad¹⁵⁰ si ya Schopenhauer había hecho de ésta (de la música), no una *idea* sino una “copia...de la voluntad misma”,¹⁵¹ a no ser que necesite, según hemos especulado, un *término medio* eidético-visual que conecte el elemento musical con los elementos poéticos y escénicos de la tragedia.

Wagner, cuya interpretación de la naturaleza de la música nos parece, en algunos aspectos, similar a la del filólogo, también parece alterar la doctrina de Schopenhauer, a pesar de que cree que la está interpretando correctamente cuando dice que en la música se puede reconocer “una idea del mundo”.¹⁵² Paradójicamente, ninguno de estos pretendidos *defensores de la música* la consideran un fin en sí mismo. Los tres le rinden un homenaje porque la perciben como si fuese un medio para alcanzar un objetivo que no es estrictamente musical.

La posición de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* podría ser confundida con la del Wagner de 1851. Pero el filólogo dirá a fin de cuentas, que, como el caso de Schiller (*supra*, IV), tanto el texto y la escena de la tragedia emanan de la inspiración esencialmente musical acogida por el autor trágico en su *entusiasmo dionisiaco*. En este sentido, Nietzsche niega la creencia wagneriana que concibe el desarrollo de la palabra como producto de un proceso que persigue la meta de impartir a la música una definición que supuestamente carece. Porque para él “con el lenguaje

¹⁴⁸ NT, pp. 7, 137, 169.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵¹ MVR, II, p. 252.

¹⁵² Richard Wagner, *Beethoven*, Musik als “Idee der Welt”. Discutiremos este asunto, aunque sea superficialmente, por separado.

es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música...[pues]el lenguaje, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella..."¹⁵³

Según el autor, la tragedia fue originalmente sólo un canto coral,¹⁵⁴ porque el diálogo¹⁵⁵ era un medio innecesario de la propia música para realizar su objetivo: el obtener del espectador entusiasta mediante una ilusión "el sí triunfante dicho a la vida por encima de la muerte y el cambio..."¹⁵⁶ Para él, la meta final de la música en el subuniverso de sentido del drama no es otra que el redimir al ser humano del pesimismo que Schopenhauer consideraba el punto arquimídeo de la toma de conciencia que conduce a la negación de la *voluntad fenoménica* y a su concepción de *salvación ascética*.

Opinamos que Schopenhauer diría que al vivir experimentamos un vacío, un *vacío activo* que nos insta, como si fuese una premisa, a negar las proposiciones vinculadas con la existencia mundanal y a perseguir una *referencia ulterior* a la cual pertenecen unidades de sentido ajenas al dominio del mundo vivido. En el caso de Nietzsche, pensamos que lo que él experimenta ocasionalmente es un sentimiento de *náusea*.¹⁵⁷ Pero dicho estado de ánimo no constituye para él un horizonte psíquico que conduzca a un *subuniverso* de sentido *transmundano*. Para el filólogo esa *provincia finita de sentido* defendida por Schopenhauer constituye una ficción más de la *Voluntad*. Es decir, para el filólogo, Schopenhauer inadvertidamente afirma una forma de vivir bajo la ficción de la *negación de la voluntad*. Lamentablemente, en *La genealogía de la moral* el autor parece atribuirle esa (supuesta) *ficción enfermiza* al pueblo judío. En adición, creemos que él alega que la propensión a pensar dicha concepción es heredable en un sentido biológico.¹⁵⁸

¹⁵³ NT, p. 72.

¹⁵⁴ *El drama musical griego*, v. NT, p. 205.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Andrés Sánchez Pascual traductor (Madrid: Alianza Editorial, 1980), p. 134.

¹⁵⁷ NT, pp. 78, 165, 247 y s.

¹⁵⁸ Walter Murray Cestero, *Algunos aspectos de los múltiples usos de "Nietzsche": el terrorismo, el antisemitismo y el Holocausto*, *La Torre* (Año V, Núm. 18, p. 600.

Nietzsche, a diferencia de Schopenhauer, parece tolerar la *náusea* que a veces le provoca la vida cotidiana. Aparentemente, para él, ese sentimiento tiene valor en la medida en que tiene algo que enseñarnos. Este sentimiento nos enseña un aspecto importante del ser mundanal o fenoménico. Si optamos por vivir en la Tierra como una *apariciencia* entre otras *apariciencias*, el dolor y la náusea deberían ser vistos como condiciones para la posibilidad de las *experiencias felices* que interrumpen eventualmente y sirven de contraste para los anteriores. Años después, el filólogo parece resumir su doctrina al preguntar: "Esa vida que has vivido, ¿estarías dispuesto a vivirla otra vez *exactamente* como la viviste?"

Deseamos añadir que en *El nacimiento de la tragedia* el autor exhibe un cierto grado de tolerancia hacia aquellos que no comparten sus ficciones o que prefieren vivir siguiendo otros patrones culturales distintos de los que él parece *predicar*. Aparte del antisemitismo implícito en su concepción del "mito semítico del pecado original,"¹⁵⁹ no se denuncian estas formas de vivir ni se las denomina "decadentes" o engendros de "chandalas". Sin embargo, tal desarrollo se da en *La genealogía de la moral* y en otras obras de sus *años de hundimiento*.

Aunque Nietzsche está de acuerdo con Schopenhauer en lo que concierne el valor estético de la música y su supuesta prioridad sobre las otras artes, por otro lado, para él, el objetivo de ésta reside en la posibilidad de alentar a los seres humanos a ser *fieles a la Tierra*. Por eso es por lo que creemos que dice que cuando el pesimismo nos acecha, "en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a [nosotros] el arte, como un mago que salva y que cura..."¹⁶⁰ En el caso de las artes que fomentan la ilusión del *sentimiento oceánico* esto sólo puede lograrlo una obra que subordina el texto a la música, la cual representa la *Idea del mundo*¹⁶¹ o de la *Voluntad*.

Nietzsche, al igual que Hannah Arendt, aunque a diferencia de Schopenhauer, intenta preservar y defender nuestro *ser vital* o *gracioso* en el mundo. Y él piensa, en la medida en que su pensamiento aparentemente supera los paradigmas filosóficos schopenhauerianos y socráticos, que las artes, especialmente las "artes musicales", en vez de constituir, como pensaba Schopenhauer, un soporífero temporero de la *vo-*

¹⁵⁹ NT, p. 93.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 171.

luntad de vida, representan un tipo de *afrodisíaco existencial* mediante un "pesimismo de fortaleza"¹⁶² (*Pessimismus der Stärke*).

Por otro lado, en *El nacimiento de la tragedia*, el filólogo también parece distanciarse de Wagner a pesar de la Introducción dedicada al compositor. O quizás la dedicatoria está dirigida al Wagner del ensayo *Beethoven*, es decir, al Wagner *schopenhaueriano*. Una cita de la Sección #5 de este primer libro del filólogo nos bastará: "la música misma, en su completa soberanía, no necesita ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los soporta a su lado."¹⁶³ Tal expresión parece ser contraria a la fusión artística concebida y denominada por Wagner: la "obra de arte completa" (*Gesamtkunstwerk*) o la "obra de arte del futuro" (*das Kunstwerk der Zukunft*). En adición, Nietzsche parece distanciarse de Wagner en otro sentido. Ya desde el año 1870 el filólogo venía advirtiendo, en *El drama musical griego*, que a partir de los primeros dramaturgos atenienses —excluyendo a Eurípides— los trágicos habían mantenido el coro en un segundo plano.¹⁶⁴ Pero cuando tanto la escena —la cual Wagner había desarrollado en sus óperas mucho más que los trágicos— como la *dialéctica* de los personajes comienzan a dominar la orquesta, entonces las impresiones corales-musicales del *mito trágico original* "palidecen" y la tragedia eventualmente perece.

Al igual que Schopenhauer, Nietzsche, que entonces tiene 27 años, conjetura¹⁶⁵ en su primer libro que existe una unidad primordial (*Ur-Eine*),¹⁶⁶ la cual rige y simultáneamente constituye tanto el ámbito fenoménico o de la apariencia como los modos de pensar *epocales* de los griegos. Al Nietzsche distanciarse del pesimismo de Schopenhauer, éste se ve obligado a defender lo que el pensador de Danzig consideraría el aspecto empírico o mundanal de la *Voluntad*. Y aunque, como Schopenhauer, él postula un *principio transmundano*, por otro lado, este

¹⁶² NT, p. 26.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 71.

¹⁶⁴ NT, p. 205.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁶ Nietzsche llama a su "conjetura metafísica", la cual a veces identifica con la vida o con el mundo (NT, pp. 77, 81, 137) lo *Uno primordial* (p. 45). Otras veces parece llamar a esta entidad: *nuestro ser más íntimo*, el *substrato común de todos nosotros* (p. 42), *creador* (p. 45), *fondo más íntimo del mundo* (p. 47), *la cosa en sí* (p. 81), *voluntad* (p. 53, 134, 136 y s. y otras), *ser primordial* (p. 138), *naturaleza* (pp. 49, 54, 68), *corazón de la naturaleza* (p. 77) y *Dioniso* (*Crepúsculo de los ídolos*, "Lo que debo a los antiguos", # 4).

principio *heraclíteo*,¹⁶⁷ que mantiene el orden fenoménico mediante la generación y la corrupción, parece, paradójicamente, necesitar de la multiplicidad de las apariencias y el continuo advenir y devenir de los fenómenos para poder asegurarse su *unidad* y su *redención creativa*. La multiplicidad —la cual simboliza el *desmembramiento* de Dionisos y desde la cual *Dionisos* es intuido por el devoto—,¹⁶⁸ constituye en la medida en que el griego nietzscheanista afirma la creatividad divina articulada institucionalmente en la época histórica que le tocó vivir (simultáneamente, el mundo redimido por el arte de la divinidad). Creemos que eso es por lo que el autor afirma que la existencia se justifica como fenómeno estético.¹⁶⁹

Es como si el *dios artista* de Nietzsche se desembarazara de las tensiones que le provoca su creatividad¹⁷⁰ ensayando modos de dar forma al *mejor mundo posible* mientras lo va creando. Parece ser que las diversas épocas culturales aludidas por el pensador en *El nacimiento de la tragedia* son el resultado de dichos proyectos. Dice el filólogo que su libro trata de un dios-artista que "se desembaraza de la *necesidad* implicada en su plenitud y la *sobreplenitud*, del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante [es para Nietzsche] la *alcanzada* redención de dios..."¹⁷¹

Pensamos que si se deja a un lado el "sortilegio" o la "capacidad de seducir", que Schopenhauer le imputa al instinto sexual, se puede decir que la *Voluntad* del filósofo de Danzig, a diferencia de lo *Uno primordial* nietzscheanista, por lo general, parece sostener una relación estática¹⁷² con la apariencia. Aquí, la apariencia encubre el *verdadero ser* que, expresado así, espera ser descubierto por la *mente intuitiva*, para alcanzar a través de ésta su *redención* del auto-impuesto cautiverio implícito en su proyección material como *mundo de la representación*. Pero en el caso del joven Nietzsche, su *Uno primordial* nos recuerda algunos rasgos del *genio maligno* cartesiano. Opinamos, que, para el filólogo, el *verdadero ser* es activo e ingenioso y crea sus propias apariencias, las cuales resul-

¹⁶⁷ Nietzsche hace varias referencias a Heráclito en *El nacimiento de la tragedia*: pp., 159, 137, 188.

¹⁶⁸ NT, p. 36.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷⁰ NT, p. 31.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² Arendt, *The Human Condition*, p. 276.

tan ser simultáneamente ilusiones colectivas de diversos estadios de la antigua cultura griega. Este dios nietzscheanista, aunque imparte a esos humanos un cierto *conocimiento ilusorio*, por otro lado, les priva de la posibilidad de criticarlo y de superar sus parámetros. Y el griego de Nietzsche, infatuado en dicha *red epistémica*, no puede más que actuar según los estatutos de dicho entramado ideológico “destinado” por la divinidad.

Por otro lado, según el autor, el mejor mundo posible hasta la fecha, es decir, la mejor red epistémica impuesta por lo *Uno primordial* hasta la fecha, aparentemente quedó constituida con la visión de los poetas trágicos. Y ello, porque, gracias a dicho subuniverso estético, el ser humano, como resultado de un “efecto artístico” (*Kunstwirkung*), “sacraliza” su existencia terrenal al aceptar su supuesto *genuino topos* en el cosmos entre las demás *apariencias*.¹⁷³ A diferencia de la época de la épica, como intentaremos indicar en otro trabajo, en la cual los dioses olímpicos, al vivir como los humanos, justifican la existencia humana,¹⁷⁴ los trágicos, en esta cosmovisión que exalta la valentía y la iniciativa hasta convertirlas en primeros principios éticos, parecen exhortar al hombre a que, sin apelar a dios alguno, excepto el titán *Prometeo*, *sacralicen* su vida *viviéndola peligrosamente* mediante la comisión de *sacrilegios* contra lo injusto del *orden divino*.

Opinamos que, a pesar de las diferencias en la concepción de la existencia *intramundana* y *transmundana* de estos pensadores, a fin de cuentas, tanto Schopenhauer como Nietzsche parecen coincidir en un aspecto. El pensador de Danzig parece aspirar a vivir imperturbado por el sufrimiento y el aburrimiento en un *orden del ser* o *nirvana metafísico* gracias a una supuesta reconciliación entre el “cielo (la *Voluntad*) y la Tierra” (*el mundo como representación*). Por su parte, el joven filólogo parece aspirar a vivir temerariamente en la “realidad paradigmática” del *mundo vivido* —como el *Siegfried* de Wagner— gracias a un retorno y reconciliación, luego de una enajenación existencial supuestamente provocada por el *socratismo* y el Cristianismo, con el hipotético *origen dionisiaco* de la realidad. Según él, entonces, el esteta, sufre, mediante un *sentimiento oceánico*, el *consuelo metafísico*¹⁷⁵ que, a fin de cuentas, afirma y celebra la finitud del *ser terrenal prometico*. También Aristóteles, se-

¹⁷³ T. Moody Campbell, p. 560.

¹⁷⁴ NT, p. 53.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp.

gún Arendt, concibe su concepto de catarsis en términos de una reconciliación del ser humano con su *habitat* terrenal.¹⁷⁶

En la filosofía tardía del pensador, creemos que éste sería el instante *kairológico* del *Ja-sagen*, en el cual, la brevedad de la apariencia y el destello de la vivencia, que —aunque pudieran ser bellas, se saben finitas—, se reconcilian en el *ser en el mundo* del pensador trágico. Así pues, ambos, aunque adoptan posturas distintas, a fin de cuentas coinciden en la medida en que exhortan a la humanidad a continuar viviendo acatando los dictámenes del *hado* aunque desde *órdenes del ser* distintos.

En ese escenario de Nietzsche, la música es concebida como si fuese una repetición sonora de cada uno de esos mundos o formas de existir inventadas por el supuesto *principio rector del universo*. Por eso el autor alega que la música es “una repetición del mundo y un segundo [mundo] vaciado del mismo...”¹⁷⁷ Y en otro pasaje dice que la música es “de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. Se podría, según esto, llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada...”¹⁷⁸

Sin embargo, después, en su supuesta etapa de madurez, el pensador se distancia de este intento por articular una *teodicea satisfactoria transmundana* empleando el concepto de *Voluntad* de sus primeras obras. Entonces dice: “En otro tiempo también Zaratustra proyectó su ilusión más allá del hombre, lo mismo que todos los transmudanos.”¹⁷⁹

Quizás se pueda decir entonces que gran parte del resto de la obra de Nietzsche se dedica, entre otras cosas, a la búsqueda infructuosa de una *teodicea satisfactoria intramundana*,¹⁸⁰ en la cual se postula una *voluntad* que se supera a sí misma¹⁸¹ mediante ilusiones de su propia inspiración en el *escenario* del mundo vivido sin apelar a *principios socráticos*.

Recinto Metropolitano, Universidad Interamericana de Puerto Rico

¹⁷⁶ Hannah Arendt, *Between Past and Future* (New York: Viking,), p. 45.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 134.

¹⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, “De los transmudanos”.

¹⁸⁰ NT, p. 36.

¹⁸¹ *Así habló Zaratustra*, “De la superación de sí mismo”.