

LA ESTÉTICA MUSICAL EN NIETZSCHE

ALVEIRO ALEJANDRO DELGADO MARTÍNEZ

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2006**

LA ESTÉTICA MUSICAL EN NIETZSCHE

ALVEIRO ALEJANDRO DELGADO MARTÍNEZ

**Trabajo de Grado presentado como requisito parcial para obtener el título
de: Licenciado en Filosofía y Letras**

**ASESOR:
M.G. MARIO MADROÑERO MORILLO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2006**

“Las ideas y conclusiones aportadas en la tesis de grado, son responsabilidad exclusiva de su autor”

Artículo 1 del acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanada del honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño

Nota de aceptación:

Asesor

Firma del jurado

Firma del jurado

San Juan de Pasto, Noviembre de 2006

A la memoria de *Buer*, hermano de la ciencia y las matemáticas, guerrero en la lucha por la autenticidad de la música y la filosofía, quien hizo de ello su forma de vida, y sin quien no pudo haber surgido este trabajo, ya que él me mostró el camino de la filosofía como alternativa de diferencia.

Contigo en la rueda del círculo...

AGRADECIMIENTOS

Ante todo quiero ofrecer un reconocimiento al M.G. Mario Madroñero Morillo, gracias a quien surgió la idea de realizar esta investigación en el enfoque de la sensibilidad musical; su asesoría, sus penetrantes juicios acerca de la interpretación de la obra nietzscheana, su sutileza al recibir la música de Nietzsche manifestada en sus pensamientos, las constantes sugerencias sobre la manera de abordar el problema y, en fin, toda la dedicación y paciencia que ofreció al *escuchar* y leer las voces que se presentan en la hermenéutica de este ensayo, fueron elementos esenciales que permitieron alcanzar un horizonte de interpretación y rigurosidad conceptual que brindan la solidez y la fuerza que la filosofía de Nietzsche requiere. Su asesoría, mas allá de aspectos meramente académicos, se convirtió en la apertura a la sensibilidad que me permitió ahondar, entender e interpretar, con rigor, las ideas relativas a la asimilación de Nietzsche, la música y la educación, como un perspectiva existencial.

De igual manera agradezco la colaboración del profesor Gonzalo Jiménez, quien tuvo la voluntad de leer minuciosamente este trabajo, haciendo sugerencias y correcciones respecto a la redacción, dicción, gramática y estructuración general. Su amplio campo de lectura ayudó a crear un texto coherente que, en el desarrollo de las interpretaciones conceptuales, crea un hilo consecuente en atención a su organización y redacción, ello permite que la fuerza de las ideas que se plantean, adquieran fluidez en todo el derrotero del trabajo. También le reconozco mis agradecimientos por la traducción al inglés del resumen.

También al profesor Jairo Rodríguez Rosales, quien desde el inicio de mis estudios, compartió y escucho mis intereses por las lecturas nietzscheanas, con textos y documentos que abrieron el horizonte de lectura y el ahondamiento en el filósofo de la sospecha.

En general, al cuerpo de profesores del programa de Filosofía y Letras, que de alguna u otra manera, durante la formación académica, fueron aportando bases para emprender el camino de investigación, lectura y escritura.

Finalmente a Nietzsche, quien desde hace más de cinco años, se convirtió en mi maestro y amigo, acompañándome en todos los lugares y momentos de mi vida; gracias a la fuerza de su palabra, a la radicalidad y severidad de sus pensamientos, mi existencia ha tomado un rumbo distinto y ha devenido en múltiples formas de ser.

CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	17
1. EL PASADO GRIEGO: HORIZONTE ESTÉTICO DE RESONANCIA	22
1.1 EL MITO A LA “LUZ” DE LA ZOÉ	22
1.2 ESTÉTICA Y FILOLOGÍA	32
1.3 DISONANCIA: LA MÚSICA DIONISIACA	41
1.4 LO TRÁGICO: HACIA UNA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN	48
2. LA INTEMPESTIVIDAD EN NIETZSCHE: DISONANCIA DE UN COMBATE CONTRA EL <i>JETZTZEIT</i>	54
2.1 LO INTEMPESTIVO / INACTUAL	54
2.2 ARMONÍA Y COMBATE	61
2.3 LO INTEMPORAL: PERSPECTIVAS DE INFINITUD	67
2.4 EL GENIO Y LA MÚSICA: CONDICIONES PARA UNA CULTURA	74
3. ITINERARIOS DE UN CAMINANTE: UNA FILOSOFÍA ENTRE LA MÚSICA Y LA DANZA	92
3.1 MÚSICA Y PENSAMIENTO: RELÁMPAGOS DE UNA TORMENTA	92
3.2 LOS ESPIRITUS LIBRES Y LA “ <i>MÚSICA SERENA</i> ”	102
3.3 CUERPOS: HACIA UNA FISIOLÓGIA DE LA MÚSICA	111
3.4 DANZA Y PENSAMIENTO: DE LA MÚSICA AL BAILE	121
4. EL RENACIMIENTO MUSICAL: UN PENSAMIENTO EXPRESADO Y HECHO CANCIÓN	131
4.1 LA MÚSICA DE ZARATUSTRA: UNA SINFONIA, UNA FILOSOFÍA CANTABLE	131

4.2 LA VOLUNTAD: IN CRESCENDO	141
4.3 EL GRAN MEDIODIA: EN EL SENDERO DE LA SOLEDAD	151
4.4 LOS CANTOS: LAS MELODÍAS DE LO INFINITO	160
5. NIETZSCHE EDUCADOR	171
5.1 HACIA UNA PEDAGOGÍA DE LA ESCUCHA	171
5.2 LA EDUCACIÓN A LA LUZ DE LA VIDA	178
5.3 LA LIBERACIÓN: EL SECRETO DE TODA FORMACIÓN RESIDE EN EL EJERCICIO DE LA LIBERTAD	185
6. CONCLUSIONES	194
BIBLIOGRAFÍA	197

GLOSARIO

ABGESANG: parte final con melodía propia.

ABGRÜNDLICHER GEDANKE: el pensamiento más abismal.

ABSCHAFFUNG DES TODES: abolición de la muerte.

ALSO SPRACH ZARATUSTRA, EIN BUCH FÜR ALLE UND KEINEN: así habló Zaratustra, un libro para todos y para nadie.

ANDERSSEIN: ser diferente.

BEJAHUNG DES LEBENS: afirmación de la vida.

BELEBEN: vivificar.

BILDUNGSPHILISTER: cultifilisteo, filisteo de la cultura.

DAS GESETZ DER INDIVIDUELLEN VERSCHIEDENHEIT: ley de la diferencia individual.

DAS LEBEN: la vida.

DAS LIED DER NACHT: la canción de la noche.

DAS REICH DER VERKLÄRTEN PHYSIS: conquistar el reino de la Physis transfigurada.

DENKEN IST DANKEN: pensar es agradecer.

DER ANTICHRIST, FLUCH AUF DAS CHRISTENTUM: el Anticristo, maldición sobre el cristianismo.

DER RING DER NIBELUNGEN: el Anillo del Nibelungo.

DIE EWIGE WIEDERKEHR DES GLEICHEN: el eterno retorno de lo mismo.

DIE GRÖSSTE EXISTENZIELLE WANDLUNG: la más grande transformación existencial.

DIE METAPHYSIK ALS GESCHICHTE DES SEINS: la metafísica como historia del Ser.

DUNKELHEIT: oscuridad.

ENT-FERNUNG: alejamiento, distancia.

ENTSTEHUNG: emergencia, punto de surgimiento.

EPOCHE: época.

EREIGNISS: acontecimiento.

ERSCHEINUNG: apariencia, aparición.

FREI GEIST: espíritu libre.

FÜR FREIE GEISTER: para los espíritus libres.

GEBILDETHEIT: cultería.

GESAMTKUNSTWERK: obra de arte total.

GEWESENHEIT, GEGENWART UND ZUKUNFT: pasado, presente y futuro.

GLEICHNISE: parábolas.

GOTT IST TOD: dios ha muerto.

HAUSMUSIK: música casera.

HEROISCHER LEBENSLAUF: vida heroica.

ICH WILL: yo quiero.

JA DEM LEBEN: sí a la vida.

JENSEITS VON GUT UND BÖSE, VORSPIEL EINER PHILOSOPHIE DER ZUKUNFT: más allá del bien y del mal, preludio de una filosofía del futuro.

JETZTZEIT: tiempo de ahora.

KEHRE: giro.

KRAFT: fuerza.

KUNSTTRIEB: instinto artístico.

KÜNSTLER: artista.

LEBEN: vida.

LEICHT: ligero.

MACHT: poder.

MENSCHEN DER ZUKUNFT: hombres del porvenir.

PHILISTER-VERNUNFT: racionalidad del filisteo.

REICH: imperio.

SCHAFFENDE WILLE: voluntad productivo-creadora.

SCHREIBER: escribientes, atañe a los fabricantes de la palabra y que carecen de estilo, profundidad, sensibilidad y nobleza espiritual.

SCHRIFTSTELLER: escritores, abarca a los autores de novelas, tragedias, etc.

SELBSTSUCHT DES STAATES: egoísmo del estado.

STADT: estado.

STEIGERUNG: potenciación.

STOLLEN: estrofa en dos partes, de igual melodía y versos rimados.

TRIEB: instinto.

ÜBERMENSCH: superhombre.

ÜBERWINDUNG: superación.

UNZEIELICH: intemporal.

UNZEITGEMÄSS: intempestivo.

UNZEITGEMÄSSE BETRACHTUNGEN: consideraciones intempestivas.

UNZEITLICHKEIT: intemporalidad.

UR-EINE: uno primordial.

VOLLENDUNG: consumación, perfeccionamiento.

VOLKSLIED: canción popular.

WANDERER: caminante.

WARHEIT: verdad.

WELTANSCHAUUNG: visión del mundo, cosmovisión.

WELTBETRACHTUNG: consideración del mundo.

WERDEN: devenir.

WILLE: voluntad.

WILLE ZUR MACHT: voluntad de poder.

WILLE ZUM MEHR: voluntad en crecimiento, voluntad de más.

WILLE ZUR SCHAFFEN: voluntad de crear.

ZEIT: tiempo.

ZEITABGEWANDT: apartarse de la actualidad.

ZEITABSCHNITT: época, período determinado de tiempo.

RESUMEN

La filosofía de Nietzsche tiene, como se sabe, múltiples y diversas fuentes, y en el presente trabajo se intenta pensar e interpretar una de ellas, la música. El horizonte de sensibilidad fue uno de los aspectos primordiales en la vida de Nietzsche; desde su niñez, y al pasar por su etapa de estudiante de filología, hasta la época de escritura poética de *Así habló Zaratustra* y sus últimos textos, Nietzsche siempre reflexionó sobre las posibilidades de entender la filosofía desde el ámbito del arte de los sonidos, pues la filosofía no es sino música en conceptos. La consideración del suelo mítico, de las ceremonias cultuales dionisiacas, llevados a cabo desde aspectos filológicos, se convirtió en la puerta que le indujo a entrar en la perspectiva de la filosofía, a partir de la tragedia griega, a la luz de la música. La reflexión sobre los griegos, sobre sus mitos, sobre la posibilidad de educar por medio de la perspectiva vital y antitética que se representa en la tragedia, permitió a Nietzsche pensar en un tipo de filosofía que incluye tanto al arte, como a la pedagogía. A partir de este horizonte, Nietzsche elabora una serie de críticas a la “cultura” de su tiempo, a las ideas políticas imperantes, al egoísmo del Estado, a la organización académica y, en fin, a toda circunstancia que deja de lado las posibilidades de autenticidad que sólo el arte y la filosofía pueden ofrecer. Esta circunstancia lo convierte en *intempestivo*, su palabra es la voz *disonante*, que poco a poco lo llevará a la independencia definitiva, a la sospecha y la crítica del *espíritu libre*, donde la música adquiere otras dimensiones, menos metafísicas y universales, y más humanas y particulares. Desde aquí se perfilan las bases para la consagración definitiva de la música como medio de curación y renacimiento de la palabra; la poesía será, pues, la apoteosis definitiva de Nietzsche como músico, su filosofía se expresará en canciones, será una filosofía cantable, un conjunto musical estructurado en los ámbitos de la sinfonía. La filosofía de Nietzsche, siempre desde el terreno de la sensibilidad musical, constituye un punto esencial para pensar el mundo a partir de la vida, donde se incluyen *filosofía, música, y educación* con una sola finalidad: *afirmar la vida*.

PALABRAS CLAVES

- Educación
- Friedrich Nietzsche
- Música
- Pedagogía
- Filosofía

ABSTRACT

As it is known, Friedrich Nietzsche's philosophy has multiple and several sources. This work intends to think and interpret one of those sources: music. Sensibility horizon was one of the primordial aspects to Nietzsche's life: from his childhood, and taking across philology student stage, to poetic writing period of *Thus Zarathustra Spoke* and his last texts, Nietzsche always thought over possibilities to understand philosophy starting from the enclosure of art of songs, since philosophy is only music concepts. Considerations about mythic ground, Dionysius cult ceremonies, realized from philological points of view, are converted in a door to enter to philosophy perspective, starting to Greek tragedy, in the light of music. Reflections about Greek people, their myths, their possibility to educate by means of vital an antithetic point of view that is represented in tragedy, it let Nietzsche to think over philosophy kind that includes as art as pedagogy. From his horizon, Nietzsche states a series of censures to this contemporary age, dominant political ideas, State selfishness, academic organisation, and, finally, all circumstances that no consider authenticity possibilities only art and philosophy can offer. This fact converts him in *inopportune*, his word is a *dissonant* voice, that slowly it will carry him to final independence, to *free spirit* suspicion and criticism, where music gets other dimensions, less metaphysic and universal, and more human and characteristic. From here, it is established foundations to music final consecration as a means of word cure and renaissance; consequently, poetry will be final apotheosis as music artist; his philosophy will be expressed in songs, it will be a lyrics philosophy, a musical set structured in symphonic enclosures. Always from music sensibility ground, Nietzsche's philosophy sets up an essential point to think over the world from life, where *philosophy*, *music*, and *education* are included to get only a target: *to assert life*.

KEYWORDS

- Education
- Friedrich Nietzsche
- Music
- Pedagogy
- Philosophy

INTRODUCCIÓN

La estética musical en Nietzsche constituye un horizonte de reflexión sensible que permite vislumbrar algunos puntos de apoyo para el desenvolvimiento del pensamiento filosófico de Nietzsche. En este sentido, el presente trabajo remite su valor al hecho de considerar elementos poco trabajados en las ideas de Nietzsche, para ahondar en una interpretación desde ámbitos sensibles que circunscriban a pensar la filosofía como un arte de la vida y un arte de la música. En efecto, si en la presente investigación se retoma la obra de Nietzsche y se aborda desde los círculos del arte musical en que vivió y pensó, entonces, al considerar las ideas nietzscheanas a partir de la sensibilidad musical, es posible percibir otras fuentes que alimentan el perspectivismo y la apología de la vida que sus intérpretes han trabajado sobremedida. Al abordar la música en Nietzsche, desde nociones míticas, filológicas, estéticas, filosóficas y educativas, esta investigación envuelve la comprensión y asimilación de la filosofía nietzscheana como todo un conjunto de resonancias que aportan una gama de polivalencias hermenéuticas, que conducen a una rica multiplicidad y diversidad de significaciones conceptuales factibles gracias a la tonalidad heterogénea a que es posible llegar por medio de la consideración de la música en tanto sonoridad conceptual. Así, pensar la filosofía nietzscheana de la afirmación de la vida, desde la perspectiva de la estética de la música, implica adentrarse en ámbitos que ayudan a comprender situaciones e ideas de Nietzsche en otros modos de ser y pensar; de este modo se tiene la reflexión educativa desde el horizonte de una pedagogía de la recepción conceptual, cuyo objeto descansa en reforzar, elevar y afirmar la vida, para llegar a la liberación y autonomía subjetivas; desde la sensibilidad de la recepción de la filosofía, en tanto música conceptual no sujeta a interpretaciones unívocas y dogmáticas, se piensa la educación como la circunstancia de ser el punto fundamental para crear un horizonte de rigor epistemológico desde instancias artísticas; es la perspectiva de confrontar la filosofía como todo un conjunto musical que involucra una serie de transformaciones que, en definitiva, llevan a la afirmación de la vida y del ser, lo que conduce a dirigirse a Nietzsche desde una lectura distinta, que involucra abrir varias brechas hermenéuticas para ahondar en su palabra. Con la estética musical en Nietzsche, se aportan elementos para llevar a cabo una lectura de la filosofía nietzscheana desde la óptica de la polifonía conceptual, se adentra en ideas que, por su carácter sonoro, ofrezcan la exuberancia de una obra de arte, y en su recepción eduque el cuerpo, la vida, la sensibilidad y el pensamiento, pensar la filosofía nietzscheana desde la óptica de la música, y escuchar esta desde la óptica de la vida, desde potencias y fuerzas activas, que conduzcan a avalar el eterno sí del ser.

El punto del que parte esta investigación se halla circunscrito en el contexto que Nietzsche toma para empezar a reflexionar sobre nociones musicales, es decir, la metafísica de la música de Schopenhauer y los intentos de la cultura artística que se proponía Wagner. Nietzsche, a partir de encontrarse sumergido en un ambiente musical desde su niñez, se perfila para la configuración de lo que posteriormente será la creación de un tipo de estética que involucra tanto el pensar filosófico como el ámbito pedagógico. Nietzsche, circunscrito en el ámbito de la filología de carácter wolfiano, se adentra en la asimilación de los clásicos sin atender a las exigencias ortodoxas de la filología; en este sentido, sus tempranas inclinaciones se hallaban, más que en la consideración de la ciencia y el rigor, en la sensibilidad poética; en virtud de ello puede comprenderse un posible origen de la tendencia a pensar en los griegos y sus artes, desde la perspectiva de la música, en tanto eje, esencia y núcleo del mundo. La base fundamental, tanto en el ámbito de la praxis como en el ámbito intelectual, se hallaba para Nietzsche en el terreno de la sensibilidad artística; desde su temprana afición a la música -a la ejecución del piano, más específicamente-, de igual modo que sus escritos de juventud -ceñidos a un estricto ámbito sensible y romántico-, configuran puntos de apoyo para el posterior desarrollo del tema que se presenta en este trabajo. Estos aspectos no se han trabajado con la debida continuidad y profundidad que demandan, razón primordial por la que se llega a pensar en la filosofía nietzscheana a partir de la música y su vinculación y asimilación por parte de la educación, en el sentido de enseñar a filosofar en atención a la polifonía conceptual del conjunto musical que constituye la filosofía. A la estética musical en Nietzsche se llega a partir del hilo coherente que presenta en toda su obra, es decir, la música, desde las instancias de la praxis y la teoría, es una reflexión permanente que si bien no se ha omitido, sí se le ha disminuido ante la importancia que tienen temas como la voluntad de poder, el eterno retorno, el superhombre y la muerte de Dios. En este sentido, desde el comienzo de las interpretaciones que se hicieran de Nietzsche en el siglo XX, con Karl Jaspers, Heidegger, Deleuze, Vattimo, Fink, entre otros, la estética de la música en Nietzsche no ha constituido un tema importante en el desarrollo y vinculación de todas sus ideas, que es lo que se pretende en esta investigación. Así, y al tener presente la ausencia de la continuidad de los estudios interpretativos que se han realizado -salvo algunos, de las últimas décadas del siglo XX, que ahondan en Nietzsche y la música-, es la preocupación ante la música como una fuente teórico-práctica que aporta niveles de interpretación filosófica y pedagógica poco desarrolladas en las reflexiones sobre Nietzsche, lo que lleva a pensar a Nietzsche desde una hermenéutica sensible. A nivel de la praxis cabe señalar, como punto de origen para considerar a Nietzsche, la música y la educación, las realizaciones de poner en tonos y partituras su filosofía, tal como son la Tercera Sinfonía de Gustav Mahler y el Poema Sinfónico *Así habló Zaratustra* de Strauss.

El abordar aspectos de la filosofía nietzscheana desde la sensibilidad musical permite adentrarse en un nivel de interpretación en el que se asimila dicha filosofía desde un ángulo distinto al que ortodoxamente se ha tomado. Es decir, que

pensar la filosofía de Nietzsche a partir de la configuración mítica de la Grecia Clásica y minoica en busca de lo dionisiaco; adentrarse en la propuesta intempestiva que marca una ruptura con el tiempo imperante; asistir a la lucha de liberación de ideas de juventud y adquirir una voz y un tono propios, llevados a cabo en el *espíritu libre*; llegar a la consolidación definitiva de la creación artística y poética de *Así habló Zaratustra*, donde se piensa a la música como la única vía de llegar con solidez a los hombres; todo esto, en fin, como experiencia fundatriz hacia la configuración de la educación en tanto pedagogía de la escucha, la vida y la liberación. Todo el constructo de ideas que se toman para hacer factible una hermenéutica sensible se dirigen a establecer una lectura que ayude a constituir la obra nietzscheana como un horizonte del que es posible extraer aspectos alternos de interpretación para reacentuar el vitalismo; tal es, pues, la finalidad de adoptar la sensibilidad musical en toda la obra de Nietzsche, es decir, interpretar su filosofía desde el ámbito teórico y vivencial en el que se hallaba circunscrito, así como también presentar, con argumentos fidedignos, que en sus escritos y en su vida, la música constituyó un punto crucial que, en varios aspectos, determinó su tendencia de pensamiento. La noción musical en Nietzsche, en el presente trabajo, también tiene el objetivo de facilitar elementos teóricos que extienden las perspectivas que en el campo del arte se han hecho sobre el autor; en este sentido, es un aporte para los intereses académicos de seguir en la interminable tarea de leer y releer a Nietzsche, el filósofo de la vida.

Ante todo hay que tener presente que abordar un estudio de la obra de Nietzsche, desde un ángulo sensible, requiere el mayor cuidado en lo que respecta a la comprensión que abarca todo el hilo de ideas que tejen su pensamiento, es decir, que en este trabajo de investigación, es menester adoptar un desarrollo teórico que, si bien se inscribe en una perspectiva distinta, no por ello se puede dejar de lado todo el constructo de pensamiento que ortodoxamente se toma de Nietzsche. En este orden de ideas, con el estudio se quiere llegar a un desarrollo teórico y a una reflexión sobre Nietzsche, empero sin dejar de tener en mente que su vida y pensamiento constituyen una gama rica en perspectivas hermenéuticas, o sea, que la interpretación, a partir de la obra nietzscheana, de una musicalidad filosófica en la que interviene la posibilidad de pensar en la educación y la cultura, tiende en general a no sistematizar ideas bajo un único aspecto, sino más bien a desplegar y abrir múltiples brechas para asistir a una reflexión que busca encontrar puntos de surgimiento al tener como cimiento el mundo heterogéneo de analogías e interconexión de pensamientos.

Al hablar de la filosofía de Nietzsche a la luz de la sensibilidad musical, es necesario realizar una circunscripción a la temática trabajada; en virtud de ello, ceñirse a estudios interpretativos que sobre ello se han realizado, que, aunque no abundan como los que hay sobre temas tradicionales, sí existen trabajos que se convierten en ayuda importante para el ejercicio hermenéutico a que se quiere llegar. De este modo, estudios sobre estética que abarquen la totalidad de la obra nietzscheana, del mismo modo que investigaciones sobre la vinculación entre

música, junto con los textos escritos por Nietzsche, se convierten en el espacio de reflexión en que se halla sumergido este trabajo. Del mismo modo, al emprender la asimilación de la escritura nietzscheana, con las perspectivas de interpretación que han hecho autores sobre la estética en general y la música en particular, el horizonte de esta circunscripción permite crear un imbricado sendero de interrelaciones que amplían el espacio de reflexión; tal es el caso de la inserción, en la interpretación sobre Nietzsche, en la significación polivalente que ofrecen los conceptos de la lengua alemana. A la vez que esto permite extender el núcleo de interpretación hacia los ámbitos de la musicalidad polifónica y heterogénea del lenguaje, también constituye un espacio específico de estudio en el que las traducciones responden a un estricto nivel de hermenéutica, es decir, que tanto aspectos bibliográficos, así como el tratamiento de algunos conceptos de la lengua alemana en vinculación con la música y el pensamiento, del mismo modo que la selección de las traducciones que más se acerquen al sentido que quiere expresar la lengua original, junto con el tiempo de dedicado a la lectura y escritura, corresponden en suma al espacio de estudio en que se halla insertado el presente trabajo.

Al tener en cuenta lo anterior, el trabajo se propondrá describir e interpretar lo que concierne al problema, donde el pensamiento, la imaginación y la sensibilidad se convierten en vínculos que conducirán al establecimiento de reflexiones sólidas y argumentadas que ayuden a ahondar en la comprensión de Nietzsche. Para ello es factible recurrir a la investigación bibliográfica, en la que el rigor conceptual y la consulta de textos afines al tema abra el horizonte hacia una asimilación diversa de los conceptos en su vinculación con la música y la educación, eje fundamental del proceso. La investigación bibliográfica, en la que intervienen muchas y diversas voces caracterizadas por su distinto valor, constituye la puerta hacia el núcleo fundatriz que ayudará a cumplir los objetivos de este trabajo, que se halla en la interpretación y la hermenéutica. Será la exégesis de la palabra nietzscheana, como la resonancia polifónica de la filosofía vitalista, que ayude a pensar en posibilidades de educación y cultura, la experiencia fundamental que dé coherencia y rigor al trabajo. Lo que con Nietzsche se quiere hacer, a partir de esto, es ofrecer una exégesis que permita acercarse a su palabra desde los ámbitos de una ininterrumpida gama de conceptos que devienen música.

El estudio de la filosofía nietzscheana, en los términos de la musicalidad que se halla desplegada en el derrotero de que consta su obra, donde se interpretan y asimilan aspectos pedagógicos, estéticos y filosóficos, tiene la significación de responder a la preocupación por ampliar toda la serie de exégesis que sobre Nietzsche han hecho diversos filósofos; pensar la filosofía de Nietzsche, en tanto amplia perspectiva de tonalidades y voces que convergen en el núcleo esencial de la afirmación de la vida, desde donde es posible considerar una instancia pedagógica, consistente en educar la sensibilidad y el pensamiento mediante la diversidad de significaciones en la recepción de conceptos que tienden hacia una liberación de la subjetividad y una afirmación de la existencia a la luz del arte,

significa extender el campo de interpretación hacia círculos de donde mana un abundante cuerpo de pensamientos en tanto perspectiva de interminable interpretación. Es decir, el trabajar a Nietzsche y la música, vinculada con la educación, permite adentrarse en la sensibilidad nietzscheana concerniente a su consideración sobre la música; facilita entender e interpretar las dimensiones existenciales que posee este arte en su vinculación con la filosofía; esto significa, en la serie de estudios, arrogarse la difícil tarea de abordar la reflexión nietzscheana -pues sumergirse en su palabra constituye de por sí un riesgo, debido a la ambigüedad de la escritura- a partir de la lectura de toda su obra como un conjunto musical en el que la tonalidad, la disonancia, la estridencia, el contrapunto y su recepción, poseen una dimensión determinante en la configuración del pensamiento filosófico. Estudiar a Nietzsche, en tanto filosofía, música y educación, significa, en fin, establecer la relevancia que este arte tiene en todos y cada uno de los libros que escribió; la reflexión sobre la música está presente en toda su obra, y al investigarlo, en este trabajo, se permite ver y sacar a la luz todo el conjunto de argumentaciones y fundamentos que sostienen algunas de las más importantes ideas de Nietzsche, todo ello bajo el ángulo de una hermenéutica que no pretende convertirse en un axioma irrefutable, sino que se considera en tanto perspectivismo.

Finalmente, con el estudio de la estética musical en Nietzsche, en tanto filosofía y educación, se busca educar la sensibilidad a través de la reflexión filosófica considerada a la luz de una serie ininterrumpida de tonos que aportan diversas significaciones a quien deja penetrar en su ser esta filosofía. En otras palabras, este estudio, en los términos de implicación con el área investigada, o sea, Nietzsche, la música y la educación, busca entre otras cosas educar, permitir comprender y asimilar la filosofía de Nietzsche a través de la lectura de sus obras como una fuente de inagotables interpretaciones que aportan elementos rigurosos para la configuración de la subjetividad; se busca insertar a los lectores de Nietzsche en una serie de planteamientos que tienen como finalidad instituir puntos de referencia y de apoyo sólidos para aumentar las fuerzas activas de la existencia y llevar a cabo la afirmación del ser; es decir, este estudio tiene su aplicación al área investigada en cuanto suministra elementos de carácter sensible requeridos para ayudar a configurar y constituir, a través de Nietzsche, las bases para ahondar en aspectos de la subjetividad que no están lo suficientemente desarrollados, tal cual es educar y llevar, a partir de la filosofía, hacia la liberación y autonomía que solo la exploración en la propia individualidad puede ofrecer. Esa es la aplicación a que, en definitiva, puede conducir esta investigación.

1. EL PASADO GRIEGO: HORIZONTE ESTÉTICO DE RESONANCIA

1.1 EL MITO A LA “LUZ” DE LA ZOÉ

Mas toda cultura, si le falta el mito, pierde
su fuerza natural sana y creadora:
solo un horizonte rodeado de mitos
otorga cerramiento y unidad a un
movimiento cultural entero.

Friedrich Nietzsche

Al hablar de una estética en general, y al circunscribirse en el horizonte de una estética musical en particular, no cabe duda que tiene que asimilarse la base teórica y vivencial de la que partió Nietzsche en su juventud. Este horizonte, del que hizo un punto de partida y un *leitfaden*, no es otro que el pasado griego, específicamente la Grecia clásica, la Grecia del apogeo de la tragedia ática y la comedia ática nueva.

Pese a la delimitación de este horizonte, no hay que restringirse a establecer juicios acerca de la importancia e implicación que este contexto tuvo en la elaboración de una estética, sin atender a la precedencia de dicho elemento. En pocas palabras, de lo que se trata en la presente investigación sobre la estética vista desde un aspecto musical y lo que todo esto arrastra tras de sí, es más bien establecer unas líneas conductoras que lleven a *re-espectar** el núcleo de emergencia (*Entstehung*)** de todo el conjunto de reflexiones que Nietzsche llevó a cabo en torno al suelo mítico y la cosecha que resulta de todo este proceso.

Al reflexionar sobre el mito, es necesario considerar la significación cultural y religiosa que tuvo en la vida de la Grecia clásica, pero sobre todo es menester tener presente y ahondar en el núcleo del mito *dionisíaco* -soporte básico en las

* Este término se asocia con *respectar, respicere, respectare*, que hace alusión a la concepción de “teoría” concebida por Platón, referente al *mirar, considerar, contemplar*

** Respecto a este término alemán, se asume la significación que Foucault da en *Nietzsche, La genealogía, La Historia*. Foucault, al hablar de *Entstehung* en vínculo con la genealogía nietzscheana, la comprende como el lugar de enfrentamiento, el punto de surgimiento, el principio o ley de aparición. De esta forma, lo que se pretende, al abordar el mito en la concepción musical de Nietzsche, es permitir ver la aparición de todo el conjunto simbólico que se convierte en una perspectiva desde la que el filósofo alemán conjuga ideas relativas a un pensar sensible.

ideas nietzscheanas de una estética de la música-. Dicho núcleo, según los eruditos y los estudiosos, se encuentra en la Creta minoica, que debe su nombre a su rey primitivo Minos.

La lengua griega, ostensible por su polisemia, y por ser "*Una lengua que conserva en la palabra los rasgos esenciales del Ser*"¹ -según el decir de Heidegger-, tiene una riqueza sonora no solo atribuible a la estructuración fonética sino a la *musicalidad* y al "tono" que algunas expresiones presentan. Un ejemplo de este tipo, que se relaciona íntimamente con lo mítico en la acepción y significación que posee, es la palabra *vida*, tanto en su sentido como en la sonoridad. Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia*, al hablar de lo dionisiaco, enlaza el mito con la *vida* bajo el aspecto de lo *eterno*, abarcándolo todo, dándole así un significado auténtico y metafísico.

Los griegos poseían en su cotidianidad dos palabras distintas para referirse a la vida, pero distintas en su fonética. Estos vocablos son *bios* y *zoé*. Como se dijo, la "sonoridad" mantiene una diferencia entre estos términos; así *zoé* adquirió su "tono" en un período temprano de la lengua griega, y lo que "suena" en esta palabra es la vida en general, la totalidad de la vida, la de todos los seres vivos, que en griego se los denomina *zoon*, cuyo plural es *zoa*. Por otra parte, lo que en *bios* "suena" son las particularidades de una vida concreta, los perfiles que se distinguen entre cada vida unitaria que compone la *zoé*. Entonces "*El significado de zoé es la vida sin más caracterización*"², mientras que en *bios* "*lo que 'suena' es la vida con su caracterización*"³. De entrada se percibe la importancia de la tonalidad en el lenguaje, las dimensiones existenciales que posee la musicalidad de algunas articulaciones verbales, importancia que va más allá de la simple diferenciación gramatical, extendiéndose a formas de comprender la vida y a generar diversas concepciones en la imbricación de una cultura.

Lo dicho acerca a la significación cultural que poseía lo dionisiaco en la antigüedad, ya que la *zoé* no acepta una experimentación de destrucción, *zoé* se inserta en una experiencia que tiende a oponerse a *thánatos*, a un *thánatos* particular que acontece mientras dura un *bios* característico. Así es como la *zoé* facilita asentir la *vida infinita*, pensar en lo indestructible que subyace a la continuidad de la vida y su *no-muerte* definitiva que acontece con la pieza que constituye cada *bios* individual en el armazón de lo interminable.

¹ HEIDEGGER, Martin. Introducción a la metafísica. Barcelona : Gedisa, 2001. p.100.

² KERÉNYI, Karl. Dionisos, Raíz de la vida indestructible. Barcelona : Herder, 1998. p.13-16.

³ Ibid., p. 13-16.

Esto forma una imagen que se encuentra en los círculos del lenguaje, fuera de una elaboración epistemológica o filosófica; compone, entonces, un conocimiento pre-filosófico de la experiencia de la vida griega desde el uso de su lengua; por consiguiente, la relación de ésta con el pensamiento no consiste en someterse a su tutela, sino que tal relación es factible de acuerdo a las características tonales, sonoras y fonéticas del lenguaje, en este caso del griego. Al remitirse a pensar en la significación de la vida, como una vida indestructible cuya resonancia se halla en la palabra *zoé*, se forma de inmediato una imagen de lo que implicó lo dionisiaco en la antigüedad. En efecto, la imagen primordial que es viable representarse acerca de lo dionisiaco es la de la “vida indestructible”.

Como se vio, no hay que desligar la implicación del mito y la vida en cualquiera de sus manifestaciones, pues la vida debe pensarse y considerarse en su *emergencia* abarcante, que comprenda la totalidad. De esta manera, y partir de algunos elementos del culto de Dionysos en Creta, se encuentra una relación muy íntima entre este culto y el misterio de la vida, especialmente el de la vida sin caracterización concreta, es decir, de la *zoé*.

Es sabido que entre los cretenses, en un comienzo muy remoto, el líquido o bebida embriagadora distaba mucho de ser el vino, tan en relación con las ceremonias culturales. Esto se reseña en el mito del nacimiento de Zeus, nacimiento de la luz que emergía desde el fondo de la oscuridad y que avanza paralelo a la aparición de una estrella, Sirio. En una colección de historias maravillosas titulada *El origen de las aves* hay un título, *Ladrones*⁴, en el que se cuenta que Rea dio a luz a Zeus en una cueva -designios inevitables de la *moira*-, y aquí, cada año, con la luz de Sirio, la conmemoración del nacimiento y el derramarse de la sangre del dios, se producía un resplandor. El lugar lo ocupaban unos insectos particulares, abejas sagradas, que se encargaban de alimentar al divino infante.

El derramarse de la miel también aporta su significación para el fuego que surge de la cueva. Según la misma historia, unos ladrones intentaron robar la miel, pero, en ese preciso momento y de súbito, el rayo del dios tronante se alzó contra los transgresores. Ahora bien, Zeus, entre los griegos, significa “*iluminador*”, sin embargo antiguamente hacia alusión a “*resplandor*” posiblemente en alusión a la estrella de Sirio, así como también a la importancia del rey de los dioses como el rey celestial y a la cuestión de la sangre. Zeus, para los cretenses, tenía el sentido de resplandor de la luz como tal, en su vivacidad y pureza. El nexo con Dionysos se encuentra remitiéndose a la demostración de la antigüedad de este relato basado en el dibujo de una vasija del siglo VI a. de C., donde se muestra la leyenda de los ladrones, y en el reverso la representación de los sirvientes de

⁴ NILSON, P. Martín. Historia de la religión griega. Buenos Aires : Universitaria de Buenos Aires, 1961. p. 321.

Dionysos, o sea, ménades que bailan con sátiros. La unión de estas dos representaciones permite ver que en el ámbito dionisiaco la importancia de la miel no se encontraba muy lejos en la antigüedad. Al respecto los griegos, especialmente Eurípides, en *Las bacantes*, ya habla de la invención de la miel como una atribución a Dionysos, y en el lugar donde bailaban sus ménades manaba leche, vino y miel, asimismo brotaba de los tirsos el dulce néctar. Igualmente, Apolonio de Rodas habla de las nodrizas sacras que alimentaran al Dionysos niño mojándole los labios con miel de abejas.

Para enlazar estos elementos con la zoé y su indestructibilidad es menester basarse en Kerényi⁵, quien en su estudio remite a la lengua griega y a un nexo fonético existente entre la palabra “*derramarse*” y el nombre “*Zeus*”, ya que “*derramarse*”, en griego es *ek-zein*. Entonces, el *derramarse* de la vida divina, la sangre de Zeus, de Zeus mismo, conduce a pensar en la vida indestructible que se rememora cada ciclo del año, con lo que se establece una imagen que representa la infinitud de la vida, que se revela en las festividades míticas que tienen como motivo la *luz* (nacimiento, origen de la vida, vida constante, por ende interminable en tanto mito), que contribuye a que la zoé haga parte de una consideración del mundo antiguo. El autor insinúa que es muy poco verosímil que esta historia se inventara simplemente para facilitar el juego de palabras *zein-Zeus*, con lo que permite una interpretación que se acerca a la consideración de zoé y su asociación con Dionysos.

El elemento simbólico de la miel pertenece también a la dimensión de la temporalidad en el sentido de la circularidad del calendario. En primer lugar, *zein* también significa *fermentación*⁶, y en la interpretación natural de los cretenses se asimilaba junto con la sangre que queda tras el nacimiento; lo que se derrama en este sentido es lo divino, pues la miel era la bebida del período de oro y era el alimento de los dioses; asimismo la sangre, como agente conductor de la zoé, se perpetúa en la circularidad de la celebración anual que se perpetra mediante la *fermentación* y el *derramarse* de la miel, el *derramarse* de la vida (equiparación de sangre y miel como elementos vitales). La confrontación con la sangre de los dioses, la sangre de Zeus -que producía la luminosidad en la cueva, como la *luz* que emerge de las tinieblas, acerca de una manera clara al resplandor de la vida y sirve como un pretexto simbólico para comprender la indestructibilidad de la vida en cuanto culto y rememoración.

En segundo lugar, la salida de la estrella Sirio era signo evidente de un período de rememoración; entonces, si se tiene en cuenta el ciclo de una celebración que los cretenses realizaban con ocasión del nacimiento del dios celestial, y si dicho

⁵ KERÉNYI, Op. cit., p. 37-38.

⁶ Ibid., p. 38.

ciclo se fija en un mito de la zoé en el que el acontecimiento de una fiesta tenía como objeto la embriaguez –*Rausch*, en alemán- mediante una bebida, de este modo se comprende el hecho de que esa bebida no era el vino sino la miel. Esta desempeñaba un lugar relevante al considerarse alimento de los dioses, es decir, alimento de lo indestructible, de lo interminable, de lo eterno de un pueblo que tiene su riqueza en los ciclos temporales en que la reminiscencia juega un papel circular de herencia que prolonga la vida sin caracterización. La miel no sólo era un alimento con finalidades nutricionales, sino que hay una particularidad que la enlaza con una de las atribuciones dionisiacas: *Rausch*; pero con la miel no es muy pertinente hablar de ello, más bien se le atribuye otra propiedad alusiva a la profundidad, hondura y penetración que se produce por el componente dulce; se puede hablar entonces de *euforia*^{*}, excitación y entusiasmo, pero no es nada fácil atreverse a puntualizar dónde principia la embriaguez, como estado, y establecer diferenciaciones con respecto a la intensidad de la exaltación eufórica; lo que sí es seguro es que el líquido de los dioses, el líquido-zoé, le dio al hombre aquello que posteriormente le brindaría otra bebida más generalizada en la Grecia clásica, y cuyos efectos son adoptados en Nietzsche hasta elevarlos a categoría artística: el vino y su consecuente embriaguez. Pese a esto, la embriaguez, en lo que atañe al uso y sentido de la expresión, no se encuentra muy distante de lo que implica la miel, porque los vocablos de la lengua griega que aluden a “*estar embriagado*” y “*embriagar*” son *methyein* y *methyskein* respectivamente, y la *tonalidad* vuelve una vez más a aportar los fundamentos de una *musicalidad* que determina horizontes de sentido y significación, al hacer factible una noción estética con presupuestos simbólicos y hermenéuticos, pues la resonancia de “*La palabra methy hace ‘resonar’ la miel...En griego methy siguió siendo la bebida embriagadora por excelencia, incluso cuando se refería a la cerveza de los egipcios*”⁷. Hay una relevancia a favor de la miel en cuanto aspecto embriagador con respecto al vino; en griego el verbo *oinoun*, que viene de *oinos* (vino), hace resonar “*embriagar con vino*”.

El culto dionisiaco de la Creta minoica precedió al griego. El culto cretense de Dionysos albergaba en sus variados aspectos unos signos atribuibles a las ceremonias de celebración. La religión dionisiaca en la Creta minoica guarda un terreno que se encuentra enmarcado por componentes que facilitan considerar como una identidad con Dionysos. Así, los animales y las plantas aparecen ya como puntos esenciales en la caracterización de unas ceremonias culturales que tenían por objeto la *Bejahung des Lebens* (afirmación de la vida). Uno de los

^{*} No se asume este término en el sentido usual de un estado de bienestar generado por una buena salud y que, por ende, tiende al optimismo, sino como una disposición de ánimo excesiva, elevada, que no halla justificación alguna en las condiciones normales en que vive el hombre, sino en algo en que hay un *acontecimiento*, en sentido foucaultiano, de ruptura con lo cotidiano; esta ruptura, en el contexto en que se habla, se remite a la celebración de la zoé.

⁷ Ibid., p. 40.

animales identificados con el Dionysos arcaico aparece en los *Himnos Órficos*. El himno XLV titulado *A Dionysos Basareo* comienza así: “Preséntate, bienaventurado Dionysos... / de cara de toro engendrado del trueno...”⁸. Las últimas palabras remiten, como se sabe, a la tradición órfica del nacimiento del dios del muslo de Zeus, versión de su nacimiento muy extendida y generalizada, sobre todo entre los griegos. Lo que inserta en una idea relativa a los misterios de la vida es la alusión al toro, que se reacentúa en el himno LII, *A Dionysos Trietérico*: “Dionysos celebrado, frenético, bienaventurado y divino / con cuernos de toro, leneano que trajiste el vino...”⁹. En esta última referencia, el vino aparece como una cualidad del dios, ya que la denominación de *leneano*, en griego ????? (lenos), significa vendimia, por consiguiente, cuando se habla de *Dionysos leneano* se entiende como el dios o señor de la vendimia. Entre las ceremonias de consagración del dios de la vendimia, los hombres cretenses elegían de entre los animales a un toro, dicha selección era efectuada por inspiración divina, para llevar a cabo una celebración en una fiesta dionisiaca de invierno; esta referencia se encuentra en Pausanias. La identidad del toro y Dionysos se halla también en Claudio Eliano, en *De natura animalium*, cuando habla de que en la isla de Tenedos, se le daba la atención a una vaca encinta con iguales cuidados que los de una mujer, una parturienta, esto con motivo del nacimiento periódico Dionysos. Es posible equiparar aquí este tratamiento simbólico como alegoría al nacimiento de Dionysos, el dar a luz y el principio vital, cuya identidad con el toro se puede demostrar por los cultos que también se daban en Grecia cuando en las invocaciones del dios se dirigían a *bugé*, “hijo de vaca” y “digno toro”. Según esto, se dilucida tal identidad entre el animal y el dios como elementos en los que se expresa la zoé, porque la muerte y sacrificio de un toro los causaba el nacimiento del dios, es decir, la *Bejahung des Lebens* (afirmación de la vida) se concreta con el rito en honor de Dionysos, donde la *Abschaffung des Lebens* se celebra con el sacrificio del toro y la *Abschaffung des Todes* con el nacimiento de Dionysos.

Al seguir con estos signos, en dicha tradición se descubre también a la *serpiente* que, como se ha podido observar en varias imágenes, es un adorno de la indumentaria de las ménades. De igual modo el cretense Andrómaco, médico de Nerón, refiere que se atrapaban víboras para ser desgarradas en el culto de Dionysos, mayormente en primavera o máximo en los principios del verano. Hay aquí una familiaridad con las serpientes que se remonta a una época muy arcaica, tal vez se podría hablar de la prehistoria. Existe también una ambivalencia en lo que respecta a la significación simbólica que posee este reptil en su relación con la vida que aquí se trata de interpretar. En primer lugar, la serpiente posee una significación de la vida por caracteres como el de la viscosidad y la movilidad. En

⁸ HIMNOS ÓRFICOS. Edición y traducción de MAYNADÉ, Josefina y DE SELLARÉS, María Barcelona : José J. de Olañeta Editor, 2002. p. 95.

⁹ Ibid., p. 103.

segundo lugar –y aquí se percibe la ambivalencia–, la sierpe fusiona lo mencionado anteriormente con la frialdad y el peligro de muerte. Este es un componente de suma importancia para el sentido de la afirmación de la vida y la muerte en el mito dionisiaco, que los minoicos y griegos hacían para su existencia. Se constata porque de las plantas consagradas a Dionysos -la vid y la hiedra-, esta última es la que más puntos análogos encuentra con la serpiente, pues también es fría y es una planta que, por su parentesco con el reptil, la usaban las ménades como adorno de coronas que llevaban en su cabeza. La hiedra y la serpiente coinciden en su aspecto frío y siniestro, también en la movilidad, puesto que la hiedra es un vegetal trepador; en el peligro de muerte se logra simbolizar y hacer una analogía con el reptil, pues que si bien la hiedra no es una parásita verdadera, sí perjudica y aun sofoca con su denso follaje y frondosidad a los árboles por los que trepa. Aspectos como estos son manifestaciones y caracteres que arrojan luces sobre la consideración de la zoé y su asociación notoria con lo dionisiaco; luego, estos puntos son de alguna forma identidades que se atribuyen al dios para la realización de celebraciones rituales donde se ofrenda a la vida, al volver a renacer, al mostrar su indestructibilidad para efectuar una afirmación de la existencia por medio de las fiestas que rememoran y dan saber al mundo. Este saber consiste en que el *bios* no es la única revelación del ser, sino que, por el contrario, esta caracterización queda inserta en la ausencia de particularidad que resulta cuando se queda circunscrito en una apertura de lo indestructible que subyace en los pueblos de Creta y Grecia.

La llegada del culto dionisiaco a Grecia constituyó un acontecimiento tan imperioso como relevante, ya que su aparición no tiene parangón con la de ningún otro dios. La palabra griega que alude a “*manifestación*” o “*aparición*” es *epiphaneia* (epifanía), empero si se tiene en cuenta la dimensión *avasalladora* que constituyó la irrupción de Dionysos, no es viable catalogar el acontecimiento en cuanto simple sangre extranjera que se fusiona con un pueblo que había estado caracterizado por la belleza y la proporción. Es mejor hablar en griego de *epidemia*, que traduce “*llegada a un país*”¹⁰, mas esta no es una llegada pasiva y libre de consecuencias, es un advenimiento de irrupción avasalladora, tal cual se dijo. Este advenimiento implica un acercamiento muy estrecho e íntimo con el vino, pues en Grecia se generalizó a Dionysos como el dios de la vendimia. Esto tiene su razón de ser en que con Dionysos llegó la Ática la vinicultura, la religión dionisiaca, y su instauración cultural y ceremonial fue el punto de partida de la introducción del vino; por este motivo el año dionisiaco en Grecia es el año de los viñedos, las viñas y las bodegas, y es lo vegetal, en su silencio, lo que desencadena la apertura a la naturaleza, la precedencia del silencio vegetal de los viñedos es la puerta que se dispone a abrir el ciclo de ruptura con el mundo de la seguridad y la medida. No es la intención de la presente investigación llegar a concretar datos eruditos con respecto a la llegada exacta del dios a Grecia; lo que

¹⁰ KERÉNYI, Op. cit., p. 105.

se desea es realizar una interpretación en alusión a la significación cultural y ritual que aporta el mito para pensar una noción estética con tendencias hacia la música, partiendo de presupuestos simbólicos que conduzcan a considerar a la vida como la piedra de toque de los pensamientos nietzscheanos. Por tal motivo, en lo que atañe al tema sólo cabe decir lo siguiente. Se habla de que fue Icaria la llegada del dios y de la vinicultura, por esta situación es factible permitirse afirmar que *“Con independencia de las vías por las que el culto y la vinicultura llegaron a Icaria, esta aldea de montaña pudo haber sido el punto de partida de una irradiación de la religión dionisiaca ya en la primera fase de esta en Atenas, cuando no se vio obstaculizada por la envidia de los urbícolas y de otros demoi”*¹¹.

Los cultos que se realizaban en Atenas no tenían otro fin sino el de crear una concepción del mundo basada en el desenfreno de la embriaguez, como una especie de *locura* que canta un sí a la existencia incluso en su muerte; un vida que logra un frenesí desbordante y halla su placer más insondable y recóndito en su familiaridad con la expiración mortal. Debido a la abundancia de tradiciones literarias y monumentales, así como también inscripciones, hay que considerar la gran cantidad de fiestas dionisiacas que se celebraban en el Ática, en atención de igual modo a sus respectivas celebraciones que tuvieron como base el calendario.

Hay un período muy significativo para la serie de ideas hasta aquí planteadas. Dicho período del culto dionisiaco se produce en el transcurso de la trieterida, es decir, el período bianual, que de hecho no existía en el Ática, pero si había era la dialéctica inherente a este período de celebración, que posee una *lógica* autónoma. En la trieterida, en el segundo año se llevaba a cabo la inversión de lo que ocurría en el primero, y en el tercero se daba una repetición. A todas estas celebraciones subyace una dialéctica vida-muerte que define la condición indestructible del dios como zoé. La dialéctica comienza con la ausencia de Dionysos, que se encuentra en los *Himnos órficos*, en el canto LIII, titulado *A Dionysos Amfieto; Amphietes* en griego significa *“el de los dos años”*, años que representan al dios en la conjunción de las dos polaridades dialécticas. El tercer y cuarto versos del himno dicen: *“...Dionysos Amfieto, magnánimo Dios cíclico / que, despierto, el santuario de Perséfone velas...”*¹². Al ser esta condición el principio de la trieterida, se está ante la primera polaridad de la dialéctica del período bianual: la muerte. El Dionysos de este primer año es subterráneo, y la alusión al santuario de Perséfone indica que se encuentra en el Hades, el inframundo. Según la tradición órfica, Dionysos fue despedazado por los titanes después de su nacimiento; en este período, y por un año, su lugar era el hades; la figura del culto dionisiaco en Grecia esta representada por la ausencia; pese a ello, el dios en este período no es adorado como un dios de los muertos y,

¹¹ Ibid., p. 111.

¹² HIMNOS ÓRFICOS, Op. cit., p. 105.

efectivamente, lo que se celebra no es su muerte definitiva. El himno anteriormente citado, unas líneas más abajo declara y permite hacer patente que su culto, aun en estas circunstancias, es un culto de la luz, del resplandor del nacimiento, aunque haya sido despedazado por los titanes. Se canta refiriéndose a Dionysos: *“Bajo tu reiterado estímulo, formando gracioso corro, / las doncellas te circundan cuando entonas tus místicos himnos...”*¹³. Se cosecha el componente vital del Dionysos subterráneo durante este período hasta que llega la anhelada *“aparición”* o *epiphaneia* (epifanía). Un elemento referido al llamado del dios en estas circunstancias de ausencia acerca al aspecto *musical* que tenían los rituales y las ceremonias. Antes de la epifanía, se llamaba al dios ausente por medio de trompetas; como es conocido, los instrumentos de viento son de invocación, una arcaica forma de evocar; sirva de ejemplo el cristianismo, en el que los ángeles despiertan a los muertos mediante una trompeta, que era igual a la que se empleaba en las evocaciones a Dionysos. Este instrumento se denomina *salpinx* o *salpinges*, y se corresponde cabalmente con la *tuba* larga que usaban los romanos¹⁴. Estos rituales de carácter sombrío son a la vez una llamada y un canto a la *zoé* desde la ausencia, ausencia que simboliza el carácter indestructible de la vida, la cual, como el mito y el culto de este primer período, revelan que no muere con la individuación de cada *bíos*, sino que, por oposición a ello, abren una brecha para comprender que la muerte de cada individuación y cada *bíos* particular son de por sí una difuminación de la vida mediante una herencia que queda en la festividad y en el carácter *eterno* del mito dionisiaco; es decir, con la imagen de la muerte que brinda el mito es posible hacerse presente que también hay una *Abschaffung des Todes* (abolición de la muerte), y que, además de esto, es una necesidad que el despedazamiento de Dionysos ocurra, porque de esta forma se comprende el carácter necesario de la ambivalencia del ser humano, de generar *“vida desde la muerte y muerte desde la vida”*, en lo que consiste la esencia del mito dionisiaco. Nietzsche tenía muy claro y presente esta condición y propiedad de lo dionisiaco al hacer referencia a ello y decir que la aniquilación del *bíos* es una necesidad, algo ineluctable: *“...ese despedazamiento, el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo”*¹⁵. La muerte se presenta, entonces, como un impulso vital difuminado en los cuatro elementos que son fuente de vida del mundo; así, la dialéctica vida-muerte se hace a favor de la vida y desde la vida, para que esta se presente en todo su rebosante esplendor en el segundo año de la trietérída, que constituye un polo opuesto de la figura de la muerte del primer período.

¹³ Ibid., p. 105

¹⁴ KERÉNYI, Op. cit., p.127 y 145.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. Madrid : Alianza, 2003. p. 100.

Hay en esta muerte un placer que consiste en pensar la aniquilación como el necesario devenir que retornará indiscutiblemente a la vitalidad; es decir, este ciclo remite a pensar la dimensión temporal que implica la concepción del *eterno retorno*, el *abgründlicher Gedanke* (pensamiento más abismal) según el decir de Nietzsche. Hay que recordar que el período bianual se concreta en un ciclo que se producía cada año y que se repetía en el tercero; entonces, la dimensión temporal se da desde una repetición cíclica en la que la afirmación de la vida en Dionysos es la piedra de toque. La vida retorna eternamente en la rueda del *ser*, vuelve a padecer y a sufrir todos los misterios dionisiacos que implica el despedazamiento, para que luego la sabiduría dionisiaca del retorno vital musite al oído que *“toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo”*¹⁶. Sobre este tiempo de los ciclos hablan los himnos órficos citados más arriba, cuando Orfeo canta al *Dios de los ciclos*, es decir, al tiempo despedazamiento-renacimiento indestructible de Dionysos que, al igual que el eterno retorno del Nietzsche tardío, tiene el carácter de revelación, de una aparición que contiene la sabiduría de círculo vicioso de la existencia; esta aparición con carácter revelador no es otra que Dionysos en el cerramiento del ciclo del segundo año de la trietérida, donde se despliega toda la sabiduría dionisiaca del tiempo.

El pensamiento del Eterno Retorno de lo mismo se le aparece a Nietzsche como un brusco despertar al modo de un *Stimmung*, de una cierta tonalidad del alma: confundido con esa *Stimmung* el pensamiento se desprende de ella como pensamiento; no obstante, mantiene el carácter de una revelación –es decir, de un sutil develamiento¹⁷.

Hay una revelación del eterno retorno que se convierte en el pensamiento más abismal debido a la comprensión cósmica de la repetición viciosa; de igual modo, Dionysos, en el segundo año del ciclo, se revela y aparece en todo su esplendor, y es en cierto sentido una revelación abismal porque el sacrificio y la muerte están presentes y no omitirá el despedazamiento del dios en el ciclo temporal. La revelación de tiempo eterno se conjuga en honor del renacimiento del dios como revelación de la vida indestructible, que está sometida al sufrimiento y a la ausencia pero siempre con el eterno placer del retorno de la vida inquebrantable. El placer en afirmar esta vida, incluso con lo abismal y lo oscuro del caso, es algo que Nietzsche siempre tuvo presente hasta sus últimas obras, y así dice: *“...la fórmula de la afirmación suprema, nacida de la abundancia, de la sobreabundancia, un decir “sí” sin reservas aun al sufrimiento, aun a la culpa misma, aun a todo lo problemático y a todo lo que es extraño a la existencia”*¹⁸.

¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid : Alianza, 2003. p. 230.

¹⁷ KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche y el círculo vicioso. Buenos Aires : Altamira, 1986. p. 64.

¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. Ecce Homo. Buenos Aires : Gradifco SRL, s.f. p. 63.

La parusía de la vida es total en el segundo año de la trietérída; aquí ya no se trata de un Dionysos subterráneo; en vez de despertar al dios por medio de instrumentos, él despierta y llama a todos a que se hagan partícipes del culto a la vitalidad en su sobreabundancia; el dios está presente, él es *presencia*, es la *zoé* que muestra su indestructibilidad mediante el renacimiento en las fiestas y ceremonias; ahora se canta a plenitud la *Abschaffung des Todes*, la abolición de la muerte en la herencia de la cultura de un pueblo. Las ménades, como acompañantes y sirvientes del dios, ocupaban un papel primordial en las fiestas dionisiacas, ya que eran ellas en un principio una especie de sacerdotisas que, debido al estado de excitación en que entraban -sin necesidad del vino, sino con la sola presencia del Dionysos-, provocaban los sacrificios animales y algunas veces hasta humanos*. Los sacrificios de toros y machos cabríos eran los más frecuentes en este período en el que la presencia del dios conducía a una embriaguez que festejaba la unión del hombre con Dionysos en la dialéctica que unía la vida y la muerte bajo el signo de la *zoé*, bajo el *ángulo de la eternidad*.

Toda esta consideración ha servido de pre-texto para pensar en el horizonte de la vida, tanto la muerte y la destrucción por un lado, como la misma vida en su renacimiento sempiterno. Esto acerca y permite comprender aspectos de la estética nietzscheana de juventud, pues son muchos los componentes que se retrotraen al mito dionisiaco y que Nietzsche empleó para elaborar su estética-filosófica, para pensar la sensibilidad desde los territorios de la filosofía, al tener como fondo la experiencia de la vida que se hacía el hombre griego con la *resonancia* que lleva la *zoé*, como una condición previa para el impulso hacia la muerte, del mismo modo que esta misma muerte sólo es en su vinculación con la vida indestructible. La *zoé* y su dialéctica es el fondo sobre el que Nietzsche interpretó el fenómeno dionisiaco, usando máscaras tales como el *Ur-eine* (uno primordial) y que uno de sus maestros de la antigüedad, Heráclito, también pensó como un enfrentamiento antitético y lo resolvió en una unidad inherente al mundo: "*Pero el Hades es lo mismo que Dionisio en cuyo honor enloquecen y deliran*"¹⁹.

1.2 ESTÉTICA Y FILOLOGÍA

Nietzsche, como filósofo-artista, comienza por la travesía de un sendero que se encuentra en los dominios del horizonte del pasado griego; con eso se abre una brecha que permitió adentrarse en la consideración del mundo de dicho pueblo. Para Nietzsche, el ingreso a éste se encontraba en los estudios universitarios de Filología Clásica que iniciara en algunas universidades de Alemania, tales como

* Ejemplos de este tipo se encuentran en Pausanias, quien habla de que en Potnie (Beocia) hallaba justificación el sacrificio de un sacerdote y un efebo o mancebo debido a un oráculo y a la embriaguez de los sacrificadores.

¹⁹ PARMÉNIDES, Heráclito. Fragmentos de Heráclito, prólogo y notas de Miguez, José Antonio. Madrid : Orbis, 1983. p. 202.

Bonn y Leipzig; como estudiante, tenía claro que a sus orientaciones tanto académicas como espirituales se imponía la época en que el auge de la Filología tenía su supremacía como ciencia estricta, entendida en los términos del conjunto de nociones elaboradas, por razón del análisis y el razonamiento, para estructurarlas sistemáticamente y deducir principios y leyes generales. Esta tendencia positivista de la Filología se heredó sobre todo del kantiano Friedrich August Wolf, quien ligó a los estudios humanísticos lo propio de la metafísica de Kant. Wolf, a finales del siglo XVIII, fundaba su *ethos* para el saber de la antigüedad en la fórmula kantiana del *seguro camino de la ciencia*. Hay aquí un punto sobre el que reflexionar, debido a que fue la razón primordial para que Nietzsche no siguiera el canon de la Filología, de la ciencia de la antigüedad. Friedrich Wolf, en su reforma de la intelectualidad y espiritualidad frente a Grecia, excluía la sensibilidad estética o poética frente a los textos griegos; así introdujo un componente negativo en detrimento del placer sensible que se puede hallar en la nostalgia del pasado. Anteriormente a Wolf, Herder pensaba que la base de las humanidades (*studia humanitatis*) no podía excluir la unión de “Teología, ética y ciencia; fe, moral y razón se corresponden y se condicionan mutuamente en el modelo terrenal de la paideia griega y de la humanitas romana”²⁰. No obstante esto, y al asumir que Goethe vio en la propuesta de Herder una especie de estilo de vida y un *ethos* -entendido como la *morada del hombre*-, Wolf no acepta nada más que la ciencia en sentido estricto, y entonces realiza una delimitación exclusiva perteneciente a los círculos de un saber positivista; asimismo plantea la aproximación y el acercamiento a los textos de la antigüedad en los siguientes términos: “*Explicación gramatical, exacta; nada de estética o poética (...) no se aprende a enseñar mediante reglas teóricas; lo que...se aprende aún más, es a tomar conciencia de sus propios pensamientos y conocimientos; se aprende a conocerse a sí mismo, a entenderse*”²¹. La Filología se determinaba por metodologías y procedimientos eminentemente objetivos; el ambiente intelectual de la época de Nietzsche estaba dominado por esa atmósfera de erudición que sólo acepta exactitudes rigurosas, fieles a la evidencia documentada que ha legado el pasado griego; con esto la Filología se pensaba como un estudio en el que el *amor a la verdad* no consistía en lo que la etimología de la palabra Filología sugiere, o sea, *amor al Lógos*, amor a la palabra escrita.

Este era grosso modo el ambiente cultural en el que se circunscribía Nietzsche, consecuencia innegable de la vanguardia positivista de la época. Ante esto, él empuña el tirso dionisiaco, y con una desafortunada tendencia poética inclinó sus estudios por los caminos de la estética, y no siguió la ortodoxia que la Filología Clásica exigía, sino que desafió vehementemente lo que un poco después llamaría

²⁰ GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. Nietzsche y la Filología clásica, La poesía de Nietzsche. Apéndice: F. Nietzsche, Homero y la Filología clásica. Bogotá : Panamericana, 2002. p. 21.

²¹ WOLF, Friedrich August. “Semimarordnung”. En Wegener, Altertumskunde, Freiburg / Br. Munich. 1951, p. 146., citado por GUTIÉRREZ GIRARDOT, O p. cit. p. 24.

Historia monumental, o sea, la acumulación de saberes inamovibles que se construyen sobre la base de la ausencia de devenir. Nietzsche, en la época en que fue profesor de Filología Clásica, era un diamante del que la ortodoxia de la época esperaba grandes aportaciones a la materia. La gran sorpresa la dio cuando sus inclinaciones se volcaron hacia la estética y la sensibilidad. A esta propensión estética le asimila de una manera formidable la reflexión filosófica; del mismo modo se perfiló una subjetividad múltiple en continuo devenir, subjetividad de máscaras que difuminan la unidad y despliegan en ambigüedades y perspectivas desde las cuales la comprensión del mundo y del hombre tiene diversidad y oscuridad y, para hacer resonar la idea en buen alemán; *Dunkelheit*.

En efecto, los estudios nietzscheanos de la antigüedad, de la Grecia Clásica, y en especial del auge y decadencia de la tragedia ática tienen sus bases en la disolución de la Filología en estética y filosofía. La disputa con la Filología Clásica consiste en una especie de extrañamiento por parte de Nietzsche hacia la imagen que en esos momentos ostenta; debido a esto quiere plantear una absorción de la misma en filosofía, empero en una filosofía que en su juventud posee un “tono” poético y una sensibilidad estética con aires de romanticismo. En efecto, si de lo que se trataba era de un cambio en la imagen y objeto de la Filología, no se trataba por consiguiente de negarla, sino de disolverla en una nueva caracterización. Al ser esto así, la polémica contra la Filología no era de carácter filológico, es decir, de tipo erudito y científico, sino de una reflexión extra-filológica, desde un territorio extraño a la ortodoxia dominante; el terreno desde el que Nietzsche combate es el de una filosofía basada en el pasado griego, subsumida bajo categorías estéticas que, como se sabe, Nietzsche aborda desde una especie de psicologismo que tiende hacia una vivisección que ahonda en lo profundo del ser. Dichas categorías -para hablar en términos nietzscheanos-, son tales como *Kunsttrieb* (instinto artístico); este término, *trieb* (instinto), que es el segundo componente de la palabra, hay que abordarlo como una *tendencia hacia*, que se extiende a la naturaleza toda; Nietzsche tomó *trieb* y *Kunsttrieb* del vocabulario de Schopenhauer, y aquí no cabe la diferenciación del Psicoanálisis de traducir *trieb* algunas veces por instinto, referido a los animales y a sus reacciones que favorecen la conservación de la vida y, otras veces, según el caso, traducirlo por *pulsión*, como una especie de energía psíquica recóndita que sitúa el comportamiento hacia un fin y se descarga al obtenerlo. Como Nietzsche, en este sentido, se habla de la generación de la vida a partir de la lucha de los sexos, de la naturaleza en su totalidad, sin establecer discrepancias; entonces no hay tal diferenciación respecto a *trieb*, y por tanto se puede extender tal término en general como una *tendencia hacia*. En este sentido, la misma sensibilidad de Nietzsche *tiende hacia* la contemplación de una especie de arte con carácter *intempestivo*, que se desencadena con una acción de ruptura con la *episteme* que ha establecido la ciencia de su época, con el positivismo filológico y con su dominación cultural.

Esta actitud es el primer ataque al *Jetztzeit* (tiempo de ahora), a su tiempo, a la configuración epistemológica y ética predominante en el ámbito intelectual y social; es clara señal de la *intempestividad* que poco a poco se vislumbrará, hasta alcanzar un nivel de disolución con lo que implica el prototipo y el paradigma de lo humano.

Los signos que permiten percibir la *intempestividad* en la consideración de la estética en Nietzsche se hallan en la crítica hacia las precedentes teorías estéticas que dominaron el entorno cultural e intelectual de la época, es decir, el *Jetztzeit*. Esta intempestividad se revela en que Nietzsche se halla en un antihegelianismo inherente al problema entre el *Ser* y el *aparecer*; en este sentido, se puede hablar de un Nietzsche antimetafísico, pero, por otra parte, la elaboración de la estética no carece de fundamento metafísico pues, como se sabe, el principio del recorrido de Nietzsche se basa en la metafísica de Schopenhauer y en la música de Wagner. Sin embargo, hay que establecer diferencias para no caer en ambigüedades injustificadas que encierren en balbuceos absurdos; por tanto, es menester establecer en términos no metafísicos la relación que Nietzsche tuvo con sus primigenias influencias. A la luz de esto se comprende la razón del uso de terminologías y acepciones de tipo mítico, de mitología griega especialmente; esto se observa cuando Nietzsche se sirve del simbolismo dialéctico de lo *apolíneo-dionisiaco*, simbolismo que es inseparable a la vida indestructible (*zoé*) y lo que esta implica, es decir, el dinamismo inherente a la vida en su carácter afirmación-negación, vida-muerte, vida desde la muerte y viceversa, todo desde el ángulo de lo natural, del instinto vital cósmico. Es asimismo como dicho dinamismo se suscita por medio de una arrasadora contradicción, fuerza, inestabilidad, el devenir-lucha. Con esto se establece una distancia relativa a la ortodoxia estética que derivaba a las artes de un único principio. Estos dos principios o instintos artísticos son una máscara de tipo mitológico que, en términos estéticos, alude a que *“...el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa solo periódicamente”*²².

En este orden de ideas, Nietzsche fundamenta la estética en principios que no corresponden con la manera que usualmente se los ha asimilado; se dice usual en alusión al sentido filosófico de proposiciones o verdades primordiales por donde se emprende el estudio de algo, con el sentido y la significación de carácter metafísico y abstracto. Contra su *Jetztzeit*, Nietzsche retrotrae su comprensión e interpretación del arte hacia el terreno de la naturaleza; en virtud de esto habla de lo apolíneo y lo dionisiaco como de dos instintos artísticos, y también por la vinculación con la naturaleza los relaciona con la generación natural de los sexos.

²² NIETZSCHE, El nacimiento de la tragedia, Op. cit., p. 41.

Se establece una brecha que difumina el horizonte del tiempo y el pensamiento en el que Nietzsche se encuentra imbricado, y así establece una propuesta vinculada a entender el mundo a partir de la naturaleza y del desarrollo que de ésta se desprende. Aquí, y según la interpretación a que se quiere llegar, existe una vinculación íntima entre esta fundamentación artística y la vida indestructible, la *zoé*, ya que si hay una disputa constante entre los sexos, y si como resultado de dicha disputa hay un *generar*, un nacer, un vivir, asimismo la *zoé* es en sentido estricto una fuerza natural del hombre, una tendencia hacia la manifestación de la vida por medio de un impulso indestructible que se halla en lo más hondo de la naturaleza, valga decir del arte. El fundamento del arte se encuentra entonces en la *zoé*, pues el poder artístico de la vida y la naturaleza conciben y forjan los instintos, es más, son estos mismos. Ya se vio cómo lo dionisiaco es la fuente de la dialéctica vida-muerte, construcción-destrucción; lo dionisiaco, al ser una fuerza artística de la naturaleza, es al mismo tiempo la fuerza vital del hombre que, en tanto arte, trasciende los límites de la particularidad y se extiende hasta una consideración holística del mundo. Esta fundamentación del arte se puede entender, entonces, en términos de una reconciliación con la vida misma, con la vida que no acaba con el *bíos*, sino que se extiende interminablemente hacia el *eterno retorno* de la lucha entre los instintos artísticos apolíneo-dionisiacos, para establecer dicha reconciliación como una re-afirmación del hombre y del mundo en su devenir constante.

Bajo el fundamento natural de la *zoé* Nietzsche funda el arte. Lo apolíneo como “...aquella medida limitación, aquel estar libre de las emociones salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios escultor”²³. Apolo es la representación plástica, la imagen del *Principium Individuationis*, con su característica especial de la medida y las bellas *formas*; se podría hablar de una imagen del sujeto como identidad genérica y unitaria, que vendría a ser el Yo. En la dialéctica de la *zoé* esto equivaldría al estado de Dionysos en el primer año de la trieterida, de ausencia de la epifanía, abolición de la vida, en el sentido de la muerte y el vacío de la no llegada del dios y la ruptura con la ausencia que se manifiesta en el rebotar vehemente de la naturaleza, de la efervescencia de la vida simbolizada por el renacimiento de Dionysos y la exaltación-celebración desenfrenada, causada por la reconciliación con el ser, con el ser indestructible; Apolo sería la antítesis de la vida que, no aniquilada definitivamente -pues el atributo de la vida consiste en su indestructibilidad-, muestra una *anemia* (carencia del fuego natural de la vida que desgarrar el velo de la apariencia y de la templanza) en la limitación; es muerte también a la vez por la deficiencia de la vida universal-natural. Lo dionisiaco, por su parte, en su apertura del mundo y la naturaleza, “*quiebra*” dicho principio en la fusión con lo que en sí implica la naturaleza, y esto desde lo más

²³ NIETZSCHE, Friedrich, La visión Dionisiaca del mundo. En: El nacimiento de la tragedia, Op. cit., p. 245.

oculto del ser humano, desde sus instintos más poderosos; sería algo cósmico que se patentiza mediante un estado de olvido de sí, ruptura con la configuración individual, olvido del sujeto, de ese Yo idéntico, en otras palabras, de *embriaguez*. Dionysos “...descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis (...) lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, mas aun, de lo universal-natural (...) cantando y bailando manifiestase el ser humano como miembro de una comunidad superior...”²⁴. He aquí descrita la segunda trietérica con la “eruptiva violencia” de las ménades que “cantando y bailando” celebraban a Dionysos, es decir, la reconciliación con la zoé, con la vida, con la naturaleza, por medio de sacrificios que rompían la medida de la ausencia apolínea y la “limitación de las emociones salvajes”. Se ve cómo la fundamentación nietzscheana del arte, a la luz del pasado griego, en donde resuenan la música y las notas de las que se compone su filosofía-estética, no tiene otro horizonte que la vida indestructible, la naturaleza y los instintos como principios estéticos; por esta razón Nietzsche se aleja del amor al arte desinteresado, del *l'art pour l'art*, y su tarea de *Bejahung des Lebens* hasta su últimos escritos es la de “ver el arte desde la perspectiva de la vida (...) estimulante de la vida”²⁵.

La estética nietzscheana se establece y desarrolla a partir de los pensamientos sobre arte que se hallan dispersos en sus obras; estos se ponen en analogía y alegoría con los tres períodos de producción nietzscheana, que de igual forma son similares a la metáfora de *Zaratustra* de las tres transformaciones. Según la interpretación ortodoxa consta de tres fases o etapas: una primera etapa, la del *camello*, que inicia en el período juvenil y que está imbuida por el frenesí del romanticismo de la música wagneriana y la filosofía schopenhaueriana. Como se habla del camello, este período se caracteriza por la veneración de la antigüedad y sus dos maestros, a quienes respeta y acata con devoción. Sobre Nietzsche se puede decir, en aplicación de sus mismas palabras en el *Zaratustra*: “Hay muchas cosas pesadas para el espíritu, para el espíritu fuerte, de carga, en el que habita la veneración”²⁶. La estética de esta primera etapa consiste en pensar el arte desde la duplicidad de dos instintos artísticos –lo apolíneo y lo dionisiaco–; aquí se toma como paradigma la música. Como Nietzsche piensa el arte desde la filosofía, lo que domina es el *pathos* del arte como el *organon* del conocimiento del mundo, organon bajo el cual se considera tanto la fundamentación del ser, como la cultura occidental misma; es así como a la base anteriormente descrita se le suma no una *Weltanschauung* (visión del mundo, cosmovisión), vocablo alemán que en el

²⁴ Ibid., p. 246.

²⁵ NIETZSCHE, Friedrich. Crepúsculo de los ídolos, “*Incursiones de un intempestivo*”. Madrid : Alianza, 1993. p. 102.

²⁶ NIETZSCHE, Así hablo Zaratustra, Op. cit., p. 53.

contexto del *Kunsttrieb*, puede tener relación con *Erscheinung* (aparición, apariencia), como derivación etimológica en alemán de Apolo, cuando Nietzsche lo denomina *der Erscheinende* (el resplandeciente)²⁷; *Weltanschauung* hace referencia a una mirada global de la existencia, de la misma manera *Erscheinung* permite ver la existencia en la apariencia, como la luz apolínea que resplandece en tanto divinidad de la bella apariencia, como el dios de las visiones vaticinadoras que se producen mediante el sueño o el oráculo delfico; esta visión es la apariencia que oculta el dolor primigenio del mundo, el *Ur-eine*; en este sentido, Nietzsche no piensa el mundo como una visión de la apariencia que oculta el mundo, es decir, no es una *Weltanschauung* apolínea, si bien lo apolíneo hace parte de los instintos artísticos. Más bien es pertinente hablar del término que Nietzsche usa en *El nacimiento de la tragedia*, es decir *Weltbetrachtung* (consideración del mundo); la fundamentación del ser a partir del arte es una *Weltbetrachtung* que a partir de su “...naturaleza a la vez dionisiaca y a la vez apolínea, podría ser expresada, en una formula conceptual, del modo siguiente: ‘todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado’. ¡Este es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!”²⁸. Esta primera etapa se caracteriza por pensar el arte como una consideración del mundo a partir de una concepción natural del arte basada en instintos, de los cuales el dionisiaco constituye la raíz primordial que genera lo apolíneo, y que, además, como instinto artístico subyace *música*, es la *música*, referente fundamental del arte. En esta etapa está la carga que Nietzsche lleva a sus espaldas, o sea, la sombra de Wagner y Schopenhauer.

La segunda etapa tiene su origen en la ruptura pública que hace con Wagner. Es un período crítico hacia su *metafísica* del nacimiento de la tragedia, y muchos intérpretes lo denominan un período positivista, aunque hay que tener ciertas distancias respecto a tal denominación y a lo que Nietzsche pretendía y quería con una crítica psicologista, porque tanto la filosofía como el arte y el artista se convierten en objeto de la psicología. En continuación con la metáfora de las tres transformaciones, ahora Nietzsche deviene león y se libera de las cargas que no le permitían independizarse de lo que no le pertenecía. Luego de la filiación con Wagner, ahora rompe todo vínculo personal, musical e intelectual, y a partir de aquí se perfila lo que sería *Humano, demasiado humano*. Su teoría estética da un *Kehre* (giro) y se desliga de sus dos maestros. En esta etapa desaparece la *metafísica de artista* (justificación del dolor primordial mediante la apariencia apolínea, una forma de soportar la terrible existencia mediante el arte) inherente a Apolo y Dionysos, y en consecuencia toda la *Weltbetrachtung* que esto trae consigo. Lo que ahora prima es la crítica, la mirada observadora del psicólogo

²⁷ NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Op. cit., p. 44.

²⁸ *Ibíd.*, p. 98.

que vivisecciona los recovecos más íntimos del ideal, una reflexión analítica rigurosa. Lejos del ideal, se piensa ahora en el papel humano de la estética y el arte, la constitución tanto social, cultural e histórica y su creación para la interpretación y consideración del hombre, es decir, se quiere bajar al arte del ideal y circunscribirlo a los dominios de lo humano, demasiado humano, a los ámbitos existenciales. En esto consiste el *espíritu libre*, en la fuerza del león que se libera del peso del ideal y de lo que no pertenece a su condición de lucha independiente y autónoma.

Así, el arte ya no se dirige hacia la vida humana para hacer llevadero el dolor primordial del ser; ahora el arte, como espíritu libre, tiene fijadas sus metas en otros horizontes, ahora la vista se dirige hacia la libertad; esto lo expresa en otro de los textos característicos y constitutivos del león: "...tenemos necesidad de todo arte (...) para no perder esa libertad por encima de las cosas que nos exige nuestro ideal"²⁹. La consideración de pensar la unificación del filósofo con el artista quiere redefinir esta posición con la caracterización de cada uno. Tal vez el mismo Nietzsche puede aclarar la situación en que se encontraba cuando permite comprender sus intenciones con el *Kehre* que llevaba a cabo:

¿Qué lugar le queda todavía al arte...? Ante todo ha enseñado, durante miles de años, a considerar con interés y placer a la vida en todas sus formas y a fomentar nuestras ilusiones (...) Esta teoría de arte, de sentir placer en la existencia y de considerar la vida humana como un trozo de la naturaleza (...) ha echado raíces en nosotros y se nos presenta ahora como una necesidad poderosa de conocimiento. Podríamos abandonar el arte, pero no por eso perderíamos la facultad de que nos ha dotado (...). Así como el arte plástico y la música miden la riqueza de sentimiento realmente conquistada y ganada mediante la intensidad y la multiplicidad de los goces de la vida que ha implantado, seguirán pidiendo también satisfacción. El hombre de ciencia es el desarrollo ulterior del artista³⁰.

Se pone de manifiesto que el arte logró su cometido y su objeto en la *metafísica de artista* y en la estética del ideal del *Nacimiento de la tragedia*, y que ahora la tarea del arte corresponde a la ciencia, como encargada de realizar un pensamiento sensible que dé continuación a los planteamientos estéticos. La función del arte bajo la ciencia y la psicología sustituyen a una manera de pensar metafísica, aunque la imagen que el Nietzsche de ahora tiene del mundo no dista

²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. La gaya ciencia y Poesías. Buenos aires: Poseidón, 1947. p. 120.

³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. México : Editores mexicanos unidos, 2001.p. 170.

de la anterior en el sentido de que el caos de la existencia y el vacío de sentido configuran esa imagen. Ahora también la función del arte es la misma que la del *Nacimiento de la tragedia*, la de ocultar bajo un velo el caos primigenio del dolor primordial; empero ahora la ciencia cumple la tarea de hacer soportable la vida, al cumplir funciones como las expresivas, epistemológicas, comunicativas, entre otras. En esta etapa el arte se piensa como *apariencia* y al artista un *mentiroso*, ahora ya no hay ningún consuelo metafísico ni ninguna imagen redentora que absuelva del profundo caos del mundo, aunque se justifica con la apariencia de la mentira. En definitiva, existe una especie de escepticismo sobre la función del arte, aunque éste ocupa un puesto vital en su pensamiento.

La tercera fase de la estética nietzscheana tiene sus raíces e inicios en la *Gaya ciencia*, y se patentiza en *Así habló Zaratustra*. Corresponde a la transformación del león en la inocencia y la voluntad de creación del *niño*. El arte es la manifestación clara de la *Wille zur Macht* (voluntad de poder), como la fuerza creativa del *niño*, la fuerza vital y su exuberancia. El arte es una constante aunque aparezca bajo otra forma. La manifestación de la *Wille zur Macht* en el arte ocurre en el crear y hacer cosas bellas; con la caracterización del arte hay una sobreabundancia y exuberancia de poder, que en su potencialidad interior está como función suya la de crear armonía y equilibrio en la belleza de las formas. El poder y el arte se imbrican simultáneamente para producir la creación de las posibilidades del hombre. Nietzsche se vuelve a servir de la resonancia mítica de las fuerzas e instintos artísticos de Apolo y Dionysos, pero ahora con una inversión clara que tiene su origen en la consideración de un clasicismo en el que el Dionysos del *Nacimiento de la tragedia* sufre una especie de apolinización. Esta última reivindica lo dionisiaco bajo un arte de la *ligereza* que, igual que el *niño* de las tres transformaciones, ya no tiene en sí el peso del ideal del camello ni la ausencia de creación del león, sino que ahora, con la afirmación y la ligereza, es como el niño-artista puede crear: “...para el juego de crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora hacer su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo”³¹. Este arte adora la apariencia y cree en las bellas formas por su ligereza y sobreabundancia creativa, además, porque afirman y divinizan la existencia.

La estética nietzscheana, al igual que el eterno retorno, camina por los mismos senderos de la rueda, porque termina en donde empieza. Empieza con el arte dionisiaco y la música dionisiaca, y termina con la reivindicación, aunque bajo la forma de la ligereza, del arte dionisiaco. Hay un círculo que se cierra y repite la rueda del ser artístico.

³¹ NIETZSCHE, Así hablo Zaratustra, Op. cit., p. 55.

1.3 DISONANCIA: LA MÚSICA DIONISIÁCA

Cuanto más dionisiaca sea la música, el oyente se olvida de las exigencias dramáticas y la música se convierte en 'buena música', en un puro melos.

Luis Enrique de Santiago Guervós

La música tiene una presencia crucial en la filosofía nietzscheana, e incluso puede decirse que sus ideas filosóficas no son otra cosa que notas desplegadas en compases que se ejecutan sin atender a estrictas reglas de contrapunto, que es lo que en música hace alusión a una correspondencia armoniosa de voces contrapuestas. Las voces de Nietzsche adquieren de este modo una tonalidad musical definida por el orden de los intervalos dentro de la escala de los sonidos. Esta escala de sonidos corresponde a los pensamientos que abarcan la totalidad de su obra, desde la temprana consideración del mundo de afirmación de la tragedia, hasta el tardío *abgründlicher Gedanke* (pensamiento más abismal) del eterno retorno y el plan de elaborar una obra que abarcara su pensamiento desde el eje de la voluntad de poder. Cada una de las ideas, en los libros que escribió, y que van superpuestos en la escala asistemática de su *leitfaden*, y no precisamente en una concordancia armónica, son de por sí el laberíntico embrollamiento de notas y resonancias que crean una tonalidad discordante, pero que no por ello carecen de musicalidad. El problema de una filosofía musical en Nietzsche queda revelado no únicamente por lo que sobre el tema escribió, sino además por la música que compuso tanto de cantos poéticos como de música instrumental, ya que la naturaleza de Nietzsche desde sus primeros años es la de un *músico*. En este sentido, no es arriesgado atreverse a decir, con De Santiago Guervós, que *“La música constituye el ‘tono’ fundamental de toda la obra de Nietzsche”*³².

El pasado griego establece, en sus primeras ideas, lo que para la filosofía el problema del *Ser*; es una tarea de escuchar las *melodías* de la antigüedad para hacer factible una toma de posición, para lo cual Nietzsche, luego de catorce años de haber escrito su primer libro, se pregunta y afirma: *“¿Griegos y música de tragedia? (...) La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos...”*³³. Con estas interrogaciones y afirmaciones se llega al núcleo de las ideas primigenias y de la presente investigación: la música.

³² DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. *Arte y Poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid : Trotta, 2004. p. 43.

³³ NIETZSCHE, El Nacimiento de la tragedia: *“Ensayo de autocrítica”*, Op. cit., p. 26.

El lenguaje de las palabras es incapaz de alcanzar de una manera fiel y honda el mundo contenido en la música; las palabras son impotentes ante el universo contradictorio, ante el dolor primordial del mundo, ante el *Ur-eine* (uno primordial). En este sentido es comprensible la tendencia dionisiaca de *El nacimiento de la tragedia*; el fenómeno dionisiaco es eminentemente un fenómeno musical y, al ser musical, su reverberación no es otra que *Bejahung des Lebens*, afirmación de la vida.

Para comprender la música dionisiaca como disonancia, es oportuno, antes que nada, entrar a pensar la *episteme* dialéctica sobre la que se constituye. Así como la dialéctica Apolo-Dionysos es la lucha que genera la comprensión de la música dionisiaca, del mismo modo la disonancia no se puede comprender si no es en contraposición con la consonancia. Se está ante un juego antitético al que Nietzsche, en el ensayo de autocrítica al *Nacimiento de la tragedia* en 1886, se refiere como un olor repugnante a Hegel. Sin embargo, y a pesar de que la dialéctica hegeliana y las dicotomías consonancia-disonancia, o, análogamente, apolíneo-dionisiaca esté presente, y que al seguir tal dialéctica haya una solución sintética que domine el ámbito de las primeras ideas nietzscheanas, no por ello hay que circunscribirse a unas reflexiones filosóficas abstracto-rationales, sino estético-musicales, fuera de una frialdad conceptual.

La disonancia en música se aplica por extensión a la música occidental, y alude a la combinación de dos o múltiples sonidos que están totalmente en una constante discordancia e inestabilidad en relación con la manera en que se tratan los acordes o intervalos. Su antítesis, la consonancia, se entiende en el sentido de que dicha relación de acordes e intervalos y la combinación de los diversos sonidos mantienen una igualdad y un paralelismo conforme; estos sonidos, al generarse en su simultaneidad, producen en efecto un sonido agradable acorde a una simetría equilibrada.

En este orden de ideas, Apolo es la figura más representativa de la consonancia, pues su esencia radica en la medida, en establecer límites que frenen las intenciones de desbordar y difuminar una imagen fundada en una sabiduría sosegada por la bella contemplación de las figuras del sueño, que tiene como meta la configuración de la subjetividad en el sentido de crear una individualidad y un *yo* acorde a proporciones que brinden seguridad; esto es lo que Nietzsche denomina *Principium Individuationis*. Apolo, como la *categoría* estética de la bella apariencia, responde también a una necesidad de manifestación lumínica; la luz hace factible la mirada que lleva a una visión de la apariencia que oculta el mundo, es una *Weltanschauung* apolínea. Esta configuración de la apariencia y la medida remite a pensar en Apolo también en términos del instinto del conocimiento y la *Warheit* (verdad). La consonancia y la verdad, en el sentido artístico de Apolo, son análogas en que ambas tienden a establecer un equilibrio proporcional que mantenga una progresiva seguridad.

Ahora bien, la figura apolínea, que en la interpretación que aquí se da se asume como *instinto estético consonante*, tiene su manifestación más vehemente, en la antigüedad, en el culto griego. Cuando Apolo llegó a Grecia, este pueblo lo acogió en el sentido del conocimiento verdadero y la *Weltanschauung* que se revela en una divinidad que da y suprime la luz; un principio lumínico cuya característica se halla en la claridad, la armonía, el orden, la templanza etc., todo lo que en sí significa una consonancia extendida a todos los campos de la vida humana. Por esta razón a Apolo se le canta como el dios de la sabia luz -también habría que incluir la luz en el sentido de iluminación vaticinadora que se producía por los rituales de las Pitias en el oráculo de Delfos-, el orden y la armonía, y que dicho canto no era otro que el *Pean*, un canto coral griego en honor de Apolo que se caracterizaba por una articulación vocal ordenada y disciplinada. Era indudablemente un canto, una música coral consonante, consonante con el dios de la bella apariencia y el mundo de la claridad onírica.

Estos cantos, los peanes apolíneos, en su tiempo no ofrecían una musicalidad pura, ya que su determinación no estribaba en la tonalidad patológica, no era pues el *pathos* que desgarraba la identidad subjetiva en el mismo instante en que se entonaban -caso que ocurre con la música dionisiaca, como se verá mas adelante-, sino que esta *música apolínea* atendía más a las reglas de un orden y una disciplina rigurosa, tal como lo exigía el dios a quien iba dirigida. No es coincidencia que esto tenga que ver también con el *epos*, que designa el verso, donde hay ausencia de una auténtica música, pues “*El epos es la presencia de una estructura con ley y textura arquitectónica propias y por ello es la distinción precisa de lo individual como lo indica el nombre ‘hexámetro dactílico’ que se daba a los poemas griegos*”³⁴. Finalmente, la “*música*” apolínea, con sus manifestaciones en el *Pean* y la relación que se hace con el *epos*, es una *textura arquitectónica* que sólo atiende a las exigencias del *ritmo*, concebido como la simetría entre el tiempo de un movimiento y el de otro distinto; la *música apolínea* es una resonancia arquitectónica, donde lo que resuena solo se insinúa; por esto lo apolíneo, en el sentido descrito, se encuentra más del lado de la palabra, el concepto, la razón y todo lo que en esto interviene.

En contraposición, cuando se trata de música dionisiaca, se refiere a lo estrictamente musical, a la música en su pura y honda manifestación. En *El drama musical griego*, Nietzsche alude a la música como algo inherente al corazón, como algo que lo toca, ya que es el auténtico lenguaje universal, omnicomprensible de suyo. Esto lleva a considerar a la música griega que, como se sabe, era vocal, y a pensar en la unión del sonido y las palabras en una articulación rítmica que se producía mediante el *canto*. En un principio la música griega fue monódica, es decir, una *melodía* que se cantaba o se tocaba -cuando había acompañamiento de un instrumento-, sin *armonía* o en ausencia del

³⁴ GUTIÉRREZ GIRARDOT, Op. cit., p. 106.

conjunto de sonidos y notas que suenan al tiempo, pues lo determinante de la melodía es la sucesión de sonidos uno después de otro. El ritmo inherente a este tipo de música iba ligado hondamente al lenguaje, es decir, que éste, en la música, en cierta manera representaba el ritmo del texto así el canto era una de las formas primordiales de la música. Al hablar del canto en la música griega y al hacer referencia con esto a lo dionisiaco como la música propiamente tal, hay que referirse indiscutiblemente al papel de la *lírica* como la música de la que se produjo el nacimiento de la tragedia, el nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, que implica una consideración del mundo y un pensar trágico.

Cuando se decía que Nietzsche hace alusión a la música como un tipo de arte inherente al corazón, que lo toca, es factible con esta reflexión hacer una referencia de cierta manera a lo *lírico*, núcleo y raíz del nacimiento de la tragedia. La lírica era para los griegos canción, poesía y canto coral, acompañado mayormente por la lira; la lírica es pura música, música que toca y brota del corazón. Si es lo puramente musical, es porque se asocia indisolublemente con un fondo primordial que en analogía con lo hondo del corazón, representa una imagen cósmica que abarca la naturaleza del ser en su totalidad. Esta imagen cósmica no es otra que la *lírica musical*, puesto que Nietzsche habla de ella como una *imitación de la naturaleza* en su aspecto creador. El lírico está en unión con la música (naturaleza, imitación de la naturaleza), y Nietzsche define así al lírico: “...artista dionisiaco, él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo...”³⁵. La música dionisiaca, en tanto lírica, debido a su hondura y profundidad, se vincula con la noche, lo oscuro y lo profundo, donde no hay una clara patentización de estructuras estrictamente rítmicas y arquitectónicas, como se muestra en lo apolíneo. En cierto sentido esto se asimila así, ya que la naturaleza se despliega en un puro *pathos* instintivo que abarca el universo y transforma el mundo en una *resonancia*. Al presentarse la música como naturaleza o su imitación, no hay que dejar de referirse con ello a la vida que con su *pathos* lo domina todo; así la música, concebida a modo de naturaleza, es el fondo primordial de la vida, es el rumor cósmico, de cuyas melodías brota todo el poder y el conocimiento onniabarcante, convirtiéndose de este modo en una especie de infinitud e indestructibilidad inherente a su poder sobre la vida; la *zoé* es parte indiscutible de la naturaleza, porque esta es vida en su completa exuberancia, y al ser música se transforma en la melodía infinita e indestructible del corazón y del mundo. Algo que manifieste dicha reflexión no puede hallarse fuera de la música, y qué mejor que un *canto* antiguo para que legitime que la naturaleza está ligada con la omnipresencia de un lenguaje universal como la música. El canto órfico X, titulado *A la naturaleza*, hace referencia a su infinitud y a su poder sobre la vida, que, en tanto

³⁵ NIETZSCHE, El Nacimiento de la tragedia, Op. cit., p. 65.

pensamiento de la vida indestructible, se halla en los círculos de la música, del canto musical más específicamente, y no puede dejar de hacerse la referencia a ello como a una *melodía infinita*: “Reina y Guía, la de los múltiples nombres, que gobiernas la vida, / bajo tu cetro pregona la fama, gracia y belleza, (...) Tuyo es el poder que todo lo ampara, y el vital impulso”³⁶. Los cantos órficos, que son también líricos, brotan de ese interior y hondo corazón del ser, del corazón del mundo, son canciones de un músico dionisiaco que tiene su identidad con el *Ur-eine*, con su contradicción y dolor interior, y esto se exterioriza en forma de melodías musicales inherentes a la naturaleza, al mundo y a la *zoé*.

A la lírica corresponde la música dionisiaca porque ambas se caracterizan por el *pathos* del tono. La tonalidad lírica surge de la profundidad, de la ausencia estrictamente ordenada y disciplinada del Pean. Lo que interesa en la lírica no es la coordinación de un tiempo y espacio que brinden correspondencia medida, sino que el canto musical brote y *resuene* con una fuerza dionisiaca, con el carácter de lo patológico del tono, de lo estrictamente musical, pues es “...el carácter de la música dionisiaca, más aun, de la música en cuanto tal, el poder estremecedor del sonido y el mundo completamente incomparable de la armonía”³⁷.

Tal estremecimiento que causa el sonido se manifiesta en la violencia de la tonalidad dionisiaca, ya que lo dionisiaco, de por sí y en su esencia, consiste en establecer una ruptura con el establecimiento de la medida limitada que impone un riguroso *Principium Individuationis*. Ahora bien, al haber una ruptura con el orden y la disciplina, el mundo de lo dionisiaco se difumina en una ambigüedad que la lírica sabe expresar fielmente; porque ésta, al igual que la música dionisiaca, no intenta dar forma a las imágenes que despliega, sino que permite escuchar el horror del dolor primordial y la contradicción de la existencia.

Al identificar a la lírica como música dionisiaca, se comprende por qué ésta no se pudo juzgar de acuerdo a principios estéticos que se aplican a las demás artes, puesto que la música es lo primordial, “La melodía es, pues, lo primero y universal...”³⁸; con esto hace alusión Nietzsche a la irrupción avasalladora de los cantos populares griegos, que en alemán se denominan *Volkslied*, introducidos según Nietzsche, -en alusión a los eruditos-, por Arquíloco. La música posee una autonomía primitiva, únicamente en ésta se presencia la inmediatez de la

³⁶ HIMNOS ÓRFICOS, Op. cit., p. 39.

³⁷ NIETZSCHE, Friedrich, La visión dionisiaca del mundo. En: El nacimiento de la tragedia, Op. cit., p 248.

³⁸ NIETZSCHE, El Nacimiento de la tragedia, Op. cit., p. 71.

“*voluntad*”^{*}, en tanto la armonía musical, entendida como la violencia estremecedora del sonido primero y universal, es el símbolo de la esencia de la voluntad. Para Nietzsche, la música se convierte, de este modo, en comprensión y experimentación del mundo a partir de lo dionisiaco, de la antítesis que simboliza el devenir del mundo. Es una especie de lenguaje no conceptualizado ni representacional, que *habla* del fondo primordial de la existencia, o de lo que Nietzsche denomina lo Uno primordial (*Ur-eine*); en este sentido tiene el suficiente poder como para lograr comunicar en un lenguaje no racional las fuerzas intangibles del mundo; así, la música, en tanto estremecimiento poderoso del sonido, de la armonía, habla de la voluntad a través de diversas formas de la apariencia, más allá del concepto y la fijación concreta que estos implican, pues no se puede hablar de una simbolización del sentimiento, sino del mundo.

La música es, entonces, *la voluntad del mundo*, lo primigenio y primordial, es en sí misma soberana y autónoma, no necesita ni conceptos ni imágenes, aunque pueden estar junto a ella. La música es un vehículo filosófico en Nietzsche, puesto que se refiere a la contradicción primordial inherente al mundo, es una resonancia cósmica que mediante su violencia estremecedora, permite ver y sentir el dolor primordial que hay en lo *hondo* del *Ur-eine*.

El poder estremecedor del sonido, que también es posible asociar a la lírica en materia de musicalidad pura, es la manifestación más clara de la música dionisiaca como disonancia, porque la *disonancia* para Nietzsche sería la “*realidad*”; lo “*real*” se halla en la disonancia, frente a lo “*ideal*”, que vendría a ser la consonancia, lo apolíneo, precisamente porque la *disonancia*, pensada “*realidad*” musical, es el dionisismo primordial horroroso e insoportable de la existencia; precisamente por esto, y a pesar de ser lo más profundo y originario, la música dionisiaca no podrá redimir la existencia, que sólo está a cargo de lo apolíneo, que, a través de la ilusión de la apariencia, se convierte en una especie de remedio contra la disonancia; empero, ello no significa que esta última tenga que desaparecer definitivamente. En esta preeminencia apolínea que hace posible y soportable la vida, se halla lo que Nietzsche llama la “*metafísica de artista*”, o el “*consuelo metafísico*”.

De esta manera, la reflexión de la música como núcleo del mundo, como la voluntad y la dinámica contradictoria inherente al mundo, permite a Nietzsche

* Como es sabido, el término *Wille* (Voluntad) lo toma Nietzsche del vocabulario de Schopenhauer, quien le da una acepción no en el sentido de una especie de facultad individual o colectiva, sino como el centro y el núcleo del mundo. Aquí se nota la influencia de Schopenhauer, quien también habló de la música en estos términos; además de que concebía a la música como la voluntad y el lenguaje de la voluntad, que habla de lo profundo de la existencia, abre las puertas a lo caótico, a lo *trágico*, a lo horrible, pero que al mismo tiempo *redime* al mostrar estos acontecimientos bajo la forma de la apariencia estética. Para Schopenhauer, la música no habla sólo del hombre, sino que habla del *ser*, de la íntima esencia del mundo, del *en sí* de este mundo, es decir, de la voluntad.

establecer una concepción sobre la existencia acorde al despliegue de la fuerza que alberga dentro del instinto artístico dionisiaco. Dicha fuerza radica, como se sabe, en la *embriaguez*, esta que también se relaciona con un fenómeno que corre parejo a la disonancia, la *estridencia*. Ésta, al igual que disonancia, constituye una especie de perturbación, relativa a la no concordancia y pertinencia de leyes y estructuras regidas por un equilibrio medido y progresivo. La estridencia produce un efecto desahogado y estruendoso al permitir ver, mediante su violencia estruendosa, la contradicción disonante que subyace en el fondo primordial de la existencia. La *Rausch* (embriaguez) dionisiaca radica en un total olvido de sí, es decir, en un total olvido de la configuración subjetiva que mantiene al individuo sujeto a la templanza y al orden; a esta embriaguez corresponde la estridencia, pues su sentido radica en ser el sonido desarticulador de la consonancia resultante de dicha individualidad ordenada, o mejor, de la música apolínea que atiende a la existencia de estructuración rítmica o, utilizando esta imagen, al ritmo del *Principium Individuationis*; así, la embriaguez es también la estridencia del Ser, la afirmación y unión con la *voluntad*, puesto que estar embriagado equivale a escuchar el grito estridente del mundo, “...con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la desmesura entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente...”³⁹ de la esencia primordial de las cosas, del en sí del ser, o mejor, de la voluntad, de cuyo eco resonante el hombre manifiesta su inevitable unión. Por tanto, la música alberga en su interior a la disonancia y la estridencia como sustratos pertenecientes a la embriaguez dionisiaca, y con esto se piensa en la música dionisiaca como una estética de lo “feo”, lo que es asimilable porque esta disonancia, a pesar de ser disarmónica, implica en sí misma una armonía del mundo y un placer estético. Dicha armonía es inherente al mundo por la unidad de la multiplicidad y también por la armonía de disposiciones conflictivas que hay en la antítesis y oposición de los principios apolíneo-dionisiacos, es decir, armonía en la lucha y el devenir del mundo, que, claro está, parte de lo dionisiaco en tanto de sí mismo, como lo primigenio cósmico y originario, genera la palabra, la apariencia, la estética de las formas y lo trágico.

Ahí se comprende una *Visión dionisiaca del mundo*, a partir del grito interior del universo, de la estridencia y disonancia de la vida, de la música del ser y de la voluntad, se convierte así en punto de partida para entender y pensar la vida, experimentar una filosofía trágica, pues “*Los sonos melódicos de la flauta de Apolo se apagan ante la irrupción de la disonancia de la música de Dioniso, el dios de los submundos dominados por esa fuerza oscura que destruye toda fuerza simétrica y equilibrada cargada de racionalidad*”⁴⁰.

³⁹ Ibid., p. 61.

⁴⁰ DE SANTIAGO GUERVÓS, Op. cit., p. 43.

1.4 LO TRÁGICO: HACIA UNA ESTÉTICA DE LA RECEPCION

Lo musical se impone como la consecuencia clara de su filosofía de la naturaleza, de su estética y de su interpretación del mundo antiguo: porque la tragedia...es en última instancia música, es el torbellino de los átomos danzante de Demócrito, el arrebató que sobrecoge al hombre en la fiesta de conciliación con la naturaleza...

Rafael Gutiérrez Girardot

En Atenas, y en varios lugares más de Grecia, la parusía del Dionysos subterráneo se celebraba cantando el ditirambo. El ditirambo era una composición de carácter poético y *lírico* que se hacía en honor y loor de Dionysos; este ditirambo era el acompañamiento de un sacrificio animal, de un toro, y era precisamente éste el premio que se entregaba al ganador con su coro ditirámico. La tradición, y Aristóteles, en la *Poética*, dicen que la tragedia inició con los que coreaban y entonaban el ditirambo. El ditirambo se celebró y llevó a cabo en una fiesta dionisiaca antigua, de hecho la más antigua en Atenas, denominada *Las Antesterias*, que presenta un estilo muy remoto que venía de la época micénica. Después, otras fiestas denominadas *Las Grandes Dionisias*, en las cuales *Las Antesterias* sirvieron de pretexto a una nueva actividad del arte, un nuevo género dramático surgió, la tragedia, que viene del griego *tragodia*, cuyos adjetivos son *tragodikós* y *tragikós*; dicho nombre se refiere a un componente del culto dionisiaco que en aquella época introducía una innovación respecto al animal destinado al sacrificio. *Tragodia* se sugiere que se traduzca con exactitud como un *canto con motivo del macho cabrío*⁴¹. La creación de este género espiritual *con motivo del macho cabrío*, la *tragodia*, tenía elementos simbólicos que constituían un eje alrededor de la festividad dionisiaca; dichos elementos eran el mito y la interpretación y explicación que se le trataba de dar. Dicho mito no era otro que la muerte sacrificial que acaecía mediante el mandato de un dios (Dionysos), muerte que tenía por finalidad la alegría y a la vez el sufrimiento que el mismo dios padecía, algo análogo a lo que anteriormente se hacía alusión con la dialéctica vida-muerte, sufrimiento-alegría en la vida indestructible de Dionysos como dios de la zoé. Lo característico de estos elementos, como bases de la tragedia y el establecimiento y acción de los mismos, se produjo no en lo urbano sino en lo rural; en el campo ocurrían los sacrificios⁴².

El macho cabrío posiblemente tenía la significación del premio al triunfo del *canto*, al igual que también lo que se representaba era una especie de baile y danza en derredor del macho cabrío; entonces la *tragodia* era una danza y canto respecto a

⁴¹ KERENYI, Op. cit., p. 220.

⁴² Ibid., p. 222.

un núcleo concreto con *motivo del macho cabrío*. El macho cabrío tenía que morir porque había faltado y cometido un yerro contra Dionysos*, luego de anteriormente haber sido el representante del dios.

Si se tiene esto presente se ve cómo, en un principio, la tragedia no era sino el motivo de un canto, ya sea en el sentido de que la tragedia se inició con los que coreaban y entonaban el ditirambo, como alude Aristóteles, o en el sentido del canto que se hacía con el sacrificio de un macho cabrío que representaba la dialéctica de la *zoé*, o sea, la alegría-sufrimiento implícita en la esencia de Dionysos en cuanto dios de la ambivalencia muerte-vida con el carácter de la vida indestructible. Como quiera que esto sea, la *parusía* de Dionysos no se circunscribe fuera de los dominios de la *zoé*, y estos elementos que se han citado confirman que el culto y los ritos en su honor no tenían otro motivo que afirmar la vida mediante los cantos de la tragedia y toda la significación cultural que tenían para Grecia. Nietzsche vio esto claramente, y su significación de la tragedia no era otra sino la de afirmar la vida incluso en la desgarradora sujeción del hombre al sufrimiento, a todo lo problemático y adverso, en el extrañamiento más radical de la existencia, o sea, afirmar, cantar y, sobre todo, saber escuchar el *eterno sí del ser*, brotado de una riqueza y sobreabundancia como sólo la música trágica lo puede hacer. Y la tragedia nacida en el espíritu de la música, del ditirambo y de los cantos y coros, no puede significar otra cosa que resonancia y música, que hay que aprender a escuchar con la sensibilidad y arte propios de la afirmación de la vida, del profundo sí al eterno devenir que fluye en las notas y sabiduría que brota de la tragedia.

Lo trágico responde, tanto en Nietzsche como en la tradición clásica, a principios musicales que no pueden desligarse de la posterior estructuración y configuración de la tragedia; así, ésta en un principio fue solo música, coros y cantos. Entonces, lo que al espectador respectaba era *saber oír*, saber asimilar, mediante la música de los sufrimientos y alegrías, la sabiduría dionisiaca. De esta manera hay un acercamiento a una interpretación de la tragedia y lo trágico como un arte y una sensibilidad de recepción de música, pensar el desenvolvimiento y la finalidad de la tragedia como música.

* La tradición órfica de algunos poemas didácticos instruye acerca del último don de Dionysos, es decir, el vino, y por esta razón el orfismo denomina al dios "*Oinos*", el "*vino*". Ahora bien, esta misma tradición señala la costumbre de hacer el sacrificio de una cabra a la *vid*, tradición que mantuvieron tanto los griegos como los romanos. Para los órficos, el sacrificio del animal se hallaba justificado mediante una especie de ley del talión, que consistía en sacrificar a las cabras porque habían cometido un yerro contra Dionysos "*Oinos*", contra la *vid* y el vino. La falta de las cabras consistía en comerse el fruto de la *vid* y, en consecuencia, infringir contra los sarmientos de los viñedos. Los machos cabríos se sacrificaban como si estuvieran pagando por su falta; esto a la vez tenía la significación del sufrimiento y alegría para Dionysos, ya que por un lado el sufrimiento se encuentra en el sacrificio, que en cuanto al animal simboliza al dios, y por otro lado la expiación de la falta y la alegría del dios por tal acción.

La tragedia, como se vio, fue en su origen coro, algo que Nietzsche tenía muy presente en el primero de sus escritos preparatorios para *El nacimiento de la tragedia: El drama musical griego*. Este opúsculo manifiesta genuinamente la dimensión de la tragedia como un elemento musical destinado a la escucha y a la primacía que posee este elemento sobre la vista; pues si la tragedia era el motivo de un canto, que tenía su origen en los coros ditirámicos en honor de Dionysos, del mismo modo el motivo de la tragedia estriba en el coro como receptáculo y punto focal desde el que se dirige y se miran las perspectivas del escenario de la representación de los sufrimientos y las alegrías dionisiacas, que son los temas de la tragedia.

El coro trágico de los griegos no reconoce lo que tiene delante de sí como una obra de arte, sino que ve en ello existencias corpóreas; no hay una ficción ni una ilusión, sino que el coro, dionisiaco, es la naturaleza en su caos sufriente y primigenio (música como el fondo primordial del mundo, la naturaleza y su imitación), no el sueño sino lo crudo, la vida sin velo. Así, se presenta el devenir del mundo que parte del *Ur-eine*, por tal razón no se espera que la tragedia se inserte en una consideración de apariencia y su consecuente velo de distorsión que inhiba la sabiduría del mundo; en esto consiste precisamente una estética de la recepción, en saber oír el rumor cósmico que canta la sabiduría de Dionysos. Al consistir el coro, en tanto música dionisiaca, en el origen de la tragedia, Nietzsche considera a su coreuta, al Sátiro, y respecto a esto dice: "*El hecho de que la tragedia comience con él y de que por su boca hable la sabiduría dionisiaca de la tragedia es un fenómeno que a nosotros nos extraña tanto como el que la tragedia tenga su génesis en el coro*"⁴³.

La configuración de lo trágico con un elemento que lo define y lo construye en su compleja organización es el mito. Al igual que se hablaba de que la creación de este género espiritual *con motivo del macho cabrío*, la *tragodia*, tenía elementos simbólicos que constituían un eje alrededor de la festividad dionisiaca, y que dichos elementos eran el mito y la interpretación y explicación que se le trataba dar, del mismo modo a partir de la música y el coro dionisiacos surge el mito y toda la implicación que posee.

Como el fondo primordial de la existencia, la contradicción inherente al hombre, el terror y horror de su sufrimiento es insoportable, la música dionisiaca, en su disonancia y estridencia, necesita de alguna manera objetivarse en algo para que su talento para el profundo sufrimiento no termine por aniquilarla; entonces es menester algo que simbolice dichos sufrimientos y dicha profundidad primordial del ser, algo que simbolice esa universalidad dionisiaca y su rumor cósmico. Esta simbolización es de carácter apolíneo, es decir, de apariencia en la belleza y la proporción, en el *ritmo* estructurado de las formas, que de alguna manera

⁴³ NIETZSCHE, *El Nacimiento de la tragedia*, Op. cit., p. 79.

responde a la *metafísica de artista*. La expresión de la música dionisiaca y la sabiduría del dios en una forma apolínea es lo que configura el *ser* de tragedia. Esta sabiduría se expresa apolíneamente, o sea, simbólicamente y en forma de *mito*. Así hay que comprender la “...*aptitud de la música para hacer nacer el mito, es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el mito trágico: el mito que habla acerca del conocimiento dionisiaco*”⁴⁴.

Y mediante la simbolización apolínea del mito la tragedia se redime y no queda circunscrita a la aniquilación del ser. La tragedia absorbe en sí misma toda la embriaguez de la música, todo el orgiasmo musical; conduce a la música a su perfeccionamiento al ubicar a su lado al mito trágico, mediante el cual sabe redimir de la frenética tendencia hacia una existencia donde reinen la angustia y la pena. Así es como entre la presencia cósmica y universal de la música y el *oyente receptivo* dionisiaco, la tragedia pone en medio de ambos un símbolo excelso y eminente, el mito; este se convierte en el sentido simbólico que estimula y despierta en el *oyente dionisiaco*, que se encuentra envuelto por el poder del sonido primordial, una apariencia jubilosa, que le va a permitir ver que el arte musical no es más que un medio sublime de exponer y dar efervescencia y vitalidad al mundo del mito. El efecto trágico descansa, entonces, en lo estricta y puramente musical, en saber escuchar la sabiduría dionisiaca, que ahora, mediante el mito y su redención, consiste en *saber oír* la manifestación apolínea en la sensibilidad de conocimientos y efectos dionisiacos.

El camino hacia una estética de la recepción de lo trágico también lo brinda la conclusión a que llega Nietzsche luego de pensar la contradicción entre Apolo y Dionysos. Lo trágico, como bien lo vio Gilles Deleuze, es “...*la contradicción original, su solución dionisiaca y la expresión dramática de esta solución*”⁴⁵. El drama es, entonces, la expresión de elementos y acciones dionisiacas, la objetivación y determinación de Dionysos bajo un modo y en condiciones apolíneas. Pero todo este sustrato queda en una aptitud que presta relevancia a la sonoridad y a los conocimientos que ésta proporciona, un oyente estético capaz de comprender el mundo y el ser con la agudeza de su receptividad dionisiaca.

Pero, ¿qué implica una receptividad dionisiaca y una estética de la recepción que parta de lo trágico? Naturalmente no es que el oyente de la tragedia y del drama permanezcan en una identidad irremovible después de haber oído la música dionisiaca y la sabiduría que esta despliega. Es cierto también que la recepción de lo trágico de ninguna manera estriba en la negación del mundo, ni de la aniquilación a la que puede estar sujeto el hombre, porque “*Lo trágico se halla*

⁴⁴ Ibid., p. 144.

⁴⁵ DELEUZE, Gilles. Nietzsche y la filosofía. Barcelona : Anagrama, 2002. p. 22.

*únicamente en la multiplicidad, en la diversidad de la afirmación como tal*⁴⁶. Lo trágico se distingue de una especie de salida moral del dolor, del miedo, de la angustia, la depresión, etc., ya que, contrario a esto, es una estética de la alegría, del júbilo y la satisfacción, en pocas palabras, lo trágico es la alegría como tal, y nada tiene que ver, en el sentido en que se habla, con la acepción de desgracia, infortunio o adversidad en las connotaciones que tiene actualmente; si esto fuera así, Dionysos estaría del lado reactivo y no del lado activo desde el que opera como filosofía y vida.

En este orden de ideas, al retomar lo que del *saber oír* y el *oyente receptivo* se decía, así como también de una estética de la recepción, hay que tener presente que en uno de sus últimos textos, *El crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche que retoma los pensamientos de su juventud- requiere las condiciones en que puede haber un arte, cualquiera que sea, y que en este caso se hace la aplicación a la recepción musical. Señala que para que haya algún tipo de arte es menester y condición imprescindible una situación o estado fisiológico que anteceda al quehacer artístico, en virtud de que pueda ser viable, es decir, *Rausch*. También menciona que *“Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de fuerzas”*⁴⁷. El oyente estético debe ante todo haber penetrado en la atmósfera de la ruptura con el *Principium Individuationis*, en la embriaguez del sentimiento de fuerza y en el completo olvido de sí para que pueda *saber escuchar* la música de lo trágico, la auténtica sabiduría dionisiaca, el concepto de lo trágico.

En efecto, al retomar esto y la implicación de una recepción musical, lo trágico y lo dramático tienden en sí mismos a que en el *oyente* se produzca y se opere una transformación, que ingrese en otro ser; que el entusiasta embriagado, al escuchar la música trágica, sufra una transformación y que crea en ésta. El ditirambo dramático, el coro ditirámico, constituyen una condición primordial para que una recepción musical produzca en el oyente esa transformación que trascienda la configuración subjetiva a que cotidianamente se está sujeto, ya que, como lo dice Nietzsche, este coro es un coro de transformados, en los que hay un total olvido de sí, de sus antecedentes personales, motivo por el que se convierten en servidores de Dionysos, es decir, se hallan en un estado de embriaguez frenética y de excitación transfigurada, circunstancia necesaria para la comprensión y asimilación de todo arte dramático como un arte de *oír* y de transfigurar.

Por esta razón la tragedia antigua no tenía sus miradas puestas en el *drama* -que en el origen dórico significa *“acontecimientos”*, *“historia”*, sino en el *pathos*, entendido como *“pasión”*, *“padecer”*-, y en esto mismo radica que el arte de oír no

⁴⁶ Ibid., p. 29.

⁴⁷ NIETZSCHE, *El crepúsculo de los ídolos*, Op. cit., § 8.

quede en los dominios de una simple catarsis pasajera, sino que, debido a la hondura y profundidad del drama, la música dionisiaca y el coro dramático constituyan el auténtico vehículo de transformación del entusiasta en cuanto oyente dionisiaco. Que el oyente que está ante el coro dramático se destine a la escucha, empero que no se disfrace y pretenda ser otro y engañar, sino que los acordes que escucha hagan que *“...el hombre esté fuera de sí y se crea a sí mismo transformado y hechizado. En el estado de ‘hallarse-fuera-de-sí’, en el éxtasis, ya no es menester más que un solo paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados mágicamente”*⁴⁸. En esto consiste, esto implica una estética de la recepción de lo trágico, en transformarse por el conocimiento dionisiaco y la embriaguez que acompañan al canto coral que habla de la voluntad del mundo. Es una música antigua compuesta no en la luz, sino en la oscuridad, pues *“...todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda”*⁴⁹. Esta es condición *sine qua non* de que no sea música para la mirada sino para el oído, una música de carácter dionisiaco, de la sabiduría de la voluntad de lo profundo y hondo del ser. Así, lo trágico pertenece al ámbito del *pathos*, del padecimiento del hombre en un lenguaje simbólico apolíneo, pero este último se supedita al primero. Esto es más evidente cuando Nietzsche, en el *Drama musical griego*, hace referencia a que la historia de la música griega permaneció obstruida en la Alta Edad Media porque, tanto en teoría como en práctica, se convirtió su estudio en algo docto; indica que el resultado de esta situación no fue otro que el que ya no se compusiera música para el oído (música dionisiaca, drama y coro) sino música para el ojo (música apolínea, representación teatral respecto a la estructuración rítmica y arquitectónica.)

⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich, El drama musical griego. En: El nacimiento de la tragedia, Op. cit., p. 212-213.

⁴⁹ Ibid., p. 207.

2. LA INTEMPESTIVIDAD EN NIETZSCHE: DISONANCIA DE UN COMBATE CONTRA EL *JETZTZEIT*

Posee la obra de Nietzsche un carácter intempestivo fácil de advertir a lo largo de todo su pensamiento. A nivel general se puede decir que ese carácter Intempestivo es una conclusión espiritual de su afán 'por decir la verdad'.

Julio Quesada

2.1 LO INTEMPESTIVO / INACTUAL

Como lo menciona Julio Quesada, el carácter intempestivo en Nietzsche no es difícil de observar; esto obedece a muchos factores, que tienen implicaciones tanto personales y vivenciales como culturales y espirituales. En este sentido, la consideración de lo *intempestivo* se dibuja en unos círculos en los que tiene que ver la configuración social, política y cultural de la Alemania de comienzos de los setenta del siglo XIX. En esta circunstancia, Alemania se encuentra en la cúspide de su fervor político, con la creación del Reich (imperio) de Bismarck, que no es otra cosa que el apogeo del Estado alemán, que abarca la vida en su totalidad, a consecuencia de la victoria en la guerra franco-alemana que se llevó a cabo en 1870. Con dicha victoria, Alemania se consideraba como el paradigma de espiritualidad y desarrollo cultural que, tras una victoria bélica sobre Francia, creía ingenuamente que se la había derrotado en cultura, cosa que Nietzsche no se va a cansar de negar hasta sus últimos escritos. Lo que hay que caracterizar de esta situación es que, con la creación del Reich, Alemania se tiene a sí por el prototipo de la civilización occidental, como una continuación de la Grecia clásica, y no hay que olvidar que esto se deriva de una lucha armada. Entonces, lo que seguidamente surge de esto es que el Estado alemán muestra una arrogancia extrema y se sitúa como el ente que rige la vida social, y también la vida cultural; así se muestra el *Selbstsucht des Staates* (egoísmo del Estado), cuyo papel será el tutelar las instancias de la sociedad para satisfacer sus propios intereses y mantener su estabilidad, además de su imagen de regidor del bienestar del pueblo en sus diversas expresiones. Como resultado de esto, el *Selbstsucht des Staates* se encarga de crear a nivel social todas las instancias que necesita, y hay una en especial, la *cultura*. Es innegable que el Estado alemán facilita los recursos para que dicha cultura florezca, pero esto se hace siempre y cuando no disgregue su estabilidad e imagen, desde un ángulo en el que sus intereses de dominio y poder no queden en duda. En otras palabras, se exige una cultura con una educación, una filosofía, una ciencia, una filología, que juegue a favor del nacionalismo alemán, que sea una apología del triunfo bélico y "espiritual" sobre Francia.

El producto cultural que se origina desde la atalaya del Estado solo será válido en la medida en que mantenga el orden establecido por el Reich. Ante esto, habría que hacer esta pregunta: ¿qué tipo de cultura y espíritu puede surgir de los intereses de dominio del Estado?, ¿acaso una cultura superficial y democrática que anule las diferencias individuales y a los grandes hombres?, o ¿un tipo de servilismo hacia el Estado que haga lo posible por sofocar la *cultura* verdadera fundamentada en la crítica? Lo cierto es que la cultura que nazca desde la potestad del Reich, no se preocupará por despertar en el hombre sus hondas inquietudes espirituales, mucho menos las angustias subjetivas que estimulen una búsqueda interminable en los senderos del conocimiento; y justo aquí aparece Nietzsche, y lo hace como un combatiente que dice: “...siento placer al desenvainar la espada, -y acaso, por ventura, también tengo peligrosamente dispuesta la muñeca.”⁵⁰. Ante este ambiente político y “cultural” que impera en Alemania, Nietzsche irrumpe desafortunadamente y con violencia, en nombre de la *cultura* auténtica, la *cultura* libre de intereses políticos o religiosos. Nietzsche desenvaina la espada contra esta configuración política y cultural, contra el *Jetztzeit* de la época; prepara un arsenal de armas que empuña a medida que la época y su cultura superficial lo requieren.

En este orden de idea se pueden desplegar las reflexiones que cristalizan la noción de lo *Intempestivo / inactual*, y cómo aquí se interpreta en torno a un pensar musical en términos de *disonancia*^{*}. Se parte de este modo del concepto alemán de *Unzeitgemäss* (Intempestivo), que según la hermana de Nietzsche, Elisabeth Forster-Nietzsche, éste utilizó en una carta fechada en el verano de 1869, que iba dirigida a Wagner, y dice: “*Erguido, afirmado en sus propias raíces, con su mirada dirigida a lo lejos, sobre todo lo efímero e intempestivo en el más*

⁵⁰ NIETZSCHE, *Ecce Homo: Las intempestivas*, Op.cit., p. 68.

* La noción de *disonancia*, que se abordará aquí como interpretación del pensamiento intempestivo de Nietzsche contra la configuración cultural de la época, parte de la concepción abordada en el apartado *Disonancia: la música dionisiaca*, en razón de que tanto *El nacimiento de la Tragedia*, como los cuatro escritos que componen las *Consideraciones Intempestivas*, se conciben como textos que iban contra el tiempo imperante. Por lo que respecta al *Nacimiento de la tragedia*, basta mencionar la poca acogida que recibió por parte de los intelectuales y la vanguardia cultural de la época, situación que permite calificar el primer libro de Nietzsche como *Inactual* en todos sus sentidos. Otro aspecto que permite agrupar estos escritos y abordar significaciones como la *disonancia musical* en tanto intempestividad es la consideración del mismo Nietzsche de estas obras como pertenecientes a una época de veneración e ideal, o lo que la interpretación ortodoxa ha calificado como “el primer Nietzsche”, cuyas características son entusiasmo, fe y admiración incondicional a sus amigos y devoción por sus maestros, hechos que han permitido que a este periodo se lo llame el periodo romántico. Sin embargo, en lo que a la *disonancia* se refiere, en este capítulo se aborda dicha idea como un aspecto de lucha y ruptura con la armonía establecida en la Alemania del Reich, a diferencia de la consideración dionisiaca que se pensó anteriormente.

*bello sentido*⁵². Es una época muy temprana, empero, a pesar de ello, Nietzsche perfila lo que culminaría con cuatro obras que llevan el sello de lo *Unzeitgemäss*. La significación de este concepto, a partir de la interpretación que se quiere dar, se aborda desde el eje central de la palabra: *Zeit* (tiempo); esta idea de tiempo, en este contexto, implica dos aspectos fundamentales: 1) Tiempo como *Zeitabschnitt*, *Epoche*, dos palabras alemanas que hacen alusión a *época*, de las cuales la primera contiene el elemento *Zeit*; el tiempo como una época o período determinado, componente presente en el *Unzeitgemäss* y que asiente especificar este primer aspecto del tiempo, como una fijada época en la vida de Nietzsche, es decir, su juventud y primeros escritos, que si se incluye su primer libro, va más o menos de 1872 hasta 1875, año en que publicó su última intempestiva. 2) *Zeit* como el *Ereigniss* (acontecimiento) que significa Nietzsche al entrar a atacar a su tiempo con toda la sobrecarga de cultura popular al servicio del Estado que esto involucraba. Nietzsche representa *otro tiempo*, un acontecimiento fuera de su tiempo, por tanto, lo *otro* del tiempo, aquel *pathos* de la distancia de que habla al proyectar sus ideas más allá de las reflexiones aceptadas por la cultura imperante. Este tiempo es, entonces, el *Ereigniss-Nietzsche* que establece una *fuga mundis*^{*}, y que esta fuga del *Zeit* como *Zeitabschnitt* constituye todo un elemento cultural, filosófico, artístico y científico completamente distinto, que tiene sus propios juicios epistemológicos, lógicos, antropológicos, ontológicos, estéticos y éticos, que son todo el desarrollo que de aquí seguirá y adoptará Nietzsche en el sendero de su pensamiento. Nietzsche, como acontecimiento, es finalmente lo *otro* de su *Epoche*, es la disyuntiva que tiene su mirada más allá del Estado y sus siervos culturales, es un tiempo no para su tiempo, y por ello un acontecimiento póstumo al que sólo el pasado mañana le pertenece.

Ahora bien, *Unzeitgemäss* es el sello bajo el que publica estos cuatro escritos, por tanto es menester prestar atención a la formación y composición de la palabra *Intempestivo*, lo cual facilitará la comprensión de la posición y la actitud que representaba Nietzsche ante su época. La expresión alemana que Nietzsche utiliza como título general para sus cuatro escritos es *Unzeitgemässe Betrachtungen* (Consideraciones Intempestivas); *Unzeitgemäss* es una palabra que consta de tres elementos: *Un*, es una partícula de negación, que equivale al *In* del español; *Zeit*, corresponde en líneas generales al tiempo, a las dos

⁵¹ NIETZSCHE, Elisabeth. Notas adicionales. En: Consideraciones intempestivas (1873-1875). Madrid : Aguilar, 1932. p. 389.

^{*} Esta expresión latina se usaba en la Edad Media, y se entendía como un huir del mundo dogmático, religioso y oscurantista que imperaba. Este huir no era el desplazamiento territorial y el abandono de un determinado lugar en donde dominaban las ideas del periodo, sino que hacía alusión a una *forma distinta de configurar la subjetividad* a pesar de encontrarse irremediabilmente en los círculos del dogma y el modelo predominante. Esto hizo Nietzsche en el mundo de su época, y es una de las significaciones de lo que implica Nietzsche como acontecimiento.

significaciones que se atribuyeron, las cuales tienen que ver con el contexto en que Nietzsche se encuentra; *Gemäss*, es un adjetivo que entre otras cosas, significa *correspondiente, conforme, adecuado a, con arreglo a*. Aquí se tiene la estructura del término *Unzeitgemäß*, que se traduce, con arreglo a su composición, como *la negación o inconformidad con el tiempo*, con la época, puesto que no hay que olvidar que este tiempo se ciñe al primero de los aspectos mencionados, aspecto negativo y diferenciado del positivo, que es el carácter afirmador de la negación. De este modo, lo que Nietzsche va a presentar y pensar en sus escritos es, de entrada, una inconformidad con lo que su época representa, especialmente en lo concerniente al arte y la cultura. Hay también otro término que permite entender la postura intempestiva de Nietzsche, el vocablo *Zeitabgewandt*, que se utiliza en alemán para designar lo que se *aparta de la actualidad*, de ahí la analogía que aquí se establece entre lo *Intempestivo* y lo *Inactual*, ya que, como se indicó, la intempestividad se piensa como un estar contra el tiempo-época, en el que se halla inserta la configuración socio-cultural que, en cierto modo, está a la vanguardia de la moda y lo *actual*.

Se concibe lo *Intempestivo / Inactual* en Nietzsche como una combate que libra contra la configuración de su tiempo; es una crítica y una negación del tiempo y sus dominios; rechazo hacia la hipocresía y el egoísmo del Estado, hacia la cobardía de una cultura falsa que es *adecuada* y *conforme* a los intereses de las masas dominadas; es una contienda contra la *opinión pública*, que para Nietzsche es la prensa, los periódicos, los diarios, las revistas, junto con los libros de actualidad en los que se deleitan las masas, libros vulgares, del populacho; también dirige sus golpes contra el *éxito público* que ha causado el Reich alemán y el triunfo de la guerra franco-alemana; respecto a esto, al comienzo de la primera de las cuatro intempestivas, *David Strauss, el confesor y el escritor*, dice:

Pero de todas las malas consecuencias que está acarreado la última guerra sostenida con Francia, acaso la peor de todas ellas sea un error que se halla muy extendido que incluso es general: el error de la opinión pública y de todos los opinantes públicos que aseveran que también la cultura alemana ha alcanzado la victoria en esa lucha y que por tanto es ahora preciso engalanarla con aquellos florones que corresponden a unos acontecimientos y éxitos tan fuera de lo ordinario. Esa ilusión es sumamente perniciosa: y no, por ventura, porque sea una ilusión –pues hay errores que son muy saludables y benéficos–, sino porque es capaz de trocar nuestra victoria en una derrota completa: en la derrota y aun extirpación del Espíritu alemán en provecho del ‘Reich alemán’⁵³.

⁵² NIETZSCHE, Friedrich. Consideraciones intempestivas, I David Strauss, el confesor y el escritor (y Fragmentos póstumos). Madrid : Alianza, p. 25

Su intempestividad contra la política del Reich es profunda y descarnadamente antinacionalista; está contra el nacionalismo imperante, contra el Estado que ampara la opinión pública, algo que es fácil de percibir por la sutil ironía contra el *Jetztzeit* de la actualidad del Reich, logrado con el triunfo de la guerra; dicha ironía se halla en el hecho de haber puesto entre comillas la palabra Reich (imperio alemán), algo que produjo mucha irritación. Sirva esto último como muestra de que Nietzsche, desde su juventud, y en sus primeras obras, manifestó una aversión por el nacionalismo alemán y por las consecuencias políticas que esto acarrea, esto contra las lecturas vulgares y superfluas que se hacen con intenciones de atribuir rasgos de nazismo por parte de sectarismos y fanatismos que nunca ahondaron ni ahondarán en el auténtico pensamiento de Nietzsche, sobre todo en lo que y contra lo que combatió durante toda su vida.

Como consecuencia de estas ideas, el pensamiento nietzscheano, con su ataque a la época imperante, abre una brecha en el dominio que tiene el Reich, y esta brecha, que consiste en negar la actualidad y la tempestividad, responde al segundo aspecto del *Zeit*. Es decir, que si por un lado la intempestividad de Nietzsche contra el tiempo y la época consiste en establecer un *nihilismo*, una negación del sentido y el fundamento que mantiene la Alemania de su período, una crítica a la inautenticidad de la opinión pública y la pseudocultura, por otro lado, y esta es la parte afirmativa, se quiere y se busca una autenticidad y originalidad como una posibilidad alternativa ante la cultura y el arte, que no rebasan los límites de la opinión pública. Esta afirmación parte del *Zeit* como el *Ereigniss* (acontecimiento) de atacar el exceso de cultura popular al servicio del Estado; este lado afirmativo es el *otro* tiempo, el tiempo de la *fuga mundis*, que viene a responder a la necesidad de negación para poder llevar a cabo una afirmación; es necesario, y en primer lugar, negar el *Zeit* de la *Zeitabschnitt* para poder afirmarse en el *Zeit* del *Ereigniss*; es una condición indispensable ser intempestivo para que consecuentemente se pueda crear un tiempo que responda a las necesidades más hondas del *Ser*, a un florecimiento verdadero de *arte y cultura*.

El *otro* tiempo, que resulta de la brecha que se abre en el dominio de lo establecido, es, entonces, el carácter afirmativo del ataque que constituye el *ser-intempestivo*; hay que negar para poder afirmar; en esta fórmula, que Nietzsche lleva a cabo como el común denominador de sus Consideraciones intempestivas, se halla el germen que comienza a despuntar en lo que posteriormente será la transvaloración de los valores, porque ¿de qué otra cosa se trata el *ser-intempestivo* si no es de *negar* los valores imperantes de la cultura para transvalorarlos y *afirmar* la creación de valoraciones espirituales auténticas, como un *devenir-otro*, fundado en una *intemporalidad* que configura una subjetividad distinta? Si en el primer aspecto del *Zeit* se niega, en el segundo se afirma; se asiste con lo *Intempestivo / Inactual* a una *Bejahung des Lebens* (afirmación de la vida) en una fórmula que enseña *Zaratustra*: “Siempre aniquila el que tiene que

*ser un creador*⁵³. Esto es lo que Nietzsche concebía como lo *Intempestivo*, así como también la necesidad de decir la verdad al *Jetztzeit* desde una perspectiva del *tiempo-acontecimiento*, al que se exhorta de la siguiente manera:

Por ello, ¡seguid con vuestro ánimo confiado! Al menos durante algún tiempo será preciso conformarse con vuestro ‘de tanta – cuanto de ninguna’. ¡Durante algún tiempo! Es decir, mientras la gente siga teniendo por intempestivo aquello que es siempre oportuno y que ahora más que nunca es oportuno y resulta necesario – decir la verdad⁵⁴.

Lo anterior corresponde, en líneas generales, a lo que implica la *intempestividad* desde la matriz de la negación como el medio para la afirmación. Por último, es necesario explicitar cómo lo anterior se reafirma en cada una de las cuatro intempestivas. En la segunda, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida* (1874), se lanza una sátira contra el orgullo fervoroso del que Alemania se sentía creadora, el *sentido histórico*, que para Nietzsche, en particular, era el *placer* de los hombres por sentirse *hijos del pasado* y no frutos del *azar*, y que en general no es otra cosa que la acumulación excesiva de conocimientos, pura y llana erudición que instalaba a la vida en el pasado, ángulo desde el que se medía y valoraba; por esta causa Nietzsche niega la historia que no conduzca a *beleben* (vivificar) la existencia, lo que sea impersonal y contrapersonal; de igual forma declara, desde su *otro* tiempo, un tiempo póstumo, un tiempo que está por venir, el tiempo que tal vez sea el que lo pueda comprender. Tocante a la fiebre historicista de la época dice en el prefacio:

Esta consideración es también intempestiva, porque yo trato de interpretar como un mal, como una enfermedad y un vicio, algo de que nuestra época está orgullosa con justo título –su cultura histórica–, porque llego hasta creer que todos nosotros sufrimos de una consunción histórica y que todos debíamos reconocerlo⁵⁵.

Más abajo, refiriéndose a su *otro-tiempo* inactual que está por venir, sentencia: “...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”⁵⁶.

⁵³ NIETZSCHE, Así habló Zaratustra, Op. cit., p. 101.

⁵⁴ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas, I David Strauss, el confesor y el escritor (y Fragmentos póstumos). Op. cit., p. 150.

⁵⁵ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas (1873-1875), Op. cit., p. 72.

⁵⁶ Ibid., p. 72

La tercera intempestiva, *Schopenhauer como educador* (1874), consiste en revelar las *condiciones* para la *educación* de los hombres que están fuera de lo común y de la actualidad de la falsa cultura dominante; se plasman las estipulaciones que harán surgir al genio, cuyo modelo es Arthur Schopenhauer. En esta intempestiva se lanza una certera crítica a la educación alemana, a su falta de imaginación, así como también a los educadores mediocres de los institutos de formación, igualmente se crítica el hecho de que el hombre se oculte tras las costumbres y opiniones de la época, por pereza y cobardía, por miedo a que lo que puedan pensar fuera de la tradición los incruste lejos de su seguridad y comodidad; por ello Nietzsche insta a la juventud a que se libere de la época y la tradición, “*Porque la educación no es sino liberación (...) tus educadores no pueden ser otra cosa que tus liberadores*”⁵⁷, y el filósofo como educador debe ser “*...capaz de elevarme por encima del malestar de nuestra época y enseñarme, a la vez, a ser de nuevo honrado y sencillo, tanto en el pensamiento como en la vida, o lo que es igual, intempestivo*”⁵⁸.

La última de ellas, *Richard Wagner en Bayreuth* (1875), plantea una apología de su maestro Wagner, y este texto constituye una ferviente experiencia sensible que en aquella época cautivó el alma de Nietzsche, hasta tal punto que pensaba que una reforma de la cultura y de la sociedad en su totalidad no era posible sino mediante la música intempestiva de Wagner; también el mismo compositor tenía esa intención, por la que construye un teatro en Bayreuth exclusivamente para representar sus innovadoras obras artísticas, o sea, los *dramas musicales*, que eran para Nietzsche un renacimiento de la tragedia griega. Nietzsche tiene mucha confianza en la regeneración y renacimiento de lo griego mediante la música y el mito alemán que prometía Wagner, lo que no llegaría a ser porque, luego de algunos años, Wagner dirigiría sus intenciones de renovación del mito hacia el nacionalismo y, en consecuencia, al antisemitismo. La música y el arte wagnerianos constituyen un hecho intempestivo de grandes magnitudes, cuya muestra la da el silencio que la época mostró por su arte; igual ocurrió con Nietzsche, el que, tocante al *acontecimiento* Bayreuth, dice: “*Igualmente, todos los que toman parte en estas fiestas de Bayreuth han de ser considerados como no pertenecientes a una época. Se han creado una patria fuera del tiempo, y en esta patria encuentran su razón de ser y su justificación*”⁵⁹.

⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Schopenhauer como educador*. Madrid : Biblioteca Nueva, 2000. p. 29.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁹ NIETZSCHE, *Consideraciones intempestivas* (1873-1875), *Op. cit.*, p. 312.

2.2 ARMONÍA Y COMBATE

Las cuatro Intempestivas son
Íntegramente armas
de combate.

Friedrich Nietzsche

Hay que distinguir en qué consisten y a qué o a quién se dirigen los ataques que lanza Nietzsche a su época. Estas embestidas comprenden lo que anteriormente se denominó *disonancia musical* de lo intempestivo, o sea, el hecho de atacar y romper con la armonía establecida por la cultura y el Estado alemán, el irrumpir de un pensamiento que para la época era desequilibrado e inconstante. A la música consonante y dominante de la época, que responde a una proporción equilibrada, la conforman, desde el ángulo interpretativo que se da aquí, los ecos que reverberan en la opinión pública, los que son ordenados por un director orquestal que identifica con el Reich y sus siervos. Los ecos que abundan por doquier en la actualidad, y aceptan por su equilibrio proporcional y logran mantener el orden instituido por las ideas dominantes, forman parte de la armonía que hace del todo una estructura que se mantiene y se guarda con el celo que una bestia salvaje tiene para sus críos.

Los ecos de la orquesta de la época responden a su configuración sociocultural; son consonantes con la totalidad de la sociedad, se aceptan de por sí y sin más por el pueblo, lo que en la primera intempestiva se identifica con la “cultura” dominante. Los ecos no son otra cosa que lo que *reverbera* en toda la Alemania de la época, o sea, la opinión pública, la prensa, los periódicos, los diarios, las revistas, los libros vulgares, y también las visitas a recintos donde se deposite en la bebida de la cerveza y la realización de tertulias sobre política y actualidad; a esto esa actualidad lo denomina “cultura”, estos son los ecos a los que alude cuando se utiliza la metáfora de la orquesta; son los ecos de esta “orquesta-cultura” los que forman una consonancia armónica y que determinan la vida de la sociedad alemana. Ahora bien, Nietzsche, a todo este conjunto de acciones que realiza la masa popular y que ingenuamente se piensa que es *cultura*, lo denomina con un neologismo que él mismo inventó: *Bildungsphilister*, palabra alemana compuesta de dos elementos: por una lado, *Bildung*, que en alemán, en términos generales, hace alusión a *cultura, educación, formación**; por otro lado se tiene *philister*, filisteo, sobre cuya significación Nietzsche puede ilustrar: “El vocablo ‘filisteo’ está tomado, como es sabido, de la vida estudiantil y en su sentido lato, bien que

* Respecto a la significación de *Bildung*, por lo pronto y en este contexto, que así lo exige, no se harán diferenciaciones y adoptará sin más las acepciones aludidas; solo se dirá que se distingue una cultura auténtica que responde a la intempestividad, y otra “cultura”, pública, una pseudocultura, perteneciente al pueblo y al *Bildungsphilister*, donde se ven el *combate disonante* y la *armonía consonante* respectivamente

*enteramente popular, designa la antítesis del hijo de las Musas, del artista, del auténtico hombre de cultura*⁶⁰. *Bildungsphilister* es entonces el “cultifilisteo” o el filisteo de la cultura, y representa la antítesis más virulenta de la auténtica *Bildung*, de la verdadera cultura; es la armonía instaurada de la opinión pública y las situaciones que sojuzgan a la época, en contra de la legitimidad y las intenciones de ruptura que intentan disgregar dicha armonía, es decir, la *disonancia del combate*, la cual presenta *otro* tipo de posibilidades que rebasan el tiempo dogmático y filisteo.

La primera arremetida, del combate en que Nietzsche se inserta, va dirigida contra la “cultura” alemana, es decir, contra la opinión pública y su representante, el *Bildungsphilister*. En general, el contenido de este escrito es un desenmascaramiento de la falsedad, la superficialidad y el vacío que, en nombre de la *cultura* se ha hecho para presentarse como el paradigma espiritual por excelencia. Al respecto Nietzsche señala:

El saber muchas cosas y el haber aprendido muchas cosas no son, sin embargo, ni un medio necesario de la cultura ni tampoco una señal de cultura y resultan perfectamente compatibles, si es preciso, con la antítesis de la cultura, con la barbarie, es decir, con la carencia de estilo y la mezcolanza caótica de todos los estilos⁶¹.

La “cultura” se disgrega, y lo que de armonía consonante tiene es simplemente la aceptación del dominio que asume en la masa popular, que sigue a los *Bildungsphilister*; en este sentido, se acuña aquí la consideración de que esta supuesta *cultura* carece de la más mínima coherencia y unidad de estilo auténtico que se solicitaría; ello en razón de la significación que atribuye Nietzsche a la concepción que en aquella actualidad se tiene de *cultura* y la vinculación de la *barbarie*. Nietzsche, en este período de su pensamiento, aún tiene arraigada en sus ideas la noción de barbarie que se tenía en la antigüedad, es decir, considerar disgregado, desordenado, incoherente e inculto todo lo que no fuera griego porque, como se sabe, Grecia se caracterizaba por ser pueblo equilibrado, con un estilo y una medida armónica que lo hacían un lugar civilizado, espiritual y refinado, en pocas palabras *apolíneo*; a la sazón, según Nietzsche, el pueblo alemán y su “cultura” carecían de esto, puesto que todo era confusión y disolución de los estilos; un abigarramiento de popularidad que no guardaba la más mínima simetría ni forma; pues en Alemania se tenía por culto al que más acumulara conocimientos de las más diversas especies, al hacer de la *Bildung* un depositario embrollado que albergaba su garantía en el éxito público. Para Nietzsche, la

⁶⁰ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas, I David Strauss, el confesor y el escritor (y Fragmentos póstumos), Op. cit., p. 35.

⁶¹ Ibid., p. 31.

gama de conocimientos abigarrados que constituía la “cultura” alemana era la consecuencia de su barbarie. Respecto a la unidad armónica y consonante que guarda la aceptación general del pueblo, en Nietzsche se halla la interpretación que se da aquí al hablar de ello en los siguientes términos: “*toda aquella impronta que de manera tan uniforme nos asalta a los ojos en cada una de las personas cultas de la actualidad alemana es algo que alcanza unidad por la sola razón de que excluye y niega consciente o inconscientemente todas las formas y exigencias de un estilo verdadero que sean artísticamente productivas*”⁶².

A partir de esto, se advierte ahora sí el lado afirmativo del combate nietzscheano, la *disonancia del combate* luego de producir la perturbación relativa a la no concordancia y pertinencia de leyes y estructuras regidas por el equilibrio medido, progresivo, que significa la opinión pública. Si la armonía consonante de la *Gebildetheit* (Cultería) residía sólo en la homogenización del éxito de aceptación, en la *disonancia del combate*, a pesar de que se realiza un embate que irrumpe y produce perturbación, pese a ello, posee una unidad armónica y equilibrada que emerge desde la afirmación del *acontecimiento-Nietzsche*; es la consecuencia afirmativa resultante de la negación, el destruir como condición para crear. Nietzsche tiene una concepción de *cultura* que constituye una propuesta que intenta afirmar la autenticidad de *Bildung*, de ahí la armonía de su intempestividad: “*La cultura es ante todo la unidad del estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo*”⁶³; y para aclarar su sentido y no dar pie a malas interpretaciones, el mismo Nietzsche, en su segunda intempestiva, *De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, dice:

La civilización de un pueblo, en oposición con esa barbarie, ha sido definida una vez, con razón, me parece, como la unidad del estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo. Esta definición no debe ser mal interpretada, como si se tratase de la oposición entre la barbarie y el ‘bello estilo’. El pueblo al que se atribuya una civilización debe ser, en toda su realidad, algo vivo y armónico. No debe dividir miserablemente su cultura en interior y exterior, entre contenido y forma⁶⁴.

De la metáfora de la orquesta y el director, se puede empezar por establecer quién es este último luego de ver que a la orquesta la constituye todo el abigarramiento de lo que equivocadamente se considera como *cultura*; se habla, pues, de la barbarie y la mezcolanza del *Bildungsphilister*. El nombre de este director se halla en el título de la primera intempestiva, *Richard Strauss*, autor de un libro titulado

⁶² Ibid., p. 37.

⁶³ Ibid., p. 30.

⁶⁴ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas (1873-1875), Op. cit., p. 98.

La nueva y la vieja fe, el cual es un “*Oráculo manual del filisteo alemán*”⁶⁵. Strauss es, entonces, el profeta y apologeta de los filisteos de la cultura, y este director tiene la habilidad de dirigir a sus músicos de una manera increíble, porque, con este manual, consiguió un éxito notorio; la opinión pública aceptó de buena manera todas las confesiones y creencias que plasmó en su escritura. De este libro se dice que es un

Testamento de las ideas modernas y de que en todas partes hable tan solo para complacer a mas zafio de los realismos, justo este hecho se cuenta entre los mas sorprendentes rasgos de carácter de este Nuevo Evangelio, el cual, por lo demás, de sí mismo afirma que es tan solo el resultado fatigosamente conseguido de una continuada investigación de la historia y la naturaleza, con lo cual se niega a sí mismo el elemento filosófico⁶⁶.

Este libro constituye, para el *Bildungsphilister*, un axioma y un evangelio en el que se ven corroboradas todas las ideas que imperan en su presente. Se enseñan en este libro ideas tales como la consideración de la pérdida de la fe religiosa y la creación de una nueva fe, basada en la opinión pública, que se identifica como una patrona protectora⁶⁷ de todos sus seguidores; también la ausencia de búsqueda de cultura, porque se cree haberla encontrado, lo que les induce a utilizar a los *clásicos* no para conocerlos y continuar la búsqueda de los medios que proporcionen la creación de una *cultura*, sino para anular todas circunstancias que puedan conducir a este fin; por este motivo los filisteos se consideran *epígonos* de los clásicos, imitadores, mediocres satisfechos que creen que la *cultura* ya se alcanzó y que no hay que buscar más, algo que no manifiesta sino *debilidad* ante la fortaleza y la *virilidad* que se requiere para ahondar en la sensibilidad y el conocimiento de los clásicos; hay también la afectación de un optimismo incurable que consiste en la confianza en que el mundo es bueno y, como consecuencia, se lleva a cabo una crítica a los pesimistas, a quienes se increpa y dice que si piensan que el mundo es malo, ellos no se dan cuenta de que lo que declaran malo es también, y sobre todo, su pensar, que es el que declara malo al mundo, y Strauss argumenta y dice que si un pensamiento declara que el mundo es malo, en este pensamiento se encuentra la maldad, por lo que el mundo es bueno; pero este juicio es el resultado de la asimilación ferviente y ciega del optimismo. Con razonamientos como estos, sobrecargados de sentido común, el director y representante por excelencia de los filisteos pretende crear una nueva fe, asentada en la modernidad, todo ello como producto de la pura actualidad y la

⁶⁵ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas, I David Strauss, el confesor y el escritor (y Fragmentos póstumos), Op. cit., p. 96.

⁶⁶ Ibid., p. 79-80.

⁶⁷ Ibid., p. 103.

fascinación satisfecha que produjo la guerra franco-alemana. También en lo referente al arte y la *música* se presenta la antítesis entre la armonía y el combate. Resulta que en el libro de Strauss, *La vieja y la nueva fe*, se establecen unos planteamientos referentes al ordenamiento de la vida de los que denomina *nosotros* (el *Bildungsphilister* en conjunto, en masa), y que Nietzsche une en la pseudocultura, bajo la *Gebildetheit* (Cultería); como se viene observando, la “cultura” de la tempestividad se ordena respecto a una aceptación popular y superficial que está muy lejos de lo que implica una legítima *Bildung*, es entonces consecuencia resultante que el ordenamiento en la música no se guíe por una sensibilidad compleja que se introduzca en la recepción de la verdadera música de Alemania. Strauss juzga mal la buena música alemana (Haydin, Beethoven), pues dice del primero que sólo pueden hacerle justicia los diletantes, puesto que las orquestas son muy buenas para tal música. Hay que imaginar lo que significó para Nietzsche leer en el libro de Strauss semejante barbaridad, y se dice barbaridad porque es el juicio de un bárbaro o cultifilisteo dirigido a sus secuaces, los “cultos” de la época. Pero si se dice esto de la auténtica *música culta* es porque el *Bildungsphilister* tiene su propia “música”, naturalmente una “música” que mantenga a sus oyentes alienados por la armonía consonante que brinda su éxito. Efectivamente, es una “música” de filisteo, sin la unidad de estilo que requeriría una *cultura musical*, es lo que en alemán se denomina *Hausmusik* (música casera); ya el mismo nombre da la idea de que se trata de algo superficial, que carece de espíritu y de nobleza, que responde únicamente a las necesidades de diversión y distracción del *Jetztzeit* y no a la búsqueda de un placer estético en la melodía musical. Por lo que se refiere a los juicios que hace Strauss sobre esto, Nietzsche replica: “...mientras Strauss va hablando, nos parece que los músicos de que él habla reciben nombres equivocados y creemos que aquí se está hablando de alguien distinto (...), una prueba más de que está hablando de otro artista y de otras obras de arte, acaso de la música casera de Riehl”⁶⁸. Es algo obvio que se lancen este tipo de juicios contra la auténtica música alemana, ya que el filisteo, al ser simple *epígono*, no está en la necesidad de ahondar en la sensibilidad, sino que, por el contrario, ésta se ha atrofiado y sólo busca lo que tienda a satisfacer su inherente opinión instituida, de ahí la *Hausmusik*.

Los cultifilisteos, con sus representantes, son en suma la homogenización de la actualidad y el tiempo imperante en la Alemania del Reich. En síntesis, la primera intempestiva lo que hará será atacar las consideraciones y asimilaciones que los filisteos tienen sobre cultura. Es una antítesis entre *Bildungsphilister* y *Bildung*, entre la disgregación carente de estilo que acepta el éxito público que forma una unidad armónica de opinión pública, y la autenticidad de la unidad del estilo que se halla en el ataque disonante del combate que lanza Nietzsche como su *acontecimiento*, como su *otro-tiempo*. Pero el problema que mira en esto Nietzsche es el triunfo de la cultería en la opinión pública, ya que el filisteo se une

⁶⁸ Ibid., p. 71-71.

al "culto" por la satisfacción de la cultería y el estado actual de las instituciones educativas; de este modo, el docto pronuncia los juicios del filisteo en las artes y demás disciplinas de conocimiento. Esto ocurre porque al filisteo de la cultura lo aceptan sin más sus siervos "cultos", por medios tales como periódicos, revistas y libros, como el de Strauss. El director y profeta del *Bildungsphilister*, Strauss, consiguió difundir su prosa y, con el éxito que tuvo, se llegó a catalogar como *clásica*. Respecto a esto, Nietzsche hace un análisis sobre la situación de Strauss como "escritor". Hay una distinción entre lo que es *Schriftsteller* (*Escritores*, que abarca a los autores de novelas, tragedias, etc.) y *Schreiber* (*Escribientes*, que atañe a los *fabricantes* de la palabra y que carecen del estilo, profundidad, sensibilidad y nobleza espiritual; estos escribientes se hallan en la cultería actual, cuyo máximo representante, según Nietzsche, es Strauss). Los *escritores* poseen la fuerza artística de trazar una totalidad, *Totum ponere* (poner, establecer la totalidad), y los *escribientes* fabrican piezas sueltas con nexo lógico y no artístico, que es lo que hacen los *doctos* y los filisteos⁶⁹. Lo que distingue a un *escritor* es su *genialidad*, que no sólo es simplicidad y precisión en la manera de expresarse, sino que su fuerza radica en el juego con la materia, que trata de una manera peligrosa; así el genio pasa por estos caminos ágilmente, *danzando*, y lo que hace Strauss es lo contrario en la concepción de la materia y en la actitud ante ella.

Como contrapartida al *escritor*, y a la complejidad que ello implica, el escribiente al servicio de los filisteos de la cultura opta por tomar el camino más cómodo y sencillo; como el verdadero estilo y lo productivo que brota de éste es chocante y *disonante* con la época de los escribientes, estos optan por la "escritura" acorde a la actualidad y la opinión pública, con aceptación que ofrece el pueblo, por ello: "...el cultifilisteo se muestra fuerte únicamente cuando rechaza un estilo cultural dotado de un verdadero rigor artístico, y merced a esta obstinación suya en el rechazar es como alcanza una homogeneidad de manifestaciones que casi parece ser otra vez una unidad de estilo"⁷⁰. Con esta afirmación se establece todo el hilo interpretativo de *armonía y combate* en términos de *consonancia-disonancia* en lo que implica un pensamiento intempestivo desde una noción de estética musical. Esa *obstinación en el rechazar el estilo cultural* suscita en el cultifilisteo la armonía consonante como *homogeneidad* que le permite creer que tiene unidad de estilo y totalidad, pero lo que realmente posee es el triunfo del éxito y nada más.

Ahora bien, al hilo de lo expuesto en este apartado y en consideración de la primera intempestiva, se concluye con lo que el párrafo aludía sobre lo que brotaba tras el rechazo de lo chocante y *disonante* del verdadero estilo y lo productivo. Pues bien, lo que emergía de este rechazo era el triunfo de la lectura de periódicos y revistas a nivel masivo, lo que creaba una homogeneidad de

⁶⁹ Ibid., p. 108-109.

⁷⁰ Ibid., p. 125.

manifestaciones que hacen en el filisteo una *unidad del estilo* del uso del idioma del periódico; en otras palabras, el periódico es la *tonalidad* que habla a todos, el *tono* triunfante de la época que emite los ecos que reverberan en el pueblo alemán, que crea una identidad y uniformidad en la orquesta de melodías consonantes. La prensa y los diarios son entonces la síntesis triunfante de la pseudocultura, la impronta indeleble que marca a la Alemania del Reich, cuya esencia íntima es la necesidad angustiante y la fiebre de lo actual, de lo nuevo, pues “*Todas estas cosas son desde luego nuevas y nos caen de sorpresa, pero, aunque nos caigan de sorpresa, no nos caen bien...*”⁷¹. Esto es algo que también se permitiría ver Heidegger y que caracterizaría negativamente como la *avidez de novedades* en tanto estar a la expectativa con la simple finalidad de presentar y olvidar para dirigir la mirada hacia otra novedad y hacer lo mismo que antes:

*El estar a la expectativa presentado y olvidando es una unidad extática peculiar conforme a la cual se temporacía el comprender impropio en lo que respecta a su temporalidad (...) el presentar ‘sugere de’ de la avidez de novedades dista tanto de ser entregado a la ‘cosa’, que al lograr ver una ya está apartando la vista hacia la inmediata*⁷².

2.3 LO INTEMPORAL: PERSPECTIVAS DE INFINITUD

El tiempo es tenido como un interrumpido
haber sido (...) Frente a este devenir que
todo lo arrasa... es imprescindible la
necesidad de afirmar el instante.

Julio Quesada

De entre las traducciones que la interpretación sobre Nietzsche ha hecho de la expresión *Unzeitgemäss*, se hallan las de *Intempestivo*, *Inactual* e *Intemporal*. En la presente investigación se hace una distinción entre los dos primeros y el último. Se piensa lo *intemporal* en la base fundante de la concepción del tiempo que se perfila en las consideraciones intempestivas, así como también en los términos alemanes *Unzeitlichkeit* (Intemporalidad) y *Unzeitlich* (Intemporal). Un acercamiento a la concepción sobre la *intemporalidad* (*Unzeitlichkeit*) se halla en los *Fragmentos de la época de la composición de la primera Intempestiva* (primavera-verano de 1873; el contexto es el siguiente:

⁷¹ Ibid., p. 64.

⁷² HEIDEGGER, Martin. El ser y El tiempo. México : Fondo de cultura económica, 1983. p. 375.

Nosotros tenemos los *cuidados inmortales del pueblo* – hemos de estar libres de los cuidados momentáneos, temporales. (...) En el mundo del arte y de la filosofía trabaja el ser humano en la construcción de una ‘inmortalidad del intelecto’. (...) para que nazca el genio es preciso superar la historia, hay que sumergir la historia en la belleza y eternizarla⁷³.

Lo intemporal se presenta, igual que lo intempestivo, como la liberación de lo momentáneo y del apogeo de la actualidad, empero la diferencia reside aquí en que las perspectivas de proyección que se tienen rayan con lo interminable, con lo indestructible en el sentido del culto dionisiaco. Si en lo *intempestivo* se habló de un *acontecimiento-Nietzsche*, en lo *Intemporal*, se trata más bien del *tiempo*, de ese *acontecimiento* en cuanto pensamiento que rompe con la armonía momentánea; es el tiempo del pensamiento de Nietzsche, es una perspectiva de movimiento diverso, es el movimiento *disonante* como dimensión *Indestructible* que tiene la mirada puesta en un anhelo de eternidad e infinitud, que va más allá del simple *acontecer*, puesto que se pretende con la *Intemporalidad* instalar este acontecimiento en los goznes del tiempo que no tiene fin, y por ello se hace de la cultura y el arte algo que rebasa el simple furor que causa el punto de su surgimiento; ahí hay que comprender las palabras de Nietzsche cuando dice que se debe cuidar de lo inmortal de un pueblo y del intelecto para que la cultura, el arte y la filosofía puedan ingresar en los círculos del *tiempo del acontecimiento intempestivo*, como un horizonte de belleza interminable y eterno que se entiende en términos de la lucha de Nietzsche para superar su época y proyectar sus ideales en un porvenir que le garantice la intemporalidad de su *acontecer*. Y precisamente el *superar la historia para que nazca el genio* facilita pensar mejor la intemporalidad, pues esta reflexión conduce a la segunda de sus Intempestivas, *De la utilidad y los inconvenientes de los estudios históricos para la vida* (1874).

En la segunda intempestiva se lanza un ataque al historicismo y el orgullo de la época, el “sentido histórico”, que se definen como una abundante riqueza de conocimientos que en el fondo forman un simple ornato, pues falta la auténtica cultura e ilustración; de este modo, el historicismo sólo será necesario y tendrá utilidad en la medida en que sea menester para la vida y el acto, la acción, y no simplemente para el apartarse de la vitalidad y la actividad, que es lo que se hace con los estudios históricos, que se abordan desde un simple afán de acumulación de saberes de carácter erudito. El historicismo aparecería como avalador de los vicios de la pseudocultura y los filisteos. Lo que se contrapone a esta manera de ver y entender la historia es el dar una preeminencia a la *intemporalidad* y a la *fuga mundis*, es decir, en la medida en que se cambie la valoración de la historia

⁷³ NIETZSCHE, Friedrich, Fragmentos de la época de la composición de la primera Intempestiva (primavera-verano de 1873). En: Consideraciones intempestivas, I David Strauss, el confesor y el escritor (y Fragmentos póstumos) Op. cit., p. 153-154.

como *ciencia del devenir universal* del tiempo pasado y se valore distintamente dicho devenir. Nietzsche lo hace al concebir el tiempo desde la superación de la historia como *intemporalidad*; como liberación de los cuidados temporales que están a cargo del historicismo rampante; este historicismo considera el tiempo como un incesante devenir universal que ubica el *presente* de los hombres desde una perspectiva del tiempo que fue, del mismo modo el tiempo de la historia es el tiempo del presente que vive del ayer. Ante esta situación, Nietzsche debe tomar partido y negar esta concepción del tiempo como un simple fluido, y lo hace desde la afirmación de la *intemporalidad*, que piensa en tanto tiempo valorado desde lo *otro*; en otras palabras, la *Intemporalidad* como superación del tiempo histórico, que permita vivir la infinitud del arte y la cultura desde el *valor del presente y el instante*. El instante del presente se opone al historicismo desde una perspectiva ontológica, donde es posible asociar a la *Intemporalidad* del *instante* con el *tiempo de la vida*, esto porque la vida se encarga de oponerse a dicho historicismo, que está llamado a ser el sepulturero del instante y del presente; la intemporalidad del instante, como el tiempo de la vida, vendría a ser, entonces, el sentido y el fundamento, el ser del tiempo infinito, del mundo, que se afronta desde un ángulo que afirme la existencia en su instantaneidad y *presencia*.

Parece, sin embargo, que el hombre está irremediamente sujeto al peso del pasado, al ayer y al sufrimiento mediante la expiación constante de lo que ya fue. En este sentido, la alternativa para escapar al flujo del devenir del pasado, y consentirse la *Intemporalidad* del *instante infinito*, la da Nietzsche cuando menciona una incapacidad del hombre que se ha constituido en su imperfección: la incapacidad de olvido, ligada siempre al pasado. La existencia del hombre se encuentra a la luz del recuerdo, he ahí su imperfección. El hombre se asombra de sí mismo porque no puede olvidar y se siente ligado a lo que fue, entonces, en el colmo de su asombro, el peso del pasado extingue en el hombre la capacidad de olvidar. En contraposición a esto, el olvido lo piensa Nietzsche desde un modo *no-histórico*, o como aquí se interpreta, de modo *Intemporal*, y para ello pone un ejemplo relativo a la contraposición entre el animal, que olvida, y el hombre que recuerda; del primero dice que “... *olvida al punto y que ve morir cada momento, volver a la noche y extinguirse para siempre. Así es como el animal vive de una manera ‘no histórica’, pues se reduce en el tiempo, semejante a un número, sin que quede una extraña fracción*”⁷⁴. Lo mismo se dice trece años más tarde en *La genealogía de la moral*, donde se hace habla del hombre como animal que ha perdido la facultad de olvido, que de ser un “...*animal olvidadizo por necesidad, en el que el olvidar representa una fuerza, una forma de la salud vigorosa, ha criado en sí una facultad opuesta a aquella, una memoria con cuya ayuda la capacidad de olvido queda en suspenso...*”⁷⁵. Este es el meollo del problema y las

⁷⁴ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas (1873-1875), Op. cit., p. 73.

⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich. La genealogía de la moral. Madrid : Alianza, 1994. p. 66.

implicaciones que lo histórico tiene. Por ello Nietzsche sitúa tanto a las grandes como las pequeñas dichas en el poder olvidar; quien no es capaz de dormirse en el dintel del *instante* y olvidar el pasado, no conoce lo que es la dicha, de ahí la necesidad de que “*Toda acción exige el olvido, como todo organismo tiene necesidad, no sólo de luz, sino también de oscuridad*”⁷⁶.

La facultad de sentir de manera *no-histórica* es la facultad primordial del hombre, la base que puede permitirle edificar algo sólido. Pero esto no significa que se hable de una ahistoricidad absoluta y a ultranza, sino de una transmutación vivificadora de la consideración del pasado en una afirmación intemporal del presente y el instante, o, en otros términos, poner la historia al servicio de la vida como una delimitación del horizonte del pasado en una integración al *instante* y al presente, sin que esto implique la superación y el rebasamiento del instante propio que se vive. El hombre debe tener la fuerza de utilizar lo que ha pasado, y dirigir sus miras a la vida, para transfigurar los acontecimientos pasados en acontecimientos que afirmen el *instante* y enriquezcan su capacidad creadora, porque si lo que hace es abrumarse con recuerdos históricos, el hombre deja de ser, deja de *sentir* su *instante* y su vida y se convierte en un testigo impersonal del incesante devenir, testigo anémico y carente de la nube *no-histórica*. Esta es la forma como puede ser útil la historia, como medio que conduzca a enriquecer el instante *no-histórico* del hombre; transformar el pasado en un *acontecer* del *momento* y no en abigarrar y acumular recuerdos que separan al hombre de su vida y lo circunscriben en la posición de un mal discípulo de Heráclito, que abusa del río del devenir y se pierde en él, ciñéndose a una vorágine execrable que le impide ingresar en sus aguas y que finalmente termina por inducir a aborrecer la vida.

La facultad de *sentir no-histórica*, como la facultad primordial sobre la que es posible edificar algo sólido, es el punto de partida que induce a pensar la *intemporalidad* del *instante* como condición de posibilidad de la creación de una auténtica cultura, cultura del genio, que se ubica en el ámbito de la infinitud, en los cuidados inmortales tras la superación de la historia.

La ausencia de historia se caracteriza cuando el hombre se halla sujeto y lo domina un impulso, cuando cae y es arrastrado irremediabilmente por un *pathos* (pasión) de violencia inconmensurable; ejemplos de este *pathos* se descubren en un enamorado y en el que se entrega fervorosamente a una idea. El caso es que en este estado todo se *transforma*, el mundo es otro a sus ojos, las perspectivas cotidianas ya se esfuman; cuando se ve el ayer, todo está en tinieblas y hay un sentimiento de obnubilación; las percepciones se intensifican a tal grado de verdad que parece que lo que se percibe ingresa al mismo tiempo por todos y cada uno de los sentidos; las valoraciones que se tenían antes cambian y no se veneran

⁷⁶ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas (1873-1875). Op. cit., p. 75.

como se lo hacía anteriormente; la memoria y la capacidad de recordar se sienten enajenadas y dan vueltas en un círculo vicioso en el que domina el cansancio y la fatiga de huir del círculo y de la fijación obsesiva en que se halla. Hay una característica de esta situación, la injusticia respecto al pasado, la iniquidad respecto al porvenir, “*Podríamos compararla a un torbellino vivo en un mar muerto de noche y de olvido*”⁷⁷. Este estado es antihistórico y *no-histórico* por excelencia, y responde fidedignamente a un *Estado musical*. En la recepción de una obra musical ocurre una transformación del sujeto que escucha, puesto que la recepción musical y la música en sí pertenecen al *pathos*, a la pasión y a la *violencia estremecedora del sonido*, que difumina la subjetividad y la despliega en unión con la voluntad y el ser de la existencia, en tanto núcleo esencial del universo; la racionalidad queda suspendida, y las tinieblas ahogan los rayos de luz que le permiten al hombre configurar una estructura consciente de su vida, estructura ligada al pasado y proyectada al porvenir; la melodía originaria y el sonido estremecedor alcanzarían su mayor *poderío* en ausencia de la razón y la dialéctica de la historia; la violencia estremecedora del sonido, es decir, la *disonancia* de lo *intemporal* y del *instante* musical, vendría a consistir en este estado, musical y *no-histórico*, de “*realidad*” del *pathos*”; es disonancia frente a la historia ya que el *pathos* de la *música* se opone al *ethos* de la historia, que vendría a ser *consonante* con la memoria y la capacidad de recordar. En suma, de lo *no-histórico* como un *Estado musical*, vale decir lo que a propósito del coro dramático, a saber, que a partir de la recepción de la música trágica el ser humano cree en la transformación de su ser, se cree *otro*; el poder del *pathos* de la música hechiza al hombre y lo circunscribe en el estado de ‘hallarse-fuera-de-sí’, en un éxtasis enajenador en el que no queda otra salida que renunciar al *uno-mismo* e ingresar en *otro-ser*, en la transmutación mágica. En esto consiste, esto implica el estado de suspensión de la memoria histórica como un estado del *pathos* de la música, en transformarse por medio de la embriaguez que supone la injusticia contra el pasado y el porvenir, a favor de la *inconsciencia oscura y tenebrosa* del *instante intemporal*, instante infinito e indestructible como sólo lo puede ser la música dionisiaca, la música del dios de la vida indestructible.

Se logra, en este sentido, ver que la ausencia de historicidad, o mejor, puesta ésta al servicio de la vida y a favor del *instante*, no se interesa por acumular y abigarrar un conjunto de recuerdos, sino que al situarse en la asimilación de la perspectiva *no-histórica* como un estado que niega la “conciencia histórica” en nombre de la “*inconsciencia del instante*”, emerge del *pathos* del arte musical; y se habla de música porque se hallan presentes las ideas que por esta época tiene Nietzsche concernientes al asunto, que basándose en Schopenhauer y en su libro *El mundo como voluntad y representación*, toma muchas ideas y pensamientos relativos al tema, que van a servir de base para elaborar su estética. Entre otras ideas, adopta la de la música como un lugar central y superior a las demás artes, puesto que

⁷⁷ Ibid., p. 68.

ésta no habla sólo del hombre, sino que habla del *ser*, de la íntima esencia del mundo, del *en sí* de este mundo, es decir, para Schopenhauer sería la voluntad y el lenguaje de la voluntad, que habla de lo profundo de la existencia, abre las puertas a lo caótico, a lo *trágico*, a lo horrible, pero al mismo tiempo *redime*, al mostrar estos acontecimientos bajo la forma de la apariencia estética. Influido por estas ideas, Nietzsche elabora su estética de la música pero bajo el intento de superar a su maestro en la consideración de la exaltación de la voluntad y del placer de existir, contrario a Schopenhauer, que pretendía alcanzar la redención de la vida. En suma, la música se puede pensar como lo *ausente-histórico*; como la sensibilidad e inconsciencia de un obra melódica que está desprovista de pasado por su *instante infinito* de *pathos* violento y arrasador, además de conducir a adoptar una consideración *supra-histórica*, en virtud de la ausencia del drama, pensado en tanto historia, “...porque el que le adoptase no podría experimentar ninguna tentación de continuar viviendo y participando de la historia, por el mismo hecho de haber reconocido la existencia de esta sola condición indispensable de toda acción: la ceguedad y la injusticia en el alma de todo el que obra”⁷⁸.

Nietzsche no duda en equiparar lo *no-histórico* con lo *musical*, en razón de la virtud transformadora, reformadora y curativa que éste posee al no ser histórico, pues tiene una influencia vital, y es allí donde se debe aprender a vivir, en contra de la historicidad que invadía en su actualidad la misma música, historicidad musical representada en la elaboración de biografías sobre músicos y no sus vivencias estéticas⁷⁹.

Esto se aplica al propio Nietzsche de la siguiente forma: sus consideraciones intempestivas son de por sí el *tono* y la *música* de un combate y un *pathos* violento que arrasa la consideración historicista de la época; su sensibilidad e inconsciencia son *ciegas* e *injustas* con la capacidad de recuerdo del “sentido histórico”, orgullo de la pseudocultura; sus escritos *Intemporales* afirman el *instante* que se perfila para construir una cultura donde el presente inmortal establezca un *acontecimiento supra-histórico*.

En lo referente a los tipos de historia que existen, Nietzsche habla de que son tres los aspectos en que la historia pertenece a un ser vivo; le pertenece a saber porque: 1) es activo y aspira (historia monumental); 2) conserva y venera (historia anticuaria); 3) sufre y tiene necesidad (historia crítica).

La historia monumental corresponde a la contemplación monumental del pasado; se manifiesta aquí una inclinación por lo clásico y raro de los tiempos pasados, y es útil al hombre en la medida en que lo sublime del ayer puede volver a ser

⁷⁸ Ibid., p. 79.

⁷⁹ Ibid., p. 120.

posible nuevamente; la historia monumental se encarga de efectos, de efectos en sí, acontecimientos que en todas las épocas podrán surtir sus efectos, pero cuando esta historia está por encima y triunfa sobre las otras dos, el pasado sufre, pues períodos y épocas enteras se menosprecian en nombre de efectos y acontecimientos relevantes y clásicos. La historia monumental finalmente manifiesta su supremacía cuando la humanidad y los hombres anhelan crear algo, ya sea en arte, ciencia, filosofía, etc., y lo hacen con la necesidad de tomar consejo del pasado arquetípico y singular, de empresas sin igual que mantengan distancia y superioridad respecto a los demás acontecimientos.

La historia anticuaria pertenece a quien con fervor y pasión vuelve sus ojos hacia el lugar de procedencia, y a diferencia de lo monumental, lo diminuto, lo circunscrito y ceñido a menos, lo anticuado, lo viejo, tienen para lo anticuario un carácter digno de veneración, ya que tiende a ser conservadora por excelencia, y edifica su morada en la preservación. Hay que prestar especial atención a este sentido de veneración histórica, pues allí Nietzsche acuña y une el “sentido histórico”, orgullo de la Alemania del Reich y de los filisteos de la cultura. El sentido histórico, pese a la importancia y orgullo que en su época tenía, para Nietzsche no es más que una enfermedad, un padecimiento que se ha generalizado: “...el placer que el árbol siente en sus raíces, la felicidad que se experimenta en no sentirse nacido ni de lo arbitrario ni del azar, sino de un pasado –heredero, floración, fruto-, lo que excusaría y justificaría hasta la existencia: eso es lo que se llama hoy, con cierta fruición, el sentido histórico”⁸⁰.

El sentido histórico, en tanto inherente a la historia anticuaria, no se interesa en el devenir de la existencia y la vida, sino que lo momifica por la fiebre y ceguedad en coleccionar y acumular las huellas y memorias de otros tiempos. Una idea análoga se presenta algunos años más tarde en *El crepúsculo de los ídolos*, donde se habla de la filosofía, en los términos conservadores y momificadores de la historia anticuaria, pues “*Todo lo que los filósofos han venido manejando desde hace milenios fueron momias conceptuales*”⁸¹.

La historia crítica se ciñe a quien le embarga la angustia de presente y por cualquier medio anhela liberarse de dicho peso; entonces surge en él la necesidad de la crítica, de una historia que consiste en juzgar y condenar; esta tercera manera de considerar la historia se pone al servicio de la vida, porque, para permitirse la vida, el ser humano tiene que albergar en sí mismo la fortaleza para romper con el pasado y afirmarse en la vida mediante la negación de la acumulación de acontecimientos de la historia anticuaria y de la selección de lo raro de la historia monumental; la historia crítica tiene esa fuerza para juzgar y

⁸⁰ Ibid., p. 90.

⁸¹ NIETZSCHE, *El crepúsculo de los ídolos*, Op. cit., p. 45

aniquilar el pasado, para llevarlo a juicio, increpándolo fría y violentamente, para luego condenarlo; condena no una determinada forma de concebir el pasado, sino todo el pasado. Quien juzga y condena aquí no es la justicia, sino la única y total instancia en nombre de la cual gira toda la filosofía nietzscheana, la vida, *Das Leben* en alemán; “Es la vida, la vida únicamente, esa potencia oscura que impulsa y que es insaciable en desearse a sí misma”⁸².

En este orden de ideas, la historia se concibe como la *ciencia del devenir universal*, que sólo es deseable en la medida en que está al servicio de la vida, al servicio del presente, y no cuando hace que éste se debilite y se circunscriba en el olvido del *instante* y a favor de la memoria del ayer. Ahora bien, solo la historia crítica utiliza y permite mirar el pasado para condenarlo, negarlo y ceñirse en el placer del *instante presente* de la *intemporalidad*. Con la historia crítica se confirma lo que anteriormente se concebía como lo *Intemporal* del *instante*. Cuando la historia crítica lleva a juicio a la monumental y anticuaría, supera la historia en nombre de la infinitud del *instante*, que aquí no es otra cosa que esa *potencia oscura* que anhela fervorosamente desearse a sí misma; la vida, afirmada en el *instante infinito* de la condena del pasado, permite llevar a cabo la riqueza y fructificación del *presente*; en el *instante* de condena que realiza la historia crítica está la *intemporalidad* del presente, de la vida, su infinitud -y es infinitud porque la intemporalidad del *instante* se prolonga y se considera como la afirmación de la vida que no cesa en su *presente*, porque este es el eje de la misma vida, y ésta, como *potencia oscura* que es, no cesa de manifestar su presencia y sus deseos- tonalidad, violencia estremecedora; al igual que el *pathos* del *estado musical*, arrasa y rompe con el *ethos* del “sentido histórico” y circunscribe a la vida en el lugar de piedra de toque y eje supremo *par excellence*.

2.4 EL GENIO Y LA MÚSICA: CONDICIONES PARA UNA CULTURA

La fuerza poderosa que irrumpe en la música wagneriana es interpretada como un síntoma del primer paso que habría que darse: ‘volver a la naturaleza’.

Pero no se trataba de la pura naturaleza, sino de la transformación de la misma, que es el fin sentido metafísico del arte.

La renovación (...) pretendida es cultural en primera instancia, y el papel que juega el arte en la cultura es ‘metafísico’.

Julio Quesada

La tercera y cuarta consideraciones intempestivas son la propuesta afirmativa de toda la gama de críticas y combates que Nietzsche lanza contra su tiempo; es la instancia de renovación de la cultura mediante la música de Richard Wagner y el

⁸² NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas (1873-1875), Op. cit., p. 93.

verdadero educador que se alberga en el genio, en Schopenhauer. Pero no por ello estos dos últimos escritos dejan de ser armas de combate, pues cuando se habla de que en los primeros la negación es el eje central desde donde es posible afirmar, en los últimos, y en el tercero particularmente, se debe poner atención a las siguientes palabras: “Schopenhauer como educador *tiene, pues, que ser asumido como un escrito de combate, como una intervención beligerante en la vida cultural de la época por parte de alguien que había decidido ya (...) convertirse en ‘médico de la cultura’*”⁸³. La atmósfera crítica de estos últimos escritos emerge desde el anhelo de curación, de renovación, de pronunciar un *sí* a la vida, de afirmar las posibilidades que todavía se logran alcanzar en arte y cultura, pese a la amalgama de complejidades adversas que presenta el mundo de los filisteos y la opinión pública.

Hay un problema que se convierte en un obstáculo de primera mano en los intentos de edificar y construir una auténtica *Bildung*: la pereza y la cobardía del hombre que se oculta tras las costumbres y opiniones de la tradición establecida por la actualidad y el éxito público, el motivo por el cual el hombre no quiere mostrar su singularidad, su *intempestividad*, su *intemporalidad*, pues siente miedo de quedar excluido del rebaño, de la comodidad y la inercia que le brinda la seguridad y el apaciguamiento, pues quedar excluido de la actualidad significaría entrar en el peligro y la soledad que pudiera acarrear el llegar a ser un hombre de cultura auténtica, ya que iría contra los tiempos y sobre los tiempos, en nombre del tiempo del *presente* y el *instante*. Este obstáculo es la opinión pública como “*pereza privada*”, que impide que el hombre se libere.

Si la comodidad y la “*pereza privada*” de la opinión pública, con su seguridad, impiden la liberación, la pregunta sería: ¿qué o quién podría liberar debido a esta cobardía y mezquindad? Indiscutiblemente no puede ser más que la *educación*, la *cultura: Bildung*. Los educadores deben ser los liberadores, la función de la educación no es otra que la de apartar de la *Philister-Vernunft* (Racionalidad del filisteo), que consiste en obnubilar la subjetividad por el placer y la inercia que ofrecen lo convencional y tradicional; empero, esta educación y sus respectivos educadores no se encuentran en las instituciones educativas ni en la academia, mucho menos entre la masa; estos educadores son una *das gesetz der individuellen Verschiedenheit* (ley de la diferencia individual), que sólo se halla en pocos hombres, por tanto, sólo en ellos se alberga la fuente de la verdadera formación. Nietzsche buscaba un educador que pudiera liberarlo, un filósofo-educador que cumpliera con la cualidad del *Anderssein* (Ser diferente). La tarea que se encomienda a estos educadores y a la educación, para Nietzsche, no es otra que la de “*Conformar y transformar al hombre entero en un sistema solar y planetario y móvil, reconociendo la ley de su mecánica superior, esa era la tarea,*

⁸³ MUÑOZ, Jacobo. En: Schopenhauer como educador, *Presentación*, Op. cit., p.14.

*tal como yo me la imaginaba, de su educación*⁸⁴. Esto correspondería, desde la perspectiva que aquí se asimila, a la *unidad del estilo* artístico en la configuración y tarea de la educación, la *armonía* de la educación, su ley, su *das gesetz der individuellen Verschiedenheit*.

Ahora bien, ¿qué ocurre ahora con la educación de la actualidad? Carece de imaginación, al encontrarse inmersa en la mediocridad de sus educadores e instituciones; únicamente están al servicio de los intereses del Estado, consistentes en fabricar profesionales que le sirvan y le generen ganancias; por ello, se pone más ahínco en la ciencia y sus producciones lucrativas que en la formación de la subjetividad, la autonomía y la liberación de la humanidad. La preocupación de Nietzsche es que la educación al servicio del Estado tiene como modelo la ciencia, cual se circunscribe en los términos de ser “...una criatura cómoda y amable que refuerza una y otra vez los poderes establecidos, ¿qué otra cosa es sino la ‘ciencia pura’? (...) Pues bien. La filosofía tiene que aprender con decisión creciente a dejar de ser ‘ciencia pura’⁸⁵. Nietzsche se encuentra en un desasosiego; esta situación ha conducido al hecho de que se establezca una ausencia de educadores y educación; en consecuencia, ahora la vida del hombre moderno se encuentra entre el cristianismo hipócrita de las costumbres tradicionales y la imitación burda y pusilánime de la antigüedad. De aquí parte la necesidad de que haya una educación capaz de elevar al hombre por encima del establecimiento imperante que tienen tanto el pensamiento como la vida de la época, se necesita pues una *educación intempestiva*.

Para establecer el arquetipo a seguir, que lleve a una configuración de la educación y la cultura, Nietzsche presenta tres imágenes del hombre que muestran el estado de la educación actual y la vía para salir de ella y generar las condiciones culturales que puedan dar cabida al nacimiento del *genio*. La primera imagen es la del *Hombre Rousseau*. Es la imagen más popular, que irradia la fuerza y el impulso de las revoluciones; está bajo la opresión y corrupción de la iglesia y la mala educación, y anhela, desde lo más hondo de su ser, la necesidad de un retorno a la naturaleza; de este modo es comprensible el grito de que la naturaleza es buena y que el hombre natural es bueno, lo que le conduce a un desprecio de sí mismo para conducirse más allá de sí mismo; su alma alberga un fervor inconmensurable que ya no puede contenerse, y necesita expulsarlo, se dispone a las más terribles decisiones, a la revolución tras la cual pueda sacar a flote la nobleza y bondad resultante de aniquilar a esa sociedad que corrompe, aniquilar la corrupción y producir ese querido retorno de la bondad natural.

⁸⁴ Ibid., p. 31.

⁸⁵ Ibid., p. 41.

El segundo hombre es la imagen del hombre Goethe. El hombre goethiano rehuye al hombre Rousseau, pues su esencia es la contemplación, la medida en las pasiones desenfrenadas, que no desperdicia sus fuerzas, las reúne para alimentar su vida, una vida eminentemente pasiva; en síntesis, el hombre goethiano es conservador y conciliador, pero, según Nietzsche, al igual que el hombre Rousseau, corre el peligro de degenerar en filisteo.

El hombre *Schopenhauer* es la tercera imagen. De esta dice Nietzsche que “...*asume el sufrimiento voluntario de la veracidad...*”⁸⁶, y tal sufrir le facilita la ayuda para matar su propia voluntad y disponerse a una total transformación y transvaloración de su ser, lo que constituye la razón y el sentido de la vida. Pero esta forma de destruir es la manifestación del poder de salvación y liberación de la educación, que eleva por encima de los filisteos, del Estado egoísta, que pretende nivelar a la humanidad para que las diferencias se subsuman bajo el imperio de una cultura lucrativa, que se sirve de las instituciones académicas para anular el poder y la fuerza de transformación del hombre; en virtud de ello, a esta forma de negar desde el poder de autotransformación Nietzsche la llama veracidad del educador Schopenhauer, pues “...*ser veraz quiere decir creer en una existencia que no puede ser en absoluto negada y que es ella misma veraz y sin mentira*”⁸⁷. Según Nietzsche, habría que superar a los hombres Rousseau y Goethe, extremos que conducen al filisteísmo, debido a la ausencia de *estilo artístico*; habría que centrarse en Schopenhauer, pues éste constituye un modelo de educador cuya tarea no es dictar unas leyes y funciones a las que sus seguidores deber sumirse al pie de la letra para alcanzar la *ley de la diferencia individual*, sino que Schopenhauer alumbró los senderos de la interioridad para alcanzar la capacidad de ser *veraces* y romper con la voluntad que está al servicio del Estado, puesto que por este medio se encuentra un brecha para la transformación y el poder de autoeducarse contra su época con la ayuda de educadores heroicos como Schopenhauer y Nietzsche.

El *genio* de que habla Nietzsche, a partir de Schopenhauer, se entiende como una productividad original que cada uno alberga en su interior, productividad única, que es esencia, núcleo y sentido del ser, que al tomar conciencia de su originalidad y singularidad, se circunscribe en un plano extraordinario, opuesto a la hipocresía, debilidad y filisteísmo de la tempestividad. El *genio* se diferencia del sabio, pues a este último lo posee un odio a lo natural y fecundo, una adversidad hacia el *genio*, por tanto lo que quiere es acabar a la naturaleza⁸⁸; el *genio*, por su parte, se contrapone a la comprensión y sed de acumular saberes que

⁸⁶ Ibid., p. 62.

⁸⁷ Ibid., p. 63.

⁸⁸ Ibid., p. 93.

caracterizan al sabio y al filisteo, puesto que su fuerza radica más bien en acrecentar la naturaleza, en transfigurarla y transfigurarse mediante su productividad interior; gracias a esto se logra configurar una cultura consistente en liberar de las ataduras superficiales del cientificismo lucrativo y, en consecuencia, se hace viable el surgimiento del *genio-artista* de la *natura*. Es decir, que por razón de *educadores* que liberen del convencionalismo y la comodidad filistea, se alumbran las condiciones para que nazca el *genio*, perfilar la conformación de lo que sería una *cultura del genio*, una educación que transforme y libere el *genio* que está atrapado en las redes del Estado de cultura, o sea, del egoísmo del estado, que subsume a las instituciones educativas y a sus educadores para el fomento de intereses netamente remuneradores, que ahogan la productividad de los hombres. Empero el *genio* también se halla inserto en unas relaciones que le permiten surgir, relaciones con la naturaleza, en un sentido metafísico, como decía Julio Quesada.

Ahora bien, el *genio* se encuentra ceñido a una relación con la *physis*, íntimamente se relaciona con la naturaleza, con volver a ella para engendrar el *genio*, por su medio se vuelve ella, al crear una transformación que lo haga viable, idea que Julio Quesada expresa referente a la producción de la cultura a partir de la música wagneriana, pues, como se ve, estas dos ideas, la del *genio* y la de la música, están en íntima relación para la generación de la cultura auténtica. La relación *genio-naturaleza* se produce en los siguientes términos: la propia naturaleza crea al *genio* para que le dé sentido a aquélla, sentido del a propósito carece, entonces, la misma naturaleza, la *physis*, tiene la obligatoria necesidad de transformarse, de devenir en el *genio*, y éste, al estar en relación con la *physis*, se encuentra circunscrito en los ámbitos del arte, pues *“la naturaleza tiene necesidad del artista, y ello con un fin metafísico, esto es, para clarificarse sobre sí misma, para poder ver por fin ante sí, bajo una forma pura y acabada”*⁸⁹. Por tanto, el *genio-artista* transforma la *physis*, pero ésta misma necesita del *genio-artista*, con lo cual es lícito hablar de una *physis transfigurada* en el *genio* y por el *genio*.

La tarea del hombre es, entonces, *das Reich der verklärten Physis* (conquistar el reino de la *Physis* transfigurada), pero primero, como hombre creador, debe y necesita combatir y atacar a la cultura filistea, a la pseudoilustración del convencionalismo y la tradición. En efecto, Nietzsche, ante el desbordamiento de la multiplicidad de fuerzas groseras que se oponen rotundamente a la unidad del estilo artístico, propone una *physis transfigurada*; el *genio* como el producto de la necesidad de la naturaleza de *redimirse* del egoísmo y las potencias del estado de la actualidad; el *genio*, en tanto lleva a cabo el *devenir-arte* de la naturaleza; la imperiosa necesidad de manifestar su productividad en la fertilidad interior, auténtica y original del *genio*, porque en la *physis* se encuentra la fuente que puede conducir al *genio*. A los *educadores*, les compete hacer que el hombre

⁸⁹ Ibid., p. 73.

logre con éxito la relación *genio-naturaleza*, así se puede alcanzar el reino de la *physis transfigurada*. En consecuencia, en esta situación se presenta una identidad, o, mejor, una unificación entre la *physis* y el hombre, con la finalidad de que éste devenga *genio* y *active* su productividad, su esencia, en tanto núcleo y sentido del ser, con lo que se toma conciencia de su originalidad y singularidad, circunscribiéndose en el plano de lo extraordinario. Pero esta unificación hace referencia directamente a lo que Julio Quesada denomina la “*unicidad productiva*”⁹⁰, que se interpreta aquí en alusión a la definición de cultura de Nietzsche, como *unidad del estilo artístico*, unidad entre el hombre y la naturaleza para *activar* la productividad; esto debería conducir a la cultura y ser al mismo tiempo su papel fundamental, y “...en la medida en que la cultura ‘*transfigure*’ o ‘*eduque*’ el *egoísmo innato de los hombres*, así habríamos de conocer en qué medida ‘*educa*’ Schopenhauer”⁹¹.

Algo que puede ayudar a comprender mejor esto es la analogía existente entre esas fuerzas groseras y abigarradas que se hallan en el egoísmo de los hombres y el Estado; potencias oscuras que sumen a la humanidad en el pesimismo irremediable de impedir algo extraordinario y unitario; fuerzas ciegas por lo demás que tienen un dominio sobre la época y que estallan en cada hombre sumergiéndolo en el nihilismo más absurdo -como le pasó al mismo Schopenhauer-. Se hace la analogía de estas fuerzas oscuras con lo *dionisiaco*; empero, como ocurre con lo *dionisiaco*, debe encontrar un dique que le salve de quedar aniquilado por esas fuerzas oscuras, y ese dique no es otro que Apolo; lo *apolíneo* corresponde aquí a la *cultura*, a la *unidad del estilo artístico*, en tanto su papel fundamental, como dice Quesada, es transfigurar y educar este egoísmo innato. De la unidad de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco*, en el contexto del *Nacimiento de la tragedia*, resulta el drama musical en tanto arte que le permite al hombre no sucumbir a las fuerzas dionisiacas. Del dique puesto a las fuerzas groseras, o sea, la *unidad del estilo artístico* que representa la cultura, resulta la *physis transfigurada*, instancia productiva del hombre que lo salva de caer en el nihilismo pesimista que podría resultar de sentirse oprimido y aplastado por la “cultura” del Reich, pues tanto en este escrito, como en toda su obra, Nietzsche va a afirmar la vida, y no se dejará arrastrar por el extremo pesimismo de su maestro Schopenhauer; la vida resulta afirmada aquí desde la posición de la trasfiguración de la *physis*, en tanto esta es una concepción de la cultura y de su misión de producir las condiciones que permitan que el *genio* nazca en los hombres que tengan el *heroísmo* y el *Anderssein* (Ser diferente). La instancia afirmativa aquí raya en lo más hondo con una instancia ontológica, porque Nietzsche da el *sí* a la vida, o sea, aquí, como en toda su obra, se manifiesta su *vitalismo*, muy a pesar

⁹⁰ QUESADA, Julio. Un pensamiento intempestivo: Ontología, estética y política en F. Nietzsche. Barcelona : Anthropos, 1998. p. 223.

⁹¹ Ibid., p. 232.

de la concepción *trágica* sobre la misma, puesto que los peligros que acechan a su época e impiden configurar el *genio*, son de por sí el irremediable obstáculo que sume a la existencia en un absurdo; pese a ello, Nietzsche pronuncia y pronunciará el *eterno sí del Ser*.

Entre las condiciones para que surjan el *genio* y la *cultura*, a la luz de esta interpretación, se hallan entre otras, la recuperación del *individuo* en contra de pensarlo subsumido como parte de un todo. El todo lo comprende el aspecto político del Reich alemán, que ciñe a los individuos en un totalitarismo que anula las diferencias y, por ende, con dicha masificación, desaparecen la productividad y la singularidad en cuanto base fundamental para la configuración del *genio* y la *cultura*; el totalitarismo del Estado abarca a la sociedad en todos sus aspectos, tanto en la cultura, la economía, la política, etc., para subsumir bajo su yugo a la humanidad, para posteriormente aniquilar las manifestaciones *extra-ordinarias* donde se albergan los asentamientos del *genio*; a este propósito ayudan las instituciones educativas y el actual sistema educativo al servicio del estado. Es lo que Nietzsche denomina el “estado de cultura”, en alusión a la implantación, por parte del Estado, de instituciones educativas que conviertan a cada cual, y según su naturaleza lo permita, en un receptor de conocimientos que produzca ganancias y provecho; también en desarrollar fuerzas espirituales para que sean útiles a esas instituciones. El totalitarismo del Estado subsume al hombre al servicio de la comodidad y el convencionalismo que difuminan la *individualidad* en nombre del dominio público. Del mismo modo, también la recuperación del individuo se hace en contra del historicismo. La historicidad es totalizante porque inserta al hombre en un conglomerado que no permite la inserción de las diferencias, de lo *otro no-histórico*, puesto que circunscribe al hombre bajo el aureola del devenir universal al servicio del Estado. De esta forma, la recuperación del *individuo* se propone como una de las primeras condiciones que permiten la germinación de genio y consecuentemente la *cultura*, constituida desde la *unicidad productiva*, condiciones que debe tener en cuenta la educación y los educadores, ya que en la medida en que adquieran conciencia de esto, al igual quienes desean alcanzar la auténtica *formación*, es factible asimilar lo siguiente como es debido: “Schopenhauer como ‘educador’ dependerá tan solo de que se consiga que los hombres tomen conciencia de su particularidad frente al devenir. Plantarle cara a esa ‘voluntad ciega’ y afirmarse frente a la avalancha nacionalista –el ‘nominalismo’ de la historia– es la enseñanza que saca de Schopenhauer”⁹².

Existe otra condición, la *virilidad del carácter*, que tal vez es la circunstancia primordial de la que dependen todas las demás. La *virilidad* apunta directamente hacia el surgimiento del *genio*; con la expresión *virilidad de carácter*, lo que Nietzsche quería dar a entender es que hacía falta y se necesitaba con urgencia

⁹² Ibid., p. 253-254.

apremiante el “*carácter*”, entendido en este contexto de ideas como la *energía de la voluntad*, activación de la voluntad en tanto facultad individual. Hay un déficit, una carencia de *virilidad del carácter*, causada por el letargo del filisteísmo de la cultura, que obnubila la toma de decisión de los hombres en virtud de la seguridad que ofrece la pseudoilustración. Que se carece de *virilidad del carácter* significa que falta el *coraje* para hacer oposición a la moralidad y las instituciones cristiano-burguesas; ello es condición *sine qua non* para que el *genio* pueda germinar; luego, si el hombre sigue amoldado y satisfecho con las instituciones establecidas, tales como la religión, el Estado, la “cultura”, no podrá hallar nunca su individualidad ni tampoco logrará ser afín con el genio. Esto mismo era lo que pensaba el compositor alemán Richard Strauss cuando decía que “*la nación alemana solo puede recobrar su energía liberándose del cristianismo (...) Quiero bautizar mi sinfonía Alpina con el nombre de Anticristo, liberación por el trabajo, adoración de la eterna y soberana naturaleza*”⁹³. Es oportuno especificar, a modo de aclaración, que la *virilidad* en Nietzsche nada tiene que ver con la *poco inteligente* interpretación fascista que hiciera el nacionalsocialismo, pues estos señores, fanáticos del Estado y la nación, interpretaron esta idea desde el más burdo sentido común, ya que la *virilización* se asimiló sin más como *crueledad*, no precisamente a favor de hombres extraordinarios, de *genios*, sino, por el contrario, contra el germinar de la *originalidad* de los hombres; la “virilidad-crueldad” hitleriana favorecía el Estado monolítico, se favorecía a sí mismo, de ninguna manera lo hacía con la cultura, y este Estado, y su favorecimiento nacionalista, fue una de las cosas contra las que más fuertemente luchó Nietzsche, desde sus primeras ideas hasta el final.

Otra condición que es factible vislumbrar es la *fenomenología*, entendida como el renunciar a la intervención de explicaciones extrañas que se entrecruzan entre el hombre y las cosas, que impiden que estas se ofrezcan en su inmediatez. La fenomenología implica mucho más, pero para la idea que aquí se quiere plantear, se adopta esta noción general, que se refiere en suma a la *suspensión del juicio* o *epojé*. Es una situación indefectible que permite el nacimiento del *genio*, el que se haga autoanálisis frente a la cosas mismas en ausencia de explicitaciones extrañas que causen prejuicios, que no son otra cosa que el establecimiento de opiniones públicas conservadas tradicional y convencionalmente, con el único objetivo de anular la interioridad y los conocimientos que puedan surgir del propio ser. Entonces, hay que permitir que no se interpongan la opiniones y los preconocimientos entre las cosas que se examinen o analicen, pues si esto ocurre será imposible salir del ámbito de la pseudocultura y la actualidad, y como resultado se caerá en un mar de prejuicios que ahogarán los intentos de rebasar el tiempo y el pensamiento de la época; en este sentido, se impide el nacimiento de los *grandes hombres*, que, a propósito, es otra de las formas con que Nietzsche

⁹³ GUSTAV MAHLER y R. Strauss, *Correspondencias (1888-1911)*, p. 207, citado por QUESADA, Op. cit., p. 278.

perfila el *genio*. El argumento de esta idea se indica con lo siguiente: “*Quien interpone entre sí y las cosas conceptos, opiniones, cosas del pasado, libros, quien ha nacido, pues, en el sentido más amplio, para la historia, no ve nunca las cosas por primera vez, ni será él mismo una de esas cosas vistas por vez primera*”⁹⁴. Hay que tener inocencia y suspender el juicio para poder ver las cosas por primera vez, entonces, el hombre se posará sobre sí mismo y hará abstracción de lo extraño, y pronto podrá elevar a lo más alto su *productividad*.

Finalmente, en el último apartado de la tercera intempestiva *Schopenhauer como educador*, se mencionan en conjunto las condiciones que facilitan el nacimiento del genio. Para Nietzsche, todas estas condiciones conducen a una idea, que consiste en la experiencia fundatriz del *genio*, la *libertad*, pues “*virilidad libre del carácter, conocimiento precoz de los humanos, ausencia de educación sabia o erudita, ninguna estrechez patriótica, ninguna coacción a ganarse el pan, ninguna relación con el Estado. En una palabra: libertad y siempre libertad*”⁹⁵.

Al ver la noción de genio y las condiciones que le permiten florecer, para que se desarrolle la cultura de la *unidad del estilo artístico*, se pasa ahora a ver cómo se relaciona estrechamente la idea del *genio*, en tanto *unicidad productiva* de la naturaleza, con la configuración de la *música*, que también se vincula esencialmente con la *physis*. También cómo la *música* es una de las garantías que permite no sólo el nacimiento de la cultura, sino una revolución socio-política. Para ello es necesario circunscribirse al contexto de la cuarta intempestiva *Richard Wagner en Bayreuth*.

La *disonancia* contra el *Jetztzeit* va a dar cerramiento a la idea de *disonancia musical* como común denominador de las consideraciones intempestivas, como el combate que rompe la armonía consonante que se identifica con los ecos de *tonalidad* que se explayaban en toda la tempestividad de la Alemania de la época, porque desde la música de *Wagner*, en tanto *pathos* violento y estremecedor, se pensará la alternativa intempestiva que permitirá el florecimiento de la *cultura*.

Los planteamientos y la originalidad que Richard Wagner estableciera en su época, también permite atribuirle la característica de *intempestivo*. Sus ideas se cifran en una dimensión universalista y social; con sus concepciones sobre la música, lo que pretende es vincular el renacimiento de un nuevo arte y nuevas formas de música, con la noción de *revolución*. “*Esta es la meta del hombre*

⁹⁴ NIETZSCHE, Schopenhauer como educador, Op. cit., p.104-105.

⁹⁵ Ibid., p.105.

fuerte y bello: la revolución *le da la fuerza, el arte, la belleza*⁹⁶. La posibilidad de ser del arte no puede ser sino la de ser revolucionario; el arte, y en especial el arte musical, que él planteaba, debían acarrear consigo la transformación total de la sociedad, y crear las condiciones y la misma cultura, una *cultura artística*. La revolución del arte quedaba, pues, en las manos creadoras del hombre, en su fuerza y energía creadora; pero, ¿quién era este hombre creador, o mejor, este artista en quien se depositaba el futuro de la revolución de la sociedad, que devendría en una cultura artística? Pues nadie más que el poeta, el músico, el actor, al artista plástico, en suma, *el pueblo*. Por esta razón la revolución implica también un retorno al paganismo y a la mitología germánica, en virtud de ser la manifestación más íntima del pueblo. Así es como no tiene nada de raro que la revolución del arte la extienda Wagner a toda la sociedad y de manera particular a la cultura, pues esto implica un retorno a su esencia, pues, como muy bien lo decía Nietzsche, y esta idea la comparte con Wagner, toda cultura en que falte el mito pierde su fuerza natural y su salud, circunstancias para crear, para que florezca el arte, pues sólo en un horizonte en que abunden los mitos puede configurarse un movimiento entero de cultura, que era la pretensión de Wagner y Nietzsche; en razón de ello, el escrito *Richard Wagner en Bayreuth* es un homenaje al proyecto de Wagner de crear en esa ciudad un teatro para representar sus obras dramático-musicales, que era el acontecimiento cultural por donde habría de empezar la revolución. La nueva cultura que se crearía gracias a esa revolución musical implicaba una reconciliación con la naturaleza. Esta idea se relaciona estrechamente con la *unicidad productiva* del *genio*, en tanto éste era el producto de una relación con la *physis*, relación que devenía transformación y que daba el sentido a la naturaleza y a sí mismo, en cuanto esta unicidad quedaba ceñida bajo el halo de la *physis transfigurada*. Esta relación con la *physis* se circunscribía a los terrenos del arte; pues bien, es lo que ocurre ahora con la *música* y la nueva cultura, ya que la revolución *artístico-musical* quiere alcanzar una reconciliación auténtica con la naturaleza humana, y en este sentido la vuelta al mito es lo que facilita dicha reconciliación, del mismo modo que supera la separación tajante establecida entre la naturaleza y la cultura, uniéndolas bajo el halo del hombre como artista, como *genio*.

Empero, esta revolución de Wagner por medio de la música y el arte albergaba en el fondo las mismas intenciones que Nietzsche presentaba en *El nacimiento de la tragedia*, es decir, un renacimiento de la tragedia griega como instancia mediática, por la cual era posible el renacer en el espíritu de la cultura alemana. Primero, según Nietzsche y Wagner, habría que retrotraerse a la tragedia griega, a Apolo y a Dionysos, y, con una asimilación de la esencia del arte que esto implica, se

⁹⁶ WAGNER, Richard, El arte y la revolución, en Id., 1917, X, 38, citado por DE SANTIAGO GUERVÓS, Op. cit., p. 58.

concibe viable una revolución por razón del drama-musical. De Santiago Guervós lo muestra claramente:

Esta nueva cultura del arte, que Wagner perfila y diseña con verdadero entusiasmo y maestría, no pretendería ser una rigurosa novedad, sino más bien un renacimiento o revival de lo griego, pues el auténtico arte, el arte que verdaderamente sintonizaba con la sociedad, era el arte *griego*, porque precisamente aquel pueblo disfrutaba de un sentido extraordinario de la belleza⁹⁷.

Según Nietzsche, Wagner representa un acontecimiento por su *grandeza*, entendida como la elevación del sentimiento en los que la realizan y en los que la contemplan; también por su necesidad, pues tanto la grandeza como la necesidad son cosas inseparables. Wagner es de este modo un acontecimiento para toda Alemania, y no cualquier acontecimiento, sino un acontecimiento *intempestivo*, no perteneciente a su época, porque se ha creado una patria sin tiempo, en la cual halla su sentido, justificación y razón de ser. La empresa de Bayreuth no tiene precedentes en todos los tiempos, y en la sensibilidad de Nietzsche esto significa el primer viaje en derredor de la existencia y el mundo en los ámbitos del arte, cuyo resultado consiste en el descubrimiento no únicamente del nuevo arte, sino del arte como tal, del arte mismo. Y solamente a partir del acontecimiento del arte musical se da a conocer la única vía posible para que exista una revolución socio-política y se prepare el terreno para la creación de la cultura artística.

Pero, ¿cómo Nietzsche puede llegar a pensar que la *música*, partiendo de Wagner y Bayreuth, sea la instancia artística por excelencia, la única vía que puede conducir a un renacimiento cultural?, ¿qué tiene de particular esta *música*, que siente Nietzsche con ella, ante qué sensibilidad se halla cuando se encuentra ante la música wagneriana? En primer lugar, esta *música* no tiene precedentes, no es de su época, es intempestiva, tiene una patria fuera del tiempo, y muestra de ello es la poca acogida que en la sociedad alemana tuvo el proyecto de Wagner. En segundo lugar, Wagner propone un nuevo tipo de *música*, que implica un renacer de la naturaleza y una unión con ésta a partir de la recuperación del mito, desde el horizonte guía de la tragedia griega. En tercer lugar, la sensibilidad nietzscheana encuentra en la *música* de Wagner, y como requisito que puede perfilar un renacimiento de la cultura, lo que llama *música moral*. Hay que aclarar que esto no implica una contrariedad entre moral y música, ya que, a través del drama musical wagneriano, fundado en la tragedia griega, se pretende educar mediante el sentido metafísico que posee el arte, y ello desde la instancia apolínea que, como quedó explicitado en el primer capítulo, implica la ilusión de la apariencia, del arte, de la metafísica de artista, que es remedio contra la *disonancia* (música), empero sin que ello implique que tenga

⁹⁷ Ibid., p. 59.

que desaparecer. En este sentido, el drama musical es la unificación de Apolo y Dionyso, y la *música moral*, que Nietzsche ve en Wagner, es esa instancia dionisiaco-apolínea capaz de educar.

A la música de Wagner, y en especial la que corresponde a la tetralogía de *Der Ring der Nibelungen* (El Anillo del Nibelungo), ha que aplicar lo siguiente: “Equilave a la vez a un retorno a la naturaleza, a una purificación y a una transformación de la naturaleza, pues en el alma de los hombres más amantes es donde ha nacido la necesidad de ese retorno y en su arte es donde resuena ‘la naturaleza transformada en amor’⁹⁸. La *música*, como retorno a la naturaleza y su transformación, involucra un retorno al *sentir*. Según Nietzsche, la música, con su resonancia, se une y conduce al “*sentimiento exacto*”⁹⁹, como contrapartida a la convención de todo lenguaje que no expresa la naturaleza. Este *sentir* exacto es la asimilación de Wagner y Nietzsche de la teoría schopenhaueriana que piensa a la música como el lenguaje que más exactamente expresa el sentir del mundo, de la *voluntad*, de la *physis*; sentimiento exacto que equivale, entonces, a la asimilación de la *naturaleza pura* por medio de la *música*, donde moral y natura son una y la misma cosa, gracias a la *transformación* y *purificación* que se opera, porque la *natura* de la que se habla aquí es la naturaleza humana en tanto *sentimiento*, cuya exactitud la suministra la *música*. Convergen en este punto Schopenhauer, Wagner y Nietzsche en la concepción de la *música* en tanto unión y manifestación de la voluntad del mundo, del sentimiento y de la naturaleza respectivamente. Pero la diferencia que aquí establecen Nietzsche y Wagner se halla en el aspecto *moral*. La música es *physis transfigurada* -igual que lo es el *genio*-, transformación de la naturaleza en amor, y en esto último Nietzsche vincula a la *moral*, pues se trata de una “*physis transfigurada por la moral*”¹⁰⁰. Para comprender esto, Nietzsche se sitúa en el ejemplo de una escena que se da en una de las tetralogías del *Anillo del Nibelungo*, que precisamente lleva este nombre. Aquí Sigfrido -personaje principal- despierta a Brunhilda -su amada-, y en la música que corresponde a esta escena Nietzsche dice que encuentra la “*música más moral que yo conozco*”¹⁰¹, porque allí Wagner se eleva a una altura tal que raya en la pureza más sublime, inundada de amor; *physis* transfigurada por el sentimiento exacto de la *moral-sublime*, *transfigurada por el amor*, allí se da la unidad *hombre-naturaleza*. La naturaleza y la *physis* de que se habla, la *naturaleza pura* a la que se aludía, no hay que entenderla como naturaleza sin

⁹⁸ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas: *Richard Wagner en Bayreuth* (1873-1875). Op. cit., p. 335.

⁹⁹ Ibid., p. 335.

¹⁰⁰ QUESADA, Op. cit., p. 287.

¹⁰¹ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas (1873-1875). Op. cit., p. 318.

más, sino como *el volver a la naturaleza*, como su “transformación” y no como la *pura naturaleza* en su solo aspecto *dionisíaco*.

Como se decía anteriormente, Nietzsche también pretende con esto educar mediante el sentido metafísico que posee el arte, desde el drama musical. Esta *educación* consiste, a grandes rasgos, en que por medio de la representación del drama musical que se realizará en Bayreuth, los asistentes, el pueblo, la sociedad, se transformen ellos mismos en obras de arte y se unifiquen con la *physis*, que el pueblo comprenda su *naturaleza*, que *sienta exactamente* lo sublime moral que presentan los mitos, que *sienta* cómo la *música* es el lenguaje que hace que los hombres se *purifiquen* y se sientan en comunión profunda con la vida, pues, efectivamente, el drama musical wagneriano no sólo presenta la relación de dos lenguajes distintos -música y palabra en la representación escénica del teatro-, sino la relación del mundo perfecto de la *audición* con el mundo completo de la *visión*. La vida se presenta ante los espectadores como la sublime transfiguración de la *physis*, transfiguración realizada en la vuelta a la naturaleza mítica por parte de los hombres que sienten esta necesidad, necesidad recíproca entre hombre y *physis*, como ocurre en el caso del *genio*. Esta *educación* del drama musical en Bayreuth es la esperanza de Nietzsche y de Wagner; sólo a partir de que esta educación se convierta en una auténtica *pedagogía musical* para los hombres, sólo en esta medida resultará la creación de una cultura nueva, de la cultura del *hombre-artista*. Lo que esto implicaba en esa época era ciertamente la irrupción de un proyecto musical que chocaba con la comodidad de la “cultura” de los filisteos, que en cuestiones musicales se encontraban a gusto con su *música casera*; la poca acogida a este proyecto trajo muchas decepciones y tristezas a Nietzsche, que veía las intenciones de la revolución cultural wagneriana por el suelo. En efecto, tanto las ideas estéticas de Nietzsche en estos escritos, como las renovaciones en música de Wagner, constituyen la *disonancia* con la época y el *Jetztzeit*. La *disonancia* encuentra su punto álgido aquí, porque si Nietzsche ya había planteado en *El nacimiento de la tragedia* la *disonancia* de la *música dionisíaca*, y que en estos escritos corresponde a su intempestividad en contra de la *consonancia armónica* de la época, por su parte Wagner, con su revolución musical, va a dar un giro en el aspecto de la interpretación técnica de la música, y su giro va a ser la *disonancia*.

Respecto a la relación música-educación, Nietzsche plantea que hay que “*Tomar la música como base del Estado*”¹⁰²; esto es cosa que sólo pocos hombres comprenden, y se piensa en virtud de la educación. La barbarie de la educación de la época, que está a cargo de filisteos, considera a la música como una simple *diversión* y un arte lisonjero, que relaja al filisteo abrumado del trabajo, de leer los periódicos, revistas, de asistir a tertulias sobre política. Resulta algo corriente el que con esta consideración negativa y simple de la música, la formación haya

¹⁰² Ibid., p. 337.

olvidado su implantación, y sufra “...la laguna mas humillante de nuestra educación...”¹⁰³. Que la música sea la base del Estado incluye que se implante en las instituciones educativas. Nietzsche considera que por esta ausencia, la pedagogía de su *Jetztzeit* es la más atrasada y retrógrada con el único elemento nuevo que da ventaja a los hombres sobre su siglo pasado. El que la *música* se mire por la “cultura” filistea como una afición que libere de la opresión cotidiana, es uno de los factores que juegan en contra de su implantación en la educación. La importancia de la *música* en la educación radica, al modo de ver aquí, en que sólo ella, en calidad de lenguaje universal del *sentir exacto*, puede suplir la crisis del lenguaje, que consiste en no expresar las verdaderas necesidades del hombre, sino arreglarse a un convencionalismo que olvida la necesidad y la esencia del *sentir* y la *acción*. Por ello, mediante la *música* se puede retornar a la originalidad y *naturaleza* de las necesidades, obnubiladas por la palabra convencional, donde no se manifiesta el hombre sino una serie de asociaciones verbales que ocultan la sensibilidad. Pero para que la *música* logre sus designios de integrarse a la educación, tendría que negar en la sociedad su posición pasiva de ser el centro de aficionados y afirmarse ante el mundo como lo que es, la *expresión exacta del sentimiento justo*. Que tal cosa pueda suceder dependería, según Nietzsche, de la recepción musical.

Hay otros aspectos de lo que significa e implica la *música* en Wagner y en Nietzsche. Richard Wagner es, para Nietzsche, un acontecimiento sin precedentes, pues mediante su *música* se manifiesta una fuerza que es capaz de desbordar la naturaleza en su abigarrado esplendor; por medio de ella se puede retornar a la naturaleza y unificarse con ella, hacerla devenir sentimiento humano, *sentirla exactamente*, y, por si esto fuera poco, también es posible *educarse* por la *moral* de lo *sublime-artístico*. Nietzsche ve en la *música* de Wagner, y en ninguna otra, el ámbito donde se puede expresar la naturaleza y el alma humana sin obstáculos, sin prejuicios. En este momento Wagner instaura su revolución musical, y va a dar un *giro* (*Kehre*) en el aspecto de la interpretación técnica de la música, el *giro* de la *disonancia*. Wagner cambia el sistema “*diatónico*”, en donde las armonías y las sucesiones armónicas sólo contienen las notas adecuadas de una tonalidad establecida, por la “*gama cromática*”, donde se utilizan notas extrañas a la tonalidad. Las notas alteradas cromáticamente, y que no pertenecen a tal tonalidad, varían acordes enteros, del mismo modo que notas individuales dentro de un acorde. La “*gama cromática*” se usa para trasladar una melodía o pieza musical de una tonalidad a otra. En otras palabras, el sistema “*diatónico*”, por su *adecuación* a tonalidades establecidas, es enormemente *racional*, por tanto responde perfectamente a la interpretación general que se hace de la armonía consonante y establecimiento en la *tempestividad* que denuncia Nietzsche, y también se ve corroborada la interpretación que se le ha dado desde el comienzo a todo este capítulo: la *intempestividad* en Nietzsche a partir de la idea de

¹⁰³ Ibid, p. 337.

disonancia de un combate contra el *Jetztzeit*. La “*gama cromática*”, por su parte, es *ambigua*, rompe con el establecimiento armónico, altera y modifica, en una palabra, es *disonante*. Richard Wagner logra, mediante la “*gama cromática*”, traducir mejor la naturaleza y el alma humana, y lo hace al componer una música de fuerza colosal, donde la *angustia* se manifiesta en todo su esplendor, pues la “*gama cromática*”, por su sutileza e insinuación, muestra más claramente la inquietud inestable del ser humano.

Esta revolución técnica en el arte de ejecutar una composición musical se ve cristalizada en la introducción del *drama musical*. Wagner se apoya en la tragedia griega, del mismo modo que lo hace Nietzsche al escribir *El nacimiento de la tragedia*. En el drama musical, Wagner concibe la *obra de arte total*, porque combina la danza, la música y la poesía que, mediante las representaciones teatrales de las operas, expresan vivamente su arte: la música, como retorno a la naturaleza en cuanto a su *veracidad* expresiva, transformación de la misma. Todo esto lo comprende Nietzsche, y lo muestra en su última intempestiva, escrita con un lirismo exuberante. A propósito de la *música wagneriana* sigue planteando que, a través de ella, suena la naturaleza, que ésta posee aquella capacidad metafísica respecto a la voluntad, que es un modelo a seguir, porque en ella se encuentra la veracidad de las pasiones. La reforma del drama musical involucra también la reforma del teatro, que tendría las intenciones de que el hombre moderno cambie su concepción del teatro, al que asiste únicamente para liberarse momentáneamente del tedio y el aburrimiento de que se carga en sus quehaceres cotidianos. El teatro de Bayreuth y la representación de los dramas musicales serían como el gallardete de la guerra *intempestiva* y *disonante* de Nietzsche y Wagner contra la “cultura” de los filisteos y del Reich alemán.

El drama musical de Wagner consiste en lo siguiente: el *mundo visible* (danza, palabra, gesto, representación escénica en el teatro, que tiene por tema el renacimiento del mito germánico: Apolo, *ethos*) quiere espiritualizarse y hacerse más íntimo en los *sonidos*, en el mundo de la audición; por su parte, el *mundo perfecto de la audición* (música, violencia estremecedora del sonido, naturaleza y núcleo esencial del mundo, *voluntad*: Dionysos, *pathos*) quiere tomar cuerpo en el *mundo visible*, quiere aparecer como fenómeno visual. El medio que Wagner usa para poder llevar a cabo esta *obra de arte total* es la ópera y el teatro que se propuso construir en Bayreuth. A propósito del drama y de la reforma que hiciera Wagner Nietzsche dice:

Wagner, que fue el primero en reconocer los defectos del drama hablado, hace inteligible cada acción dramática de tres maneras distintas: por las palabras, por el gesto y por la música, de tal suerte que la música hace pasar inmediatamente los sentimientos que animan a los actores del drama al alma de los espectadores, los cuales ven entonces en los gestos

de los cómicos la primera manifestación visible de estos fenómenos interiores¹⁰⁴.

El drama, en el contexto de *Richard Wagner en Bayreuth*, es, entonces, una orientación metafísica que revela un cruce de sendas entre dos *instintos* o principios artísticos, Apolo y Dionysos, *ethos* y *pathos*. Igual que Nietzsche, Wagner reconcilia el *ethos* de la palabra, de la *apariciencia apolínea*, de la representación teatral, con el *pathos de la música*, con la “*gama cromática*” de la violencia de los sonidos, donde se encuentra la vida en su esencia natural, en su íntima *voluntad*. La reconciliación de estos principios artísticos se logra con el drama musical, donde la unidad se refiere al acercamiento del *pathos* y el *ethos* – que Wagner denomina *fuerza* y *bondad* respectivamente– bajo la unicidad de la *physis transfigurada*.

A pesar de que se da una conciliación entre la *música* (sonido primordial de la naturaleza, voluntad violenta del ser) y la *palabra* (mundo de la imagen y la apariciencia, gestos en la representación escénica), la primera se dirige todo el entramado e incluye el drama musical como la *obra de arte total* y, en este sentido, la “*gama cromática*” y la *disonancia*, gracias a que con sutileza y ambigüedad rompen con la adecuación racional establecida del sistema “*diatónico*”, se convierten en el núcleo esencial que hace posible la transfiguración de la *physis*, debido a que la “*gama cromática*”, en tanto *disonancia*, permite a la naturaleza y al alma humana que se pueda expresar sin obstáculos, de forma que el *sentimiento exacto* brota sin ningún prejuicio, y de aquí, solo de aquí, se puede transformar la *physis* por la *moral*. La *disonancia musical* es la experiencia fundatrix del drama musical wagneriano y de la *intempestividad* nietzscheana.

Se termina este apartado con la idea de cómo la *música* y el drama musical pretenden crear la cultura artística y la revolución de la sociedad. Ante todo, Nietzsche, en su última *intempestiva*, plantea que el drama musical wagneriano debe conducir al “*sentimiento trágico*” o a la “*conciencia trágica*”, que en el estudio de Julio Quesada se define como “... el ‘arco’ tensado entre las insuficiencias del individuo y los anhelos de totalidad”¹⁰⁵. En este orden de ideas, Nietzsche, a partir de Wagner, concibe al arte como “... la facultad de comunicar a los demás lo que se siente”¹⁰⁶; en este sentido, “... la grandeza de Wagner (...) debe consistir precisamente en que su genio está dotado de una comunicabilidad sobrehumana...”¹⁰⁷, de expresarle al pueblo la conciencia trágica, el hecho de

¹⁰⁴ Ibid., p. 366.

¹⁰⁵ QUESADA, Op. cit., p. 294.

¹⁰⁶ Ibid., p. 363.

¹⁰⁷ Ibid., p. 363.

hallarse en la existencia con la insuficiencia individual respecto al todo como comunidad. En términos más nietzscheanos, sería una tensión entre Apolo y Dionysos. Pero el mismo Nietzsche plantea que esta insuficiencia del individuo frente al todo como comunidad debe soportarse con ayuda del drama musical wagneriano, pues este mismo se halla en una tensión que mantiene la *unidad del estilo artístico*; entonces, el drama musical, a la vez que debe suscitar en el pueblo la conciencia trágica, debe ayudar a soportarla. Pero aquí surge un problema, ¿cómo puede el hombre acceder a esa comunidad y salir de su insuficiencia, por ser a la vez el *individuo* de una *comunidad*, y hacer que desaparezca la *tragedia* de no poder rebasar sus limitaciones individuales?, ¿qué le permite al pueblo mantener el *individualismo* y unificarse con la totalidad de la comunidad? Este es el meollo del elemento que falta para que sea posible el nacimiento de la *cultura-artística* que revolucione a la sociedad.

La revolución cultural por medio de la música consiste en que el pueblo pueda llevar a cabo en su interior la *transfiguración* de la *physis*, que, mediante la recepción del acontecimiento musical de Wagner en Bayreuth y la representación de sus dramas musicales, pueda el *pueblo* cambiar primero su concepción sobre el teatro, la música, la poesía, la danza y todo lo que implica el arte. Pero lo que puede llevar al pueblo a esto, en primera instancia, es que éste, ante la música wagneriana, pueda *sentir exactamente* la naturaleza, su naturaleza, su humanidad, que asimile en su vida a la *música* como retorno a la naturaleza y su transformación, que se incluyan en un retorno al *sentir*. En pocas palabras, el que la revolución cultural devenga una *cultura-artística*, depende de que el pueblo se involucre a fondo en el drama musical y la acción músico-teatral, pero, sobre todo, se insiste en la vinculación y transfiguración de la *physis*. Desde aquí, Wagner quería ir reformándolo todo, las costumbres y el Estado, la vida social, la educación. Pero falta un elemento, el que permite al pueblo mantener el *individualismo* y unificarse con la totalidad de la comunidad. Este elemento facilitaría el renacimiento del pueblo bajo la idea de *cultura-artística* de la *comunidad*, donde el individuo se mantendría, pero sin la insuficiencia de verse imposibilitado de poder salir de su limitación, pues se instalaría en la comunidad de la *cultura-artística*, al mantener su *individualismo*, elemento que permitiría un *renacimiento* del pueblo y la cristalización de la creación de la *cultura-artística* en el "mito".

El pueblo se encuentra despojado de sus poderes, y se los va a restituir el drama musical wagneriano, pues Wagner, a diferencia de los compositores precedentes, va a poner como eje de los temas de sus óperas la recuperación de la mitología germánica; al hacer esto, se recupera el horizonte creador de la cultura, el ámbito que le da unidad y originalidad al pueblo. Al hacer esto, Wagner revoluciona el arte musical, además de que le daba la posibilidad al pueblo de que renazca y retome su sabiduría mítica; con este renacimiento sí que puede haber una revolución social y cultural, pues se trata de la vida de un pueblo, de su fuerza, de su potencia, de su capacidad creadora. En este sentido, al incluir al mito en la

música, se retoma también el modelo de la tragedia griega, elemento que daba unidad al pueblo heleno. Esto es lo que, al hilo de estas ideas, se permite denominar un “*hecho disonante*” con la ortodoxia de la época, ya que Wagner rompía con la armonía consonante de su época actual, pues si por un lado revolucionaba el arte de ejecutar por razón de la “*gama cromática*” *disonante*, por otro lado introducía un aspecto que no cuadraba con el orden establecido, la introducción del mito como horizonte de renacimiento del pueblo, que le ayudaría al individuo a superar su insuficiencia respecto a la *comunidad*, ya que, mediante el mito, el individuo renacería en tanto *pueblo*, y este renacer sería en tanto *comunidad* que ha recuperado su fuerza creadora. Entonces, si el drama musical suscita en el hombre la *conciencia trágica*, el mismo drama, mediante el mito, se encarga de subsumirla e integrarla bajo el halo del horizonte creador, ya que éste relajaría la tensión individuo-comunidad y la pondría en los círculos del renacimiento popular. Para expresar esta tensión no hay nada mejor que hacerlo en términos *míticos* precisamente, y se lo hace bajo la fórmula: *manifestación apolínea de sentimientos dionisiacos*.

Pero, ¿cuál es ese poder que Wagner restituye al pueblo? Pues no es otro que su *poder poetizante*, que gira en torno a los mitos, y la tarea de Wagner sería la de devolverle al pueblo dicho poder, restituirle su *virilidad* y su *forma* (fuerza plasmadora), en contra de lo que ahora se había convertido, es decir, en el moderno trabajador oprimido en la estrategia del capitalismo.

La *cultura-artística* es posible a la luz del drama musical porque la gran maestría y originalidad del *genio* Wagner ha sido sintetizar formidablemente la *música* y el *mito*, elementos con los que se conforma la *obra de arte total* que, teniéndolos como base, permitirán un renacimiento del pueblo y posteriormente su transformación en *cultura artística*. Finalmente, el mito viene a instaurar lo que Nietzsche piensa cuando habla de la *música moral*, pues el mito, que está presente en los dramas que se representan en los teatros, aporta el elemento sublime de escenas como la de Sigfrido y Brunhilda a que se aludía anteriormente. El mito, como la sabiduría poetizante del pueblo, remite a la sobrecarga de *pathos* y *ethos* del pueblo, todo con la introducción de la “*gama cromática*”, en tanto permite que estos estados puedan expresarse al espectador y al pueblo de la manera más *exacta*. Los temas de los dramas musicales wagnerianos, que Nietzsche asume como *música moral* educadora que aporta el mito, y que son los vehículos -unidos a la *música*- que conducen al renacimiento del pueblo y la cultura, son, a juicio de Nietzsche, dos principales, el *amor* y la *libertad*; pero también se encuentran, entre otros: *el egoísmo*, *el poder*, *la ambición*, *el odio*, empero como afirmación de esta negatividad. También el tema supremo que libera al hombre de su terrible sujeción al mal, “*la redención*”, que Wagner toma de Schopenhauer, y que luego será uno de los aspectos que lo separa de Nietzsche.

3. ITINERARIOS DE UN CAMINANTE: UNA FILOSOFÍA ENTRE LA MÚSICA Y LA DANZA

3.1 MÚSICA Y PENSAMIENTO: RELÁMPAGOS DE UNA TORMENTA

Existe en la vida de Nietzsche una situación que lo sitúa en un horizonte distinto respecto a los pensadores precedentes, y es la asimilación a su experiencia vital del conjunto y desarrollo de sus ideas, o, como él lo expondrá en textos posteriores, son la vida y el cuerpo, su fortaleza o su enfermedad, que determinan una forma caracterizada de pensamiento y una tendencia explícita en el filosofar. Friedrich Nietzsche atraviesa por senderos en el terreno de la filosofía y la estética que le inducen a atravesar nuevas perspectivas de vida, nuevas alternativas respecto al camino que puede conducir a una sabiduría y existencia afirmativa y fuerte.

Uno de los estados que muestran claramente esta situación, situación de cambio de sendero, de transformación de perspectiva y de vida, es el *Kehre* (giro) radical que se produce a finales de la década de los setenta del siglo XIX; se da aquí un giro en el que deviene no solo su forma de vida en tanto cotidianidad, circunscrita a la cátedra de Filología clásica en la universidad de Basilea, sino que, del mismo modo, la vida de Nietzsche sufría una transformación en aspectos tan esenciales como las condiciones de experiencia que necesitaba para que su pensamiento emprendiera un cambio y una ruptura con la filosofía y las ideas de la época de catedrático. Se pasa de un sedentarismo alienante, cuya característica se halla en la circunscripción a la academia y a las instituciones educativas establecidas, junto con la veneración de maestros tales como Wagner y Schopenhauer, devoción y acatamiento de representaciones de carácter ideal y romántico, o, en otras palabras, de un pensamiento de tintes metafísicos y en cierto modo de una nostalgia por ideales antiguos referidos a la Gracia clásica, y que se pretenden volver a instaurar en la época moderna mediante la filosofía de Schopenhauer y la música de Wagner, se pasa de este sedentarismo, que se puede vincular a una *territorialidad* en términos deleuzianos, a una *desterritorialización* en el sentido de trazar una línea de *fuga* que lleva a cabo un rompimiento con el habitar en la devoción y fervor hacia los maestros y sus ideas, un desvanecimiento de la inamovilidad de una vida ligada a las instituciones al servicio del poder tales como los establecimientos educativos y su sistema.

En otros términos, el primer Nietzsche estaba en los dominios de la admiración, el soportar la *pesadez* del ideal, una especie de ascetismo y confianza en la regeneración de la cultura alemana a partir de un espíritu que obedece y acata los dictados del amo; la fidelidad a los amigos y la obediencia a los maestros, y a lo que estos personifican en el terreno del pensar, se sintetizan aquí en una misma cordialidad y admiración: *territorialidad sedentaria*, donde hay una morada fija, a la

que se encomienda y de la que se esperan los frutos para la reivindicación del pueblo alemán por medio de una cultura artística. Pero, a partir de 1878, se da en Nietzsche un *Kehre* que quiebra la fidelidad anteriormente jurada, se rompe con la veneración y con lo que se ligaba a ella; aquí se produce la fuga del territorio sedentario, pues se quiere dar un paso, y efectivamente se lo da, y ocurre a partir de la crítica hacia todo lo que se respeta; es una autoliberación del espíritu que quiere transmutar sus fundamentos y cambiar la morada del pasado, mas no para habitar en un solo hogar, sino en múltiples y diversas estancias, heterogéneos caminos y vías que conduzcan a otros tantos mundos en abierta perspectiva, porque, desde aquí Nietzsche emprende su época de *Wanderer* (caminante) y principia una travesía que va a durar hasta el desvanecimiento de su lucidez. Es, entonces, una *desterritorialización* que consiste en un itinerario *multicolor*, en el que se dan varias sendas en el terreno del pensamiento y de la vida; se trata, en último termino, de una *nomadización*, de una liberación de los asideros fijos que enferman y llevan a la fatiga y que a la larga harán consumir el espíritu en una esterilidad dogmática, porque ahora se trata de una "... *insobornable voluntad de verdad, un afán por cortar todo vínculo*"¹⁰⁸, y efectivamente esto el Nietzsche de 34 años lo mostró al mundo con la publicación en 1878 de *Humano, demasiado humano*, un libro soberbio que dio muestras de una irreverencia radical respecto a sus primeras ideas y a la encarnación de los arquetipos ideales que en su juventud había respetado y aceptado.

Se ha cambiado de paradigma estético; ahora el eje ya no lo ocupa aquella metafísica de artista, y de igual modo la música tampoco va a ser aquel lenguaje que manifiesta la esencia y la voluntad del mundo. En Nietzsche, la música y la estética toman un rumbo distinto, que se determina por su condición de *caminante*, pues llega el momento de esclarecer y definir el cambio sustancial que se ha operando en su interior, de mostrar qué es lo que Nietzsche esperaba del arte y la música, labor que en realidad comenzó para él cuando realizó un viaje a Sorrento en 1876, desplazamiento que inauguró el período de nomadización donde se dio a la tarea de escuchar sus resonancias interiores, de oír la música que su cuerpo y su pensamiento anhelaban para manifestarse a través de las palabras sentenciosas, que no son otra cosa que el *tono musical* que recorre cada una de las obras que Nietzsche escribió en esta época.

Con esto es factible disponerse a recorrer los pasos que Nietzsche-caminante ha legado para poder comprender el sentido de lo que significa la experiencia de adquirir y ejercer un *tono* propio, una voz como filósofo y artista que, precisamente en estos momentos, llegaba a su cenit con el *aforismo*, que se puede ver en íntima relación con la alusión que, a propósito de su forma de pensar, hace Eugen Fink, cuando expone que "*Nietzsche piensa, por así decirlo, en relámpagos mentales,*

¹⁰⁸ MASSUH, Víctor. Nietzsche y el fin de la Religión. Buenos Aires : Sudamericana,1985. p. 14.

*no en la forma penosa de exponer conceptualmente largas cadenas de ideas*¹⁰⁹. Son precisamente estos relámpagos mentales los que tienen en *Humano, demasiado humano* la más clara manifestación del comienzo del estilo nietzscheano, pero, además, dichos relámpagos constituyen de por sí el nuevo *tono* y la *voz* propia que adquiere, junto con el cambio de paradigma estético-musical.

Se busca de este modo la *sonoridad* y la *musicalidad* de esos relámpagos, el *tronar* de sus ideas, el *estruendo* despiadado de la irreverencia que reniega de toda fidelidad ideal y personal. Con *Humano, demasiado humano* principia una tempestad que viene acompañada de estruendosos relámpagos que reverberan en la tonalidad despreocupada de una voz que se ha afirmado en sí misma, que plantea sus propias normas, que juega con los significados y las interpretaciones, con el misterio y la vaguedad del lenguaje, porque el aforismo, en tanto lucidez similar al tronar relampagueante de una tempestad, es de por sí la nueva música que está en la base del pensamiento que Nietzsche quiere ahora exteriorizar. El pensar, en este período y en otros textos, como *El caminante y su sombra*, *Aurora* y *La Gaya Ciencia*, tiende a presentar en su estructura esa aureola de misterio y profundidad que no es difícil de dilucidar con una simple lectura unívoca y monofónica, y, del mismo modo que la recepción de una obra musical, la tonalidad de esta escritura no se agota con mirar una vez el horizonte, y esto por el motivo que se ofrece tanto en la música y en estos textos es, la multiplicidad y la gama de voces que intervienen en el juego y la superposición de las ideas, en la polifonía de estas sentencias breves de carácter enigmático en que consisten los aforismos. Por tanto, música y pensamiento se vinculan en estos libros de Nietzsche, en el sentido de que los aforismos conforman lo que es viable llamar el *ritmo* en el que alternan las voces y la musicalidad de ideas que han devenido la configuración de un nuevo modo de pensar, que tiene su base tanto en la experiencia vital de Nietzsche, como en la forma de llevar esta experiencia a la escritura misma, porque lo que se lleva de las voces musicales del enigmático aforismo es la vivencia desgarradora del ser, la vida de un Nietzsche que anhelaba la curación de su cuerpo y de su espíritu, que padecía la enfermedad de la decadencia y la pesadez, constituidos por los ideales del romanticismo. Música y pensamiento se enlazan, ya que la reflexión sobre la estética musical se halla dispersa en los textos mencionados y presenta una cavilación que se imbrica en el conjunto de interpretaciones que hacen parte del giro que Nietzsche lleva a cabo en este período.

109 FINK, Eugen. La filosofía de Nietzsche. Madrid : Alianza, 1981. p.14

Es menester partir de una idea, que será el presupuesto básico que hará posible seguir el hilo conductor de las ideas que se expondrán a continuación: la consideración del aforismo, que Nietzsche empieza a llevar a cabo en su experiencia de escritura; el tipo de escritura precedente, si bien no estaba ceñido a una estructuración regulada y a una coherencia sistemática donde se sigan rigurosamente unas distribuciones conceptuales, es en *Humano, demasiado humano* donde se empieza a manifestar con más nitidez con estas características; aquí se plasma el estilo nietzscheano de escritura, un estilo tajante, sentencioso, breve, profundo y sagaz, un estilo relampagueante, como dice Fink; pero, al igual que en una turbia noche de tempestad, los relámpagos iluminan esos instantes fugaces, para luego sumir en las hondas tinieblas; de igual manera, las sentencias breves, en forma de aforismos, que Nietzsche utiliza como su estilo de escritura, son de por sí relámpagos que iluminan momentáneamente, ya que a la vez que irradian la negrura de la oscuridad, del mismo modo se encargan de ocultar, de dejar un velo misterioso que induce al lector a no limitarse solo a su vista y pensamiento, sino que hacen que sea necesario el oído, un saber escuchar lo que estas voces enigmáticas dicen en su brevedad y consistencia; el aforismo es una *tonalidad polifónica* que a la vez que muestra también esconde, por esto la palabra y la voz de Nietzsche en tanto vehículo de su pensamiento se convierten ahora en la raíz fundamental de la que emergen los sentidos e interpretaciones de su filosofía. El aforismo hay que entenderlo como la *voz*, el *tono* y la *música* características de esta serie de escritos que componen este período, que la interpretación ortodoxa denomina crítico-positivista, en contraposición al “*idealismo*” *metafísico-romántico* del joven Nietzsche. En este sentido, el estilo de escritura, en los términos de la *tonalidad* y la *voz musical* propia y exclusiva del Nietzsche de este tiempo, es la *forma* del *contenido* de sus pensamientos.

Para entender mejor la idea del aforismo como la *forma musical* que envuelve la filosofía nietzscheana de esta época, nada mejor que lo siguiente. El aforismo es, en esencia, una sentencia breve de carácter enigmático, que devela y a la vez oculta, y en tanto *voz*, *tono* y *música*, pertenece al reino de lo misterioso, a pesar de los relámpagos y las luces que brindan al espíritu; de esta manera, la sentencia breve da ciertos brillos que ayudan a interpretar y a realizar un ejercicio hermenéutico que hace factible el pensamiento, pero aquí ocurre que estas luces desaparecen fugazmente a pesar, se insiste, de que se permite ver lo que las ideas muestran por sí mismas. Entonces, las interpretaciones que suscita una sentencia no se sujetan a una estructuración unívoca y genérica que dé cerramiento a las ideas, y así la máxima se convierte en vaguedad misteriosa, que abre las puertas a las luces que la posición del hombre quiera ver y sobre todo escuchar. El aforismo es *música* misteriosa y enigmática, cuya morada son las tinieblas, que permiten volver a dar pequeños relámpagos para que la humanidad interprete, pero para ello se necesita escuchar, saber oír la *polifonía* y las múltiples voces que los relámpagos y su estruendo sonoro originan en el espíritu y la sensibilidad, y esto en la negrura y oscuridad de la *música* que las sentencias y las máximas ofrecen. Para asimilar esta idea nada mejor que la *voz* y el *tono*

musical de uno de los miles de aforismos que Nietzsche escribió, y que permite ver con una claridad relampagueante que vuelve a sumirse en la negra noche, la idea de la máxima en tanto *música*, porque

Solo de noche, y en la penumbra de los bosques umbríos y de las cavernas, pudo alcanzar ese órgano del miedo que es el oído un desarrollo tan grande, merced a la forma de vida de la época del terror, es decir, de la época más larga de la historia de la humanidad. Cuando hay claridad, el oído es mucho menos necesario. De ahí el carácter de la música, arte de la noche y la penumbra¹¹⁰.

La noche produce los relámpagos, en la noche mejor se oye la filosofía que circunda nuestra presencia, en las tinieblas y en el enigma del misterio la palabra nietzscheana se filtra en tonalidades ambiguas que precisan de un oído atento que pueda captar el revoloteo danzarín de las ideas que esperan ser escuchadas, pero estas ideas anhelan el desplazamiento; ahora el pensamiento nietzscheano adquiere *ligereza*, deviene en contraposición a la pesadez del ideal, al espíritu de la pesantez; por esta razón, para proseguir con el pensar musical, con la estética de la música que se presenta en estos textos, era preciso vislumbrar este horizonte que muestra el *tono* y la *voz* a la que hay que enfrentarse cuando se tiene ante la vista y los oídos la palabra nietzscheana, ya que “*Nietzsche es un peligro para todo el que se ocupa de él...*”¹¹¹; por lo tanto, esa *dinamita* de su palabra requiere adentrarse una y otra vez en esa espesa niebla de sonoridades, para poder comprender lo que el contraste de esa múltiple música nocturna quiere decir con la impresión de cada uno de los aforismos que se brindan; así, “*Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya ‘descifrado’ por el hecho de leerlo; antes bien, entonces es cuando debe comenzar su interpretación, y para realizarla se necesita un arte de la misma*”¹¹².

La interpretación es el arte de *oír* varias veces el aforismo nietzscheano en la penumbra de la noche, saber escuchar esa música enigmática que en ocasiones despliega chispas e ideas que se ponen en perspectivas de diversidad y que aguardan la sutileza y la fortaleza de una fina recepción, de la educación del oído para poder oír lo más lejano. Hay que disponerse entonces a *oír* la música de la medianoche, surgida desde los senderos de un *caminate* que se ha fugado de un paradigma musical metafísico hacia la liberación de las ataduras de la veneración y la gravedad.

¹¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. Aurora: *La noche y la Música*. Madrid : Edimat Libros, 1998, p. 191.

¹¹¹ FINK, Op. cit., p.15.

¹¹² NIETZSCHE, La genealogía de la moral, Op. cit., p. 26.

En *Humano, demasiado humano*, el pensamiento y las ideas relativas a una estética musical entran en una vaga ambigüedad y difusión que no permite la referencia explícita y precisa que pueda en cierto modo representar los anhelos culturales y artísticos de Nietzsche. Ahora, como anteriormente se dijo, Nietzsche reflexiona sobre la música, pero no lo hace en el sentido romántico y con la connotación ferviente de darle a la música una función que transforme la cultura por la significación metafísica que se le atribuía, pues en estos textos la música y su función tienen un contexto distinto, del mismo modo como es distinto todo su pensamiento. En las dos versiones de *Humano, demasiado humano*, de las cuales la segunda se publicó bajo el título de *Opiniones y sentencias*, Nietzsche pretende hablar y disertar, en la *tonalidad musical* de sus aforismos, de lo que se ha superado, por tanto, sobre lo demás solo hay que callar, y así lo hace saber en el prefacio a *Humano, demasiado humano II* (Opiniones y sentencias), reflexión que recuerda lo que ha superado en el primer tomo, y en la que continúa superando: “No se debe hablar más que cuando no se tiene el derecho de callar, y no se debe hablar más que de lo que se ha superado; todo lo restante es charlatanería, ‘literatura’, falta de disciplina (...) Compréndase lo que quiero decir: muchas cosas están ya ‘por debajo de mí’...”¹¹³.

Lo que está por debajo es la reflexión venerable de carácter metafísico del *Nacimiento de la tragedia*, o, como el mismo Nietzsche lo dice, en *Ecce homo*, *Humano, demasiado humano* es un testimonio, la evidencia de una crisis que revela la liberación de lo que no pertenecía a su naturaleza propia, y con ello se refiere al carácter ideal y romántico que muestra en su primer escrito y en las *Consideraciones intempestivas*, donde entregaba la confianza a la música dramática de Wagner y a la filosofía pesimista de Schopenhauer para configurar la obra de arte y el pensamiento. Nietzsche en esto, y a partir de 1878, no ve sino que son cosas “*demasiado humanas*”, porque ahora el espíritu de la pesantez ideal, no es otra cosa que el *camello* que carga tras de sí el peso milenar de la metafísica trascendente. Empero, en esos momentos Nietzsche deviene *caminante, frei Geist* (espíritu libre), entendido en el sentido de alguien que se libera y vuelve sobre sí, sobre su naturaleza humana, demasiado humana, que se apodera del arma de la crítica y de la negación, únicos medios que pueden hacer factible la creación y la afirmación del ser en contraposición a las quimeras del ideal metafísico, al cual el *frei Geist* tiene que observar con la meticulosidad crítica y fría para descubrir las mazmorras y las cuevas donde se oculta. Y ciertamente esto es lo que hace y en lo que consisten *Humano, demasiado humano I y II* y en los textos que corresponden a este período. Con este afán de liberación se reflexiona sobre la filosofía, la religión, la sociedad, la moral, el hombre, el Estado y el arte.

¹¹³ NIETZSCHE, Friedrich. Opiniones y sentencias. Barcelona : Maucci, 1900. p. 5.

A partir de ahora, la música ya no va a tener esa función nuclear que en cierta medida servía para establecer ligaduras entre la experiencia humana y la unidad de la naturaleza, unidad trascendente; ahora lo que la música revela ya no va a ser lo que en *El nacimiento de la tragedia*, es decir, la voluntad y la *esencia* del mundo; la música tampoco es lenguaje universal, sino algo particular que tiene su sentimiento medido, su calor, su medio ambiente, y que posee una ley interior particular que le pertenece, una especie de cultura propiamente determinada. La música pierde la función filosófica, y las causas de esto hay que buscarlas en la ruptura y el distanciamiento que se opera con respecto a la metafísica de Schopenhauer y al modelo estético musical de Wagner, al que, a propósito, no menciona una sola vez en *Humano, demasiado humano*, pero al que se hace alusión clara en lo tocante a la posición de cambio radical que Nietzsche lleva a cabo en el paradigma de la música. Nietzsche habla, entonces, de lo que ha *superado*, de lo que ha dejado de lado para volver a sí, esa es la *música* y el *tono* de sus aforismos-relámpagos; así que atrás quedó su teoría del arte musical propiamente dionisiaco, sus propiedades particulares son ignoradas, y la música romántica se halla bajo el halo de la *sospecha*.

Al final de la Introducción a *Humano, demasiado humano*, en la § 8 Nietzsche, con la música de estas palabras, da pie a la interpretación que se ha querido dar aquí de concebir el libro como una música caracterizada por el tronar relampagueante del aforismo, porque, dice, este texto posee una habilidad, la destreza de un arte musical, el de la flauta, que puede apresar los oídos extraños, los oídos extranjeros que no logra cautivar en Alemania, donde se ha leído y comprendido menos. La extrañeza o lo extranjero puede hacer referencia a la *tonalidad* tormentosa que supone la irrupción de una idea que va en contra de la metafísica, entendida en tanto historia de las diversas concepciones del ser; pero pese a esta crítica, y la consideración de la metafísica como pura ilusión trascendente brotada de un debilitamiento de las fuerzas corporales y vitales, hay que tener cuidado con la pesadez del ideal, ya que incluso con la asimilación del arte puede volver a llevar a una necesidad metafísica; luego el *espíritu libre*, tras superar dicha metafísica, cuando vuelve a las grandes manifestaciones del arte romántico y la música que habla de la esencia del mundo -cuyo ejemplo lo da la música de Beethoven-, este espíritu puede caer bajo la resonancia de las cuerdas metafísicas, condicionalmente ya que Beethoven, como representante de un modelo de la metafísica romántica de la música, puede elevar al espíritu hasta el mundo apolíneo de los sueños y de la inmortalidad del corazón, donde la tierra se hunde y todo gira en derredor de la *sinfonía*, que es la manifestación de la violencia estremecedora del sonido, *música absoluta*², música instrumental que

² La "*música absoluta*" se determina en contraposición a la significación racional de las palabras, es decir, antítesis entre música y lenguaje conceptual, donde la música, concebida en ausencia de la palabra y el recitativo, va a convertirse en las primeras décadas del siglo XIX, tras un debate contra la tendencia a introducir la palabra en la música, en la manifestación más alta del arte musical; es, por ende, una música de carácter romántico, que alcanza su más alto cenit en la concepción y composición de la sinfonía de Beethoven. Esta idea de música absoluta, en Nietzsche, se patentiza y se comprende claramente en los anteriores capítulos, sobre todo en el primero, en el apartado de *Disonancia: la música dionisiaca*.

encarna la más viva revelación de lo dionisiaco, ideal artístico al que se opone la habilidad musical de la flauta que se dispersa en los miles de aforismos que Nietzsche escribe. Entonces, cuando el espíritu se libera de la carga de la metafísica, y vuelve a la sublimidad de sus manifestaciones artísticas, la persuasión de ese estado se convierte en una especie de espina que hiere su corazón, "... y anhelara que haya algún hombre que le devuelva la amante que ha perdido, llámese religión o metafísica"¹¹⁴. Por tanto, se requiere cristalizar y concebir una estética musical que reafirme la superación y la libertad que el espíritu alcanza, que gracias a su fortaleza pueda forjar un nuevo tipo de arte, de pensamiento y de vida, que no permita caer bajo el velo de la metafísica, y de manera directa y explícita lo ofrece Nietzsche en la § 215 de *Humano, demasiado humano*. Aquí se pone de manifiesto lo que ahora significa la estética de la música en contraposición con las ideas que se mantuvieron en *El nacimiento de tragedia*:

Por sí sola ninguna música es profunda ni significativa; no habla ni de 'voluntad' ni de 'cosa en sí'; es algo que el intelecto no podría imaginarse sino en un siglo que hubiera conquistado por el simbolismo musical todo el dominio de la vida interior. Es el mismo intelecto el que ha introducido la significación de los sonidos¹¹⁵.

Atrás quedó la metafísica schopenhaueriana de la música, en el pasado todo rasgo de ideal, pues la música, y también el pensamiento, no son otra cosa que los residuos que el intelecto ha puesto en esas manifestaciones de la sensibilidad y el espíritu humano. Del mismo modo, la *música absoluta* es un *estado grosero* en el cual el sonido, en tanto simbolismo de las formas de hablar al entendimiento sin el auxilio de la poesía, es únicamente el causante de un goce general. De esta manera, cualquier tipo de aprobación de las ideas del *Nacimiento de la tragedia* dista mucho de ser aceptado en el contexto de un libro en el que la frialdad crítica del científico se encarga de desenmascarar el más mínimo reflejo de ilusión metafísica para permitirse asestar un relámpago estrepitoso que supera la idealidad y el romanticismo.

En contraposición al *Nacimiento de la tragedia*, se argumenta que la forma de expresión originaria del goce, del placer y del sufrimiento inherente al hombre ya no va a ser la *tonalidad*, sino el *gesto* -en la acepción fisiológica del término-, en su aspecto muscular y comunicativo, por el aspecto visual de la figura e imagen humana; así, más arcaica que el lenguaje es la mimesis de los gestos que se originan involuntariamente, y esto a pesar de que haya una limitación general del lenguaje de los gestos y de una potestad adquirida por los músculos. Como se ve, a la tonalidad opone Nietzsche el gesto corporal, y ello en virtud de lo que implica

¹¹⁴ NIETZSCHE, *Humano, demasiado humano*, Op. cit., p.135.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.160.

la transformación de una estética musical romántica en una música que precisa de las manifestaciones vitales que se llevan a cabo en el cuerpo y su lenguaje, es decir, en el *gesto*.

En lo tocante a la relevancia que ahora se da al gesto, el cambio de perspectiva ocurre con relación a la música dionisiaca, entendida entre otras cosas como la melodía fundamental y universal del dolor, del sufrimiento y la pena, de la voluntad; la música es desalojada de este núcleo central dionisiaco y de sus atributos metafísicos por otros atributos que se relacionan con el *gesto*, la figura, y que no son otros que propiedades apolíneas. La violencia estremecedora del sonido desaparece junto con la encarnación en Wagner de la disonancia dionisiaca, y ello sucede con relación a lo que esto tiene de trascendente, de grandioso en las aspiraciones eternas e infinitas.

La música, según Nietzsche, en un comienzo era simplemente un ruido vano, desprovisto del lenguaje de la danza y la mímica en cuanto lenguaje de los gestos; en este sentido con la interpretación de los gestos, que produce el canto, por ejemplo, o las manifestaciones líricas que se dan en quienes cantan, nace un determinado simbolismo de los gestos, que permite entender, mediante el lenguaje de los sonidos, la condición para que se produzcan paralelamente el sonido y el gesto. El gesto en la música hace posible la comprensión de sentimientos, y lo hace debido a expresiones fisiológicas y musculares que se originan en la alternancia con la melodía.

En la relación música-gesto que se daba en *El nacimiento de la tragedia*, ahora se presenta una inversión que hace primar el *gesto* con relación a la música; lo que tiene más relevancia es, entonces, el gesto fisiológico, o en síntesis, el cuerpo. La perspectiva desde la que piensa la estética musical es fisiológica, por eso la música de Wagner presenta objeciones fisiológicas, ya que con esta, dice Nietzsche “¿no protesta también mi estómago? ¿Mi corazón? ¿La circulación de mi sangre? ¿Mis intestinos? ¿no enronquezo sin darme cuenta al oír esa música?...”¹¹⁶; se hace necesario el gesto, y que la música lo produzca, para poder permitir que el cuerpo y el pensamiento sean *ligeros*.

En otro orden de ideas, cuando en *Humano, demasiado humano* se hace alusión al pensamiento musical, se habla de que el ejercicio del oído durante milenios de música ha revelado lo que ésta *quiere decir*, mas no *lo que es*, la “cosa en sí” o la esencia de la voluntad del mundo; en otras palabras, en la música se encuentra la significación gracias a su intelectualización, gracias a que mediante el intelecto se inserta y extrae la significación de la música; él introduce simbolización en la música, razón por la que “*Nuestra música hace hablar a lo que en otro tiempo no*

¹¹⁶ NIETZSCHE, La Gaya Ciencia y poesías, Op. cit., p. 257.

*tenía palabras*¹¹⁷; eso es atribuible gracias a que la simbolización es el eje fundamental de la música, y lo que se simboliza son los diversos significados que el hombre introduce a los sonidos; de este modo “... *el simbolismo toma cada vez más el lugar de lo real*”¹¹⁸ y con ello el pensamiento y la música quedan vinculados en una intimidad que se fundamenta en la interpretación de los sonidos, la música, y los gestos, que el intelecto y el pensamiento asumen bajo el ángulo de un simbolismo poliforme que el mismo hombre crea.

Se precisa que el pensamiento pueda escuchar la *tonalidad* de las opiniones, puesto que cuando se establecen *disonancias* con una opinión y se la contradice - como se hace en la serie de escritos que Nietzsche escribe en esta época-, “... *en realidad es el tono en que se nos ha presentado el que no nos es simpático.*”¹¹⁹; es el tono el patrón de medida de los pensamientos nietzscheanos, tono diferenciado por sonoridades relampagueantes que vislumbran escenarios susceptibles de indeterminadas vías interpretativas, pero que tienen como base fundamental el espíritu de crítica y liberación de los dogmas y prejuicios que ha legado toda la tradición constituida por la filosofía metafísica de Occidente.

Así, música y pensamiento se entrelazan bajo el halo del espíritu libre, ambos se configuran en una unidad que no tiene por objeto la búsqueda de la verdad metafísica o la verdad científica, ya que estos terrenos pertenecen a un pasado romántico que ha sido superado por la *Wille* (voluntad) y el *Macht* (poder) del León que ahora anhela y desea volver sobre sí y lo que le pertenece. En síntesis, todo el pensamiento en torno a la música y la actitud filosófica que Nietzsche adopta en esta época se sustentan por la concepción del arte que ahora adopta Nietzsche, puesto que el arte es la persistencia en la ficción y la mentira, más no en la indagación y la búsqueda del ser de los entes sensibles o las representaciones que se ofrecen a la sensibilidad del hombre, como ocurría en el Nietzsche del *Nacimiento de la tragedia*. El arte es la asimilación y la recepción de obras en las que prima la ficción y la mentira, y de igual modo la música va a traer consigo significaciones simbólicas que el pensamiento va a asimilar de acuerdo a ese patrón de la *tonalidad*, de acuerdo también a una especial *recepción musical*, a la forma cómo se escucha la habilidad del flautista-Nietzsche que canta aforismos en la profunda medianoche, brinda pequeñas chispas-relámpagos con una sonoridad ambigua y difusa, y lo son precisamente porque si el arte se mira desde la perspectiva de la apariencia y la mentira, ya no ofrece la verdad de la cosa en sí sino una gama multicolor de ideas que revolotean danzarinas en la superficie del mundo, ante las que se requiere una recepción musical, puesto que hay que aprender a saber oír lo más lejano y profundo que emerge en la superficie, “Es

¹¹⁷ NIETZSCHE, Humano, demasiado humano, Op. cit., p. 162.

¹¹⁸ Ibid., p. 162.

¹¹⁹ Ibid., p. 208

*necesario no solamente tocar bien, sino también estudiar la manera de que oídos reciban bien las impresiones musicales, colocarse en el lugar más conveniente*¹²⁰.

3.2 LOS ESPIRITUS LIBRES Y LA “MÚSICA SERENA”

Los ‘espíritus libres’ por los que habla Nietzsche son hombres situados entre ‘el hoy y el mañana’, entre el mundo en ruinas de la moral europea, apenas advertido por unos pocos, y un horizonte libre abierto a nuevos valores y nuevos riesgos para el conocimiento; son los filósofos, los hombres de una ‘nueva aurora’ y ‘primogénitos del siglo futuro’.

Jorge Von Ziegler

El *frei Geist* superó la carga que el *camello* llevaba tras de sí, ahora deviene el *león* que aprende a querer por medio de la arrogancia de su decisión; mediante la voluntad se transforma en un ser que ha vuelto sobre lo humano, demasiado humano, donde antes encontraba las ataduras de la metafísica en forma de arte, moral y religión, lazos que impedían la afirmación de su potencial y fuerza. Luego de haber sido receptáculo de la carga de milenios de tradición, a los espíritus libres corresponde realizar la tarea de mostrar que no albergan en su interioridad la tendencia a ser los depositarios de la herencia ideal; en esos momentos, a los espíritus libres corresponde la tarea de revelar el valor que guardan en sus entrañas, la fortaleza de su espíritu. Los espíritus libres son aquellos que piensan de manera distinta a la que generalmente se cree o se conserva de él, causada por su origen, o por la configuración imperante en su actualidad; entonces, constituyen la excepción, y los espíritus serviles componen la regla, luego “... *no estriba la esencia del espíritu libre en tener miras más justas, sino solamente en libertarse de lo tradicional, sea con buen o mal éxito*”¹²¹, por lo tanto, el espíritu libre indaga razones, mientras que el resto sólo busca creencias.

En estos momentos es necesario escuchar lo que los espíritus libres piden al arte musical, es menester indagar en sus anhelos, en sus deseos, y sobre todo en lo que precisan del arte de los sonidos. La libertad de espíritu, cuando ha devenido fortaleza y voluntad propia, aguarda en su interior un tipo de arte que esté acorde con el nuevo contexto y la situación que su vida y ser atraviesan; luego, si adquieren un nuevo *tono*, éste tiene que mostrar sus intencionalidades y esperanzas, para que bajo este anhelo se vislumbre y se adquiera la música que

¹²⁰ Ibid., p. 149.

¹²¹ NIETZSCHE, Humano, demasiado humano Op. cit., p. 176.

corresponde a este estado de liberación, lo que efectivamente acontece con la concepción y la sensibilidad musical que ahora se perfila, es decir, cuando “*El acento, el timbre de la voz se han modificado completamente*”¹²². El pensamiento y la forma de manifestarlo, o sea, por medio de la sentencia breve y bajo la interpretación musical que se dio anteriormente, es la culminación de la expresión artística que adquieren los espíritus libres. La música de los espíritus libres abre un nuevo horizonte que está por venir, en ellos la voluntad lucha para alcanzar el cenit del *gran mediodía*.

La música y la posición que ocupa se patentiza más claramente en *Humano, demasiado humano II*, también denominado *Opiniones y sentencias*, libro cuya dedicación es *für freie Geister* (para los espíritus libres). Es necesario presentar aquí el testimonio -pese a su extensión- que sintetiza la posición que en estos momentos tiene Nietzsche frente a lo que representaba su antigua concepción de la música bajo el paradigma wagneriano:

La intención artística que persigue la música nueva en lo que se designa hoy por una palabra firme, pero sin precisión, por ‘melodía infinita’, puede comprenderse claramente, si se desciende al mar, perdiendo paulatinamente la seguridad de la marcha sobre el fondo inclinado, para abandonarse en fin a merced del elemento agitado: se está obligado a *nadar*. La música antigua, ahora, en un vaivén, ya amanerada, ya solemne, ya fogosa, yendo más aprisa, ya más lentamente, os obliga a *bailar*: mientras que la medida necesaria, la observación de ciertos grados equivalentes de tiempo y fuerza, exigían, en el alma del oyente, una continua circunspección: el encanto de esta música basándose en el juego recíproco de la corriente fría que producía la circunspección con el aliento caliente del entusiasmo musical. –Ricardo Wagner quiso otra especie de *movimiento del alma*, una especie parecida al nado y al balanceo en los aires¹²³.

Nietzsche establece aquí una imagen bipartida en dos escenarios diferentes con sus distintos elementos: la tierra y el agua. Con ello Nietzsche previene sobre el enorme peligro que supone la concepción moderna de la música a la luz de la “melodía infinita”, puesto que ésta puede conducir a la degeneración del ritmo, luego que rompe con toda la cadencia matemática de tiempo y fuerza; la “melodía infinita” es un abigarrado centro donde se conjugan elementos diversos que hacen de la música un gran océano de dificultades; de ahí que Nietzsche lo asocie con el mar y la necesidad de nadar, pues, como en el agua, una música donde se entremezclan e introducen compases de cinco y siete tiempos introduce al mismo

¹²² NIETZSCHE, *Ecce Homo*, Op. cit., p. 74.

¹²³ NIETZSCHE, *Opiniones y sentencias*, Op. cit., p. 80.

tiempo un ritmo ternario frente al tradicional binario de las marchas; esto puede hacer que el ritmo degenera, ya que la melodía infinita y la música romántica de Wagner quieren desplegarse hacia perspectivas disímiles que rompen con la cadencia necesaria que hace de la música un arte agradable y jovial, al introducir así lo estrepitoso de un mar embravecido en el que se tendrá que nadar para no perecer. Inmersos en este mar alterado, los espíritus libres peligran, pueden caer bajo las cuerdas metafísicas; es urgente, ineluctable, ineludible que descubran otro horizonte, otra música, para que la superación y la vuelta sobre sí mismos no tambalee bajo la *tonalidad* y los sonidos que llevan al cuerpo a nadar y a balancearse por los aires, a oscilar en el océano pesado y agitado del romanticismo.

¿Qué hacen, qué esperan los espíritus libres de la música? ¿Dónde pueden volver sobre sí mismos? Pues no es otro lugar sino en el que se sientan solemnes y fogosos, donde se les ofrezca un vaivén y no se sientan agitados ni se vean constreñidos a *nadar*, donde puedan ver esa *nueva aurora* de *primogénitos del futuro*. En las anteriores palabras Nietzsche habla de una música antigua en contraposición con la música moderna, pero lo que con música antigua quiere decir no es precisamente la antigüedad temporal o de época, sino un tipo de música que no induzca a nadar en una bruma y atmósfera pesada; unas melodías que, por su sencillez, calidez y encanto, estimulen a *bailar*, he aquí el punto focal de la música de los espíritus libres.

De esta forma se permite ver cómo se perfila la importancia de la danza en su vinculación con la música, puesto que la danza se va a convertir en el nuevo paradigma artístico, va a ser el modelo y el criterio por el cual se juzgue a la música, y también será el punto de surgimiento de la filosofía y el pensamiento nietzscheano en esta etapa. Continuando con la idea de la música de los espíritus libres, es decir, la necesidad de que la música incite a bailar, es menester situarse en un punto en el que consigue ver consolidada la condición del hecho y de lo que significa ser un *freie Geist*, pues, por un lado, el espíritu ha devenido libre en la medida en que renuncia a lo que no le pertenece, afirmándose en su potencialidad y capacidad de crear una voz y un *tono* propios, por medio de los cuales hace viva muestra de lo que logra con su empresa; pero, por otro lado, se configura una sensibilidad en tanto condición indefectible para que el pensamiento y la filosofía lleguen a arraigarse en su propia afirmación. Esta sensibilidad la da la concepción artística de la música desde la perspectiva fisiológica. El cuerpo exige que la música incite a danzar, debido a que la danza reclama fisiología, anatómica precisión, disciplina, músculos, y en general todo lo que compone una fisiología del arte en la que se puedan fundar las mismas manifestaciones artísticas. La música y la danza son, en este sentido, un juego recíproco que tiene por intermediario al cuerpo, y los espíritus libres consolidarán su estado en la medida en que su pensamiento, su sensibilidad y sobre todo su fisiología establezcan una relación intrínseca que libere de la sobrecarga de agitación que abunda en la mar y el mundo del balanceo en los aires.

La música que necesitan los espíritus libres establece también una ruptura con lo que significa el abigarramiento y la confusión de la música moderna en general, y de la música wagneriana en particular. La veneración y la confianza que se mostró en Wagner, tanto en *El nacimiento de la tragedia* como en *Wagner en Bayreuth*, se aniquilan rotundamente por las implicaciones de la estética que necesitan los espíritus libres. Por tal motivo, la música que mezcla diversos géneros y que forma un conjunto indeterminable por su mixtura, hace que el ritmo degenere y se pierda en una sobrecarga de detalles que no saben mantener una perspectiva firme y cadenciosa, necesidad de la libertad de espíritu. La música de Wagner se convierte en la antípoda de la música de los espíritus libres, porque la primera es una “...mezcla de géneros (...) que atestigua la desconfianza que sus autores han tenido respecto a su propia fuerza; han buscado potencias aliadas, pretextos, (...) el músico que recurre al drama”¹²⁴. El drama wagneriano es un enfermedad, lo que será más patente en textos como *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*; esta enfermedad amenaza al espíritu libre si cae en el abigarramiento de la “melodía infinita”; el drama wagneriano representa un peligro para los espíritus libres y su música, a causa de que “...presenta la copa de las delicias y de lo sublime con gesto tan cautivador y con tal apariencia de éxtasis moral que el más moderado y noble acaba siempre por absorber de ella algunas gotas de más”¹²⁵. El peligro más grave radica en que a los espíritus libres, esta música, “...repetida al infinito, puede producir finalmente una alteración de la salud intelectual más profunda que la que resultaría de los más groseros excesos...”¹²⁶.

La idea de carácter romántico, relativa a la unidad universal de todas las artes bajo la tutela y el dominio de la música, tal como se proponían Wagner y Nietzsche, se desplaza ahora por la distinción de múltiples géneros artísticos, en oposición a la conjunción abigarrada que no hace factible una distinción en perspectiva, y estos géneros son cualquier tipo de arte que puede lograr la plenitud de su cenit por medio de una autoevolución o un despliegue autónomo. El drama musical wagneriano, en tanto *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), es ahora una manifestación de los *espíritus débiles*, porque representa la desconfianza, por parte del autor, en su propia fuerza, luego que busca fuerzas extrañas que den realce y plenitud a lo que por sí mismo no puede lograr; así acude a elaborar una conjunción de géneros para que la música se exprese en un embrollamiento ambiguo que impide distinguir perspectivas particulares para suscitar en el cuerpo manifestaciones determinadas como la danza. En este sentido, la música dramática constituye la antítesis por excelencia de lo que en estos escritos en Nietzsche se configura como su propia estética musical, es la estética de la música propia de los espíritus libres, puesto que el drama wagneriano, en tanto

¹²⁴ Ibid., p. 82.

¹²⁵ Ibid., p. 90.

¹²⁶ Ibid., p. 60.

conjunción de música, danza y poesía, no representa lo que el cuerpo y el pensamiento necesitarían, y ello en virtud del carácter de este arte, consistente en dar una relevancia al drama y dejar a la música en segundo plano, como una especie de comentario de la historia que se representa en escena; de esta forma, la *Idea* del drama, su moralidad y lo que la historia significa, va a tener relevancia en el drama musical; la música es sólo un medio, el drama será la finalidad, o en otros términos, la moralidad de los libretos, y por tanto la pesadez del ideal, serán el *leitfaden* de la música wagneriana, y nada puede estar más en contradicción con la música de los espíritus libres.

Se trata, en suma, de una antípoda del drama que se suscita en los espíritus libres; éstos representan una antítesis rotunda hacia todo tipo de ideal estético que circunscriba a la música a ser simplemente un ornato que dé realce a la configuración de una historia en el desarrollo de la escena dramática. Debido a que los espíritus libres requieren que la musicalidad sea el eje fundamental del drama, debido a que ellos quebraron con el ideal de la música absoluta de carácter romántico y con la obra de arte total y la “melodía infinita” de Wagner, requieren ahora que la musicalidad se ofrezca no subsumida bajo la dramatización teatral de la ópera, tampoco que sea la imagen del trasfondo escénico; si se concibe al espíritu libre como la realización de una desterritorialización de la estancia del ideal y la metafísica, de una *fuga mundis* de los terrenos sombríos, ilusorios y quiméricos de la fría abstracción, para adquirir un *tono*, una *voz* y un *timbre* modificado completamente, puesto que anteriormente se vivía en un estar fuera de sí y estar impregnado de la veneración de la pesadez; entonces, en este *tono*, este *timbre* y esta *voz*, los espíritus libres se vuelven a reencontrar consigo mismos, retornan a otro territorio, donde abunda una multiplicidad de perspectivas, libres y en tierra firme, no en la espesa tormenta de una estética abigarrada. En estas circunstancias, el espíritu libre lucha por la auténtica música, porque la musicalidad no se pierda en la estética de la pesadez; por este motivo, lo que requieren y piden los liberados del espíritu es que, frente a la obra dramática de carácter wagneriano, se abogue y se reclame una “integridad artística”, distinta de la que ofrece la confusión de géneros del drama musical; esta “integridad artística” hay que entenderla en los términos del predominio, en la obra dramática musical, de la *forma musical*, concebida como la *expresión inmediata y espontánea y sensible del pathos del hombre, de la pasión humana*. Esta es la música que necesita el espíritu libre, en virtud del carácter grácil, fogoso y rápido de su condición espiritual y corporal; los espíritus libres han devenido una tenue sensibilidad que necesita una música libre de todos los prejuicios del romanticismo; necesitan, pues, de una forma musical que se halla en las antípodas del paradigma wagneriano del norte.

El drama y la teatralización del arte de Richard Wagner se convierte, para los espíritus libres, en el blanco de la crítica, uno de los caracteres fundamentales de la actitud de quien supera el paradigma del idealismo metafísico, del espíritu que se fuga de la territorialidad, condición de caminante y nómada que busca

espacios y moradas donde pueda expresar y sentir su pasión, el pathos de su cuerpo y su pensamiento. Debido a esto, la crítica de los espíritus libres hacia el arte del teatro y la escena de la música de Wagner se hace en nombre de la afirmación de la auténtica música; esta es una muestra de esa crítica hecha por el representante de los espíritus libres:

¿Qué me importa a mí el drama? ¿Qué me importan a mí los arrebatos de sus éxtasis 'morales' que gustan al vulgo? ¿Qué me importa a mí todo el birlibirloque teatral del histrión? –como se ve, yo soy esencialmente antiteatral; pero Wagner, a la inversa, fue esencialmente hombre de teatro y actor, el mimómano más entusiasta que haya vivido jamás incluso como músico...¹²⁷.

La música dramática, en tanto teatralidad histriónica, está en contraposición con la forma musical que piden y necesitan los espíritus libres; así pues, este tipo de música es un absurdo, porque requiere que se ponga oídos allí donde se pone la vista. Desde esta idea, la forma musical necesita un nuevo paradigma musical, que no va a estar en el ideal wagneriano de la música del norte, sino en un tipo de música que sea análogo a los espíritus libres, es decir, grácil, íntegra, que manifieste la inmediatez de la pasión humana y que no se embrolle en una confusión inmersa en la gravedad y la pesadez. Se trata de un volver sobre sí mismo, que se manifieste en la musicalidad del sentimiento y la pasión, afirmándose en la superación de todo rastro de wagnerianismo y metafísica; los espíritus libres y el nuevo paradigma musical configuran la nueva estética que tiene sus miras en el sur, en la música que tenga la presencia de la *ligereza* y el calor del mediodía, que ahuyente las brumas sombrías de la gravedad del norte. Esta música la halla el *frei Geist-Nietzsche* en el Mediterráneo, allí, en sus cálidos vientos y en su fogosidad, donde puede hallar asidero agradable la necesidad de una nueva estética musical, de los espíritus libres.

Ideas concretas, relativas al tipo de música de los espíritus libres, las ofrece Nietzsche en *El caminante y su sombra*, libro publicado como complemento y apéndice de los dos volúmenes de *Humano, demasiado humano*. El paradigma de la música del sur es, entonces, el nuevo sendero del caminante, del espíritu libre que anhela en su corazón unas melodías que lo reconforten y permitan experimentar la auténtica gracia que el cuerpo necesita; como ejemplos que representan el ideal de este paradigma, Nietzsche cita y justifica, entre otros, a Mozart, uno de los antípodas de Wagner.

¹²⁷ NIETZSCHE, La Gaya Ciencia y poesías, Op. cit., p. 257-258.

En *El caminante y su sombra*, Nietzsche diserta desde § 149 hasta § 169 sobre cuestiones musicales, sobre sus gustos musicales, muestra claramente su rechazo a la antigua fe en el drama wagneriano y lo que ahora quiere y espera de la música, y ello al poner sus miras en el paradigma musical del sur, cuyo carácter está en la gracia, la ligereza, las manifestaciones corporales, y sobre todo la expresión inmediata del pathos humano. En este escrito, a través de la línea de *Humano, demasiado humano* y *Opiniones y sentencias*, Nietzsche se inclina por la *música serena*, jovial, sencilla, que se dirija al corazón y que suscite la pasión honda del hombre, en contraste con la algarabía, pedantería y ampulosidad que acude a las estridencias de la gravedad para arrebatarse, inquietar, despertar y embriagar a un espíritu fatigado y obtuso, claro ejemplo del hombre moderno. Esto no es otra cosa que el drama musical wagneriano, que en cierta medida desnaturaliza la esencia y el sentido propios de la música. En este sentido, Nietzsche advierte a los espíritus libres: *Cave musicam* (cuidado con la música), puesto que semejante música debilita, enerva, afemina y suaviza, y puede conducir a la gravedad del ideal metafísico del norte, y si ello pasa, logra embotar las posibilidades de apertura a las experiencias corporales y su desenvolvimiento en una estética fisiológica. La música de Mozart encarna el ideal del sur, de una música sencilla y jovial dirigida al corazón para suscitar la pasión; Mozart “no se inspira oyendo música, sino experimentando la vida, esa vida tan agitada y tan rica en contrastes de los países meridionales: siempre soñaba con Italia cuando no estaba en ella”¹²⁸. La fuente que nutre las composiciones musicales de Mozart, y, por ende, la que alimenta la sensibilidad de los espíritus libres, es la vida, esa potencia oscura que impulsa y que es insaciable en desearse a sí misma, la fuente que ofrece la sencillez y la jovialidad del corazón; la cotidianidad y agitación de la vida es el núcleo que ofrece los contrastes de la pasión humana, los tintes claros y oscuros que, ondeantes, viajan por entre el mundo del odio, el amor, el egoísmo, la generosidad, la afabilidad, la confianza, la amistad, etc., manifestaciones inmediatas del corazón y la sensibilidad del hombre, que en Mozart adquieren cuerpo en partituras llanas, sutiles, gráciles, joviales y ligeras, que inducen al oyente a una serenidad perfecta, libre del embotamiento y abigarramiento de una música pesada que lleva al cuerpo a una sedentarización y nerviosismo extremos. A este tipo de música Nietzsche lo denomina *música serena*, que en tanto estética de la recepción “...nos proporciona a un tiempo amargura y dolor, saciedad y nostalgia, obligándonos a absorber todo esto sin cesar, como un dulce brebaje envenenado”¹²⁹. Este dulce brebaje envenenado es el centro de la pasión humana, la melodía que se escucha, que trasluce lo que es la vida y sus contrastes meridionales, mediterráneos; solo cuando a través de la música se rememoran las pasiones y se sumerge en un estado de deseo y somnolencia por la nostalgia del pasado, sólo así habrá podido comprender el

¹²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *El caminante y su sombra*. Madrid : Edimat, 1999. p. 105.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 154.

estado de embriaguez a que lleva la *música serena*, que se gesta en una atmósfera de trájín y de efervescencia vital, en la jovialidad de la existencia.

Mozart contra Wagner, la sencillez frente a la pedantería; la *ligereza* de la vida soleada del Mediterráneo ante la pesadez de la vida embotada y cansada del hombre nórdico; la música del *espíritu libre* frente a la música del *espíritu de la pesantez*; la música del *Caminante y su sombra*, que Nietzsche entiende como una doctrina de la salud, una disciplina voluntaria, frente a una música que está hecha para enfermos y que enferma. La *música serena* conduce al cuerpo bailar al ritmo de una determinada perspectiva, no ciñe a nadar en la espesura de un mar embravecido, sino que, con la cadencia y el vaivén solemne y fogoso, yendo ora más despacio, ora más rápido, incita al cuerpo a danzar en una atmósfera cálida y entusiasta, como sólo puede ofrecerlo el mundo de la vida lleno de contrastes del sur mediterráneo.

La *música serena*, en el sentido en que implica la manifestación viva de la pasión humana, los contrastes de la experimentación de la vida, y que en tanto recepción circunscribe a una embriaguez en la que se entremezclan la dulzura y la amargura, es la música de los espíritus libres, que también “...sería el reflejo de todos los actos humanos y, en cuanto tal, tendría que hablar el lenguaje que el gran pecador expresa en sus gestos”¹³⁰. La alusión cristiana que se hace aquí, como es obvio, no puede remitir a introducir el pecado en la música, sino que Nietzsche quiere decir que la *música serena*, en cuanto es la manifestación inmediata del pathos humano, incluye la experiencia del hombre en su totalidad, en la que tiene que ver el éxtasis de la vida, que se mezcla incluso en la música de carácter religioso, porque allí también hay una pasión, la fe, llevada a cabo en la música católica.

La *serenidad* y la *ligereza* en la música de Mozart se opone también al espíritu de la pesantez de la música dramática, porque ésta, cuando se ha configurado en su abigarramiento y en la mezcla de géneros de la representación escénica, busca salir con imágenes a como dé lugar de este cuadro con un solo objetivo, producir efecto; el intentar suscitar efecto en la masa que asiste al teatro constituye de por sí la enfermedad y la pedantería de la dramatización, porque se hace con la finalidad de dar más relevancia a la historia y la moralidad, y se deja de lado a la música, o se la usa como un ornato que ayude a reforzar el efecto. Empero, como antípoda de este arte, que tiene su mayor representante en Wagner, Nietzsche pone en un plano opuesto a Mozart. De éste se dice: “¿no es un verdadero pecado contra el espíritu sereno, luminoso, tierno y ligero de Mozart cuya seriedad

¹³⁰ Ibid., p. 107.

*es una seriedad benévola y no terrible, cuyas imágenes no pretenden salir fuera del cuadro para espantar y poner en fuga a quien las contempla?*¹³¹.

Este pecado contra la *ligereza* y la *serenidad* radica en asumir las óperas mozartianas -que se caracterizan por la luminosidad, la ternura, la *serenidad*, y la *ligereza*, y que tienen entre sus atributos la benevolencia hasta en la seriedad, y que se puede apreciar en las imágenes gráciles que inducen a quien presencia y oye esto- y en aplicar los principios de ejecución musical del drama representacional de Wagner; aplicar esta ejecución para producir imágenes y efectos a costa de perder el ritmo y la cadencia de la *forma musical*, emplear estos principios en la *serenidad* de la música de Mozart, que nada tiene que ver con presentar imágenes y forzar a la ejecución a producir efectos; la música de Mozart no tiene como finalidad producir efectos al hombre moderno, que está hastiado y enfermo, en un estado de decadencia que busca huir de esta situación, deleitándose en la música y en los frutos que pueda producirle para que le libere momentáneamente de su fastidio; nada de esto busca la música de Mozart, “*Y no solo la música de Mozart, sino toda clase de música*”¹³².

Finalmente, la *música serena* de los espíritus libres, con características mediterráneas, la música del sur, italiana, aparte de lo que se ha venido considerando, y al ocuparse de la *forma musical*, en contraposición a la relevancia dramática, de la manifestación inmediata del conjunto múltiple de pasiones humanas, del entrecruzamiento de la vida agitada de los países meridionales, se ocupa también del *sentimentalismo*. Y para hablar de ello, Nietzsche dice que por mucha que sea la afición y el gusto que se tenga por la música seria, grave y grande, siempre habrá que sentirse subyugados por una música opuesta; y con ello se refiriere y hace alusión a las canciones de la ópera italiana, a las que son más sencillas, que a pesar de su uniformidad rítmica y puerilismo “*...nos emocionan a veces como si oyéramos cantar al alma misma de la música*”¹³³. Esto acontece por la sencilla razón de que la música de este tipo suscita y genera *sentimientos* que rememoran acontecimientos pasados, cosa que suele ocurrir cuando se escucha algún tipo de música que hace tiempo no se oía, e inmediatamente se produce una rememoración que origina y revive sentimientos que habían estado dormidos por algún tiempo. Al tener esto presente, el *sentimentalismo musical* es una mezcla de placer estético y pesar moral; placer estético porque esta música, en tanto suscita en los oyentes la embriaguez fogosa y *ligera*, deleita la sensibilidad en medio de la vivacidad y la serenidad; pesar moral porque rememora acontecimientos pasados, y estos, a su vez, crean y engendran sentimientos ocultos tiempo atrás, porque “*...toda música sólo*

¹³¹ Ibid., p. 109.

¹³² Ibid., p. 109

¹³³ Ibid., p. 111.

empieza a producir un efecto mágico cuando descubrimos en ella el lenguaje de nuestro pasado (...) pues (...) el 'sentimentalismo', constituye el principal elemento del disfrute de la música...¹³⁴. Para terminar este apartado, se deja hablar a los espíritus libres acerca de su música, de la *música serena*: "En última instancia, nos gusta la música como nos gusta el rayo de la luna. Ninguna de estas dos cosas trata de remplazar al sol, sino sólo de alumbrar nuestras noches buenas y malas"¹³⁵.

3.3 CUERPOS: HACIA UNA FISIOLÓGÍA DE LA MUSICA

El cuerpo (...) es para Nietzsche una disposición capital: (...) del cuerpo, del sí mismo brotan las fuerzas creadoras, las evaluaciones; de su inversión cerebral nacen los espectros mortales, empezando por la ilusión de un yo voluntario, de un espíritu 'desprovisto de sí'.

Pierre Klossowski

Baruch Spinoza planteó un tema insospechado para el conjunto de disciplinas de conocimiento, abrió una brecha en la larga tradición filosófica que le precedía; luego que siempre se había hablado del pensamiento en términos de abstracción espiritual, el espíritu y la conciencia habían de decretar y tutelar lo que era el conocimiento y lo que ello implicaba en la vida de la humanidad. En la *Ethica ordine geométrico demonstrata*, Spinoza muestra que no se sabe lo que puede un cuerpo, o lo que es posible concluir de la única consideración relativa a su naturaleza, lo que pone en jaque a la pedantería del espíritu y la conciencia, que se creía eran las potencias supremas que podían establecer los criterios y los juicios referentes a todo lo que incluía al hombre y su entorno; en este sentido, tanto la filosofía como la ciencia quedaban en entredicho, puesto que si bien se habla de cuerpos, no se pueden determinar sus capacidades ni sus fuerzas. Nietzsche fue uno de los primeros en escuchar la interpelación que hacía Spinoza, y él, más que nadie, comprendió que era urgente y necesario dejar hablar al cuerpo, escuchar su sabiduría, ver sus expresiones, y sobre todo entender sus fuerzas y lo que estas revelan; si declaran actividad, afirmación, salud, o si, por el contrario, descubren reacción, debilitamiento, negación, enfermedad. Como bien lo dice Pierre Klossowski, el cuerpo representa para Nietzsche un universo capital de donde brotas fuerzas, que bien pueden ser creadoras o destructoras; se hace necesario, en este universo, establecer una sabiduría que ayude a comprender estas potencias, para así configurar el pensamiento, teniendo en cuenta las

¹³⁴ Ibid., p. 112.

¹³⁵ Ibid., p. 112.

revelaciones vitales del cuerpo, ya que lo que se llama conciencia y espíritu, no son más que síntomas de transformaciones más hondas y de actividades que realizan diversas fuerzas que no tienen nada que ver con la conciencia espiritual; estas transformaciones se ocasionan en el organismo, en el mundo poliforme de sus potencias, en ese universo donde juegan en relaciones indescifrables e incognoscibles. Es posible que cualquier operación de tipo intelectual o abstracto, cualquier desarrollo de la conciencia y el espíritu, no sean otra cosa más que algo que se circunscribe al cuerpo; la conciencia no puede ser más que un territorio del yo afectado por la exterioridad. La consideración sobre las fuerzas del cuerpo, lo que significan y son al pensamiento, corresponde en Nietzsche a la preocupación de vincularla a la estética.

La fisiología va a ser el núcleo central de la concepción estética en general y de la estética musical en particular; la estética fisiológica será de esta manera el nuevo paradigma desde el que se van a juzgar o refutar las diversas expresiones artísticas, y ello desde la conocida perspectiva nietzscheana de la afirmación o la negación, de la plenitud de fuerzas o de la decadencia; de si el cuerpo, con el arte o la música, alimenta los instintos vitales, afirma la vida, o si, por el contrario, niega las pulsiones o la vitalidad; depende todo de la recepción y las manifestaciones corporales que permitan ver si sus potencias se elevan o decaen: “...la estética no es más que fisiología aplicada...”¹³⁶. Este es el principio de la nueva concepción estética nietzscheana; va a ser el organismo, con sus reacciones, sus instintos, sus pulsiones y todo el conjunto de expresiones vitales, el que va a configurar los juicios sobre el arte. La música no podría ser ajena a este nuevo paradigma; la música se juzgará con relación al cuerpo, a la correspondencia que mantienen, a la fisiología que se encuentra detrás de las composiciones musicales, ya que *instintos artísticos* son los que se elaboran en un determinado tipo de música; el cuerpo va a ser la base fundante de que tanto la música como el pensamiento tengan una determinada riqueza o pobreza.

En *El crepúsculo de los ídolos* se habla de que la existencia del arte, el contemplar estético, su emergencia y revelación, hacen necesario que haya antes una determinada condición fisiológica: la *Rausch* (embriaguez), entendida como una especie de engrandecimiento e incremento de las fuerzas del cuerpo. Pues bien, efectivamente, se trata ahora también de la *Rausch*, puesto que la elevación de las fuerzas va a mostrar lo que hay detrás de una determinada obra artística o musical, las fuerzas y lo que estas inducen a hacer en el cuerpo llevan a un determinado tipo de arte.

¹³⁶ NIETZSCHE, Friedrich. Nietzsche contra Wagner. Madrid : Siruela, 2002. p. 80.

En *La gaya ciencia* se pone de manifiesto explícitamente lo que implica una perspectiva fisiológica. En el prefacio se dice: “*en un plano general toda filosofía no ha sido mera interpretación del cuerpo y un malentendido del cuerpo*”¹³⁷. Igualmente las distintas reflexiones involucrarán la estética y la música, ver en ellas vivas revelaciones de estados corporales. Nietzsche recupera, al seguir el legado de Spinoza, la función del cuerpo como cimiento de una filosofía del arte, “*Nietzsche toma el cuerpo como ‘hilo conductor’*”¹³⁸. El cuerpo entra en un horizonte de acción, no de dicción, y crea, por tanto, un conocimiento distinto, la sabiduría de un enorme conjunto de pulsiones e instintos que establecen una especie de cosmos diminuto, un microcosmos repleto de una gama indescifrable de fuerzas que el hombre desconoce; lo que significa que, detrás de las ideas, detrás de las obras de arte, de la misma música, se hallan el cuerpo y sus potencialidades como una gran sabiduría; el cuerpo es una suma de fuerzas como condición indispensable para *crear*, “*El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor*”¹³⁹. Son las *fuerzas creadoras*, y si se habla de creación se habla de arte, y con esto es posible entrar a pensar al cuerpo en su estricta vinculación con la música, porque “*... hay que aceptar el sensualismo, al menos como hipótesis regulativa, por no decir como principio heurístico*”¹⁴⁰.

En realidad, la relevancia del cuerpo y la fisiología con relación al arte y la música no es un tema tardío en Nietzsche, pues esta concepción ya se encontraba contenida e implícita en la estética de la música dionisiaca. Como se vio, de la honda esencia de la música dionisiaca emergía igualmente un hondo y oculto universo de instintos y pulsiones, un mundo que no tenía y no equivalía a representación alguna, era en suma algo misterioso; la preponderancia de la música, entendida como la *violencia estremecedora del sonido* por encima de la palabra, tenía la significación de un cambio referente a la opinión comúnmente aceptada, pues la verdadera revelación de la música se situaba en su corporeidad, en la sapiencia de los instintos. La música dionisiaca, como esencia del mundo del sufrimiento y el dolor inherentes al mundo y al hombre, es el resultado de una condición fisiológica previa, la *embriaguez*, pues en ese contexto es exaltación frenética y excitación que transforma el cuerpo y lo conduce a un estar fuera de sí, fuera de la configuración subjetiva y el principio de individuación del espacio y tiempo. En este sentido, en *El nacimiento de la tragedia*, ya se sobreentendía el arte de la música desde la perspectiva de una consumada ejecución y realización de los instintos corporales, de instintos artísticos, *Kunsttrieb*.

¹³⁷ NIETZSCHE, *La Gaya Ciencia y poesías*, Op. cit., p. 14.

¹³⁸ DE SANTIAGO GUERVÓS, Op. cit., p. 484.

¹³⁹ NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra: De los despreciadores del cuerpo*. Op. cit., p. 64.

¹⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Mas allá del bien y del mal*. Madrid : Alianza, 2003. p. 38.

Nietzsche cambia el paradigma estético de la música, y ello en contraposición a la gravedad de la música del norte y a favor de la sencillez y *ligereza* de la música mediterránea del sur, de la música italiana; a partir de esta transformación musical, la fisiología, como horizonte y eje fundante de la música, empieza desde este antagonismo; va a ser la crítica el punto de partida para la decisión nietzscheana de optar por el modelo estético del Mediterráneo y su estricta vinculación con el cuerpo. En este orden de ideas, la crítica va a ser contra su antiguo paradigma, encarnado en Richard Wagner y su concepción del drama musical y la “melodía infinita”; Nietzsche va a romper con lo que implica la música del norte, y su perspectiva no es otra que la del cuerpo, entonces el cuerpo y su gran sabiduría van a instituir objeciones a una música que no lo vivifica, que no aumenta sus fuerzas ni mucho menos le trae aquella fogosidad y gracia que puedan hacer de él un horizonte de afirmación y salud. Se parte de la negación y la crítica, se trata en suma de lo que siempre hace Nietzsche, negar para afirmar, porque solo mediante la destrucción de lo que niega se puede crear; quien lo hace ahora es el cuerpo, su acción va a cantar una ininterrumpida serie de aforismos y disertaciones que tiene como finalidad la *curación*, puesto que Nietzsche viene de soportar una sucesión de crisis que lo habían sumido en la enfermedad, y solo una *música serena*, que suene para el cuerpo y lo fortalezca, puede ofrecer esa anhelada salud que le niega la música wagneriana, pues, como bien lo dice Nietzsche, refiriéndose a las condiciones en que se escribió *La Gaya ciencia*:

Fluye de él, sin cesar la gratitud, como si acabase de acontecer lo más inesperado; la gratitud de un convaleciente—; pues ese acontecimiento más inesperado ha sido la curación. *La gaya ciencia*: —significa esto las saturnales de un espíritu que ha soportado estoicamente una presión larga y terrible—, y al que invade de golpe la esperanza, la esperanza de cura, la *embriaguez* de la curación¹⁴¹.

La *curación* solo la puede ofrecer una música que responda a las necesidades fisiológicas de salud, no en una música que enerve y altere las funciones vitales, tampoco en una atmósfera pesada y grave, pues esto lo único que haría sería hundir al organismo en una decadencia irrefrenable, por lo que se precisa de una música donde el cuerpo se encuentre consigo mismo, donde sus potencias se afirmen y las pulsiones broten exuberantes de salud y fuerza. *La gaya ciencia* surge, entonces, como la posibilidad que le ha ofrecido una música que embriaga el cuerpo en una fogosidad desenfrenada, soleada y etérea, que acompaña y lleva al organismo a la *serenidad*; la *ciencia jovial* es el resultado de una vivencia dentro de los territorios de la música del sur, del cambio de paradigma del norte; hay en todo el libro una tendencia hacia la liberación, se respira en todas estas melodías-aforismos una actitud etérea y grácil, sobre todo se nota la voluntad de transformación del espíritu libre que ha devenido horizonte fisiológico, y allí, en

¹⁴¹ NIETZSCHE, *La Gaya Ciencia y poesías*, Op. cit., p. 11.

esta morada serena, ha construido un espacio de comunicación y vínculo entre cuerpo y música; en este texto se recupera la salud del cuerpo y también del alma, ya que el primero determina a la segunda, depende de este, pues hay más vida en el cuerpo que en el alma, como dirá Nietzsche en *Así habló Zaratustra*. Estos pensamientos brotan de la *curación* de un cuerpo que viene de sufrir una larga enfermedad en los territorios de la metafísica romántica y la música dramática de Wagner, y este texto es el testimonio más fiel de lo que significa la consagración definitiva del cuerpo a la música y viceversa.

Los argumentos que Nietzsche plantea en este libro, así como en textos posteriores que retomarán estas consideraciones, tales como *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, serán argumentos de tipo fisiológico; la gran sabiduría del cuerpo, sus fuerzas, sus instintos, sus pulsiones, ese universo indescifrable, misterioso y profundo, cantará sus necesidades, y a partir de ellas la música va a constituirse en su vínculo ineluctable. *La gaya ciencia* será entonces una *Gaya música* que, en los distintos pensamientos y aforismos, lo que hace será invocar aquella máxima de Heidegger: *Denken ist Danken* (pensar es agradecer). La *Gaya música* agradece mediante sus sentencias melódicas el hecho de haber encontrado un suelo básico, el suelo de la música del sur, para llegar poco a poco y paulatinamente a una curación corporal y espiritual. A partir de aquí se consolidará la realización absoluta del cuerpo y la música, y se hará mediante la *ligereza*, la *jovialidad* de unas melodías que inciten a la *danza*, presupuesto fundamental para que el pensamiento y las ideas se lleven a cabo, porque el reflexionar y el idear se realizarán bailando, caminando, cantando; así la *canción* se hace *danza* y el cuerpo baila al ritmo de la música.

La música adquiere a partir de *La gaya ciencia* unas connotaciones distintas respecto a las insinuaciones que antes se habían hecho, porque ahora ya se consolida la dimensión vital sobre las implicaciones que tiene en el cuerpo; así, la necesidad de que la musicalidad ocupe un lugar preeminente y superior entre las demás artes; lo que se reacentúa con ímpetu es la necesidad de que cualquier tipo de música incluya a la fisiología y la urgencia de esa salud que pide el cuerpo; en este orden de ideas, cabe relacionar esta urgencia corporal de salud con la reflexión que se hace en este texto sobre la necesidad de un *saber oír* bien, escuchar un discurso bello, con naturalidad y libre de los prejuicios que vengan dados por artificios, que vendría a ser la antípoda de un tipo de música distorsionada y pesada como la de la ópera nórdica, wagneriana; este *saber oír* bien es una saber oír la naturalidad y con naturalidad, es decir, una recepción que lleve al cuerpo a ser apacible y le brinde los beneficios de una día soleado del Mediterráneo, lejos de la gravedad y cotidianidad de un día brumoso, aciago y oscuro, como lo ofrecería el norte. Un vivo y claro ejemplo de este *saber oír* bien, y con naturalidad, lo da la vida de Nietzsche, que llevó a cabo una *desterritorialización*, trazó una línea de fuga de la sedentarietà grave, aciaga y oscura del norte y prefirió un día soleado del Mediterráneo, anheló y halló en Italia ese gran mediodía que su cuerpo tanto necesitaba; luego, desde la enfermedad

tormentosa de su organismo y su espíritu, deseaba la gran salud que le ofrecían las melodías de la música del sur; había en el cuerpo de Nietzsche una voluntad de salud, y no podía hallarla sino en una música que desplegara y transformara su enfermedad wagneriana en vigor mozartiano. El cuerpo es un centro de múltiples fuerzas que quieren desplegarse en infinitud de expresiones, pero, sobre todo, estas fuerzas quieren *ligereza*, lo que equivale a fuga y liberación, y no se puede encontrar sino en un lugar donde el cuerpo y sus potencias no se hallen sujetas a tensión, puesto que tienen que encontrarse donde les sea permitido ser ondeantes y gráciles, sin estar encadenadas a estados de turbación y pesadez, lo que no es factible sino en la naturalidad de la música del sur, pues ésta le brinda al cuerpo un estado placentero de relajación y curación, tal cual ocurrió con Nietzsche.

La fisiología de la música, entendida en los términos de la necesidad del cuerpo de una curación, de intervenir en un proceso donde cada uno de los miembros del organismo disfrute de una liberación de las cargas que ha soportado durante una estancia de tensión, lleva a pensar en la utilidad que este proceso tenía entre los antiguos griegos, pero aplicado a una curación del alma que, como se vio, proviene de un restablecimiento del cuerpo. En los pitagóricos, la música aparecía como un especie de doctrina de tipo filosófico primero, y luego como un recurso pedagógico; se imputaba a la música la característica virtuosa de llevar a cabo una catarsis y descarga de los afectos, al mismo tiempo que depuraba el alma. Esta catarsis no puede ser otra que la liberación de un cuerpo que está cansado de la tensión y la turbación, pues en un estado de enfermedad y decadencia, las fuerzas están embrolladas y alteradas, donde se hace urgente y necesario el ritmo musical que mejor ofrezca la salida a semejantes estados de salud deplorable. La curación del alma viene precedida por la del cuerpo, en el que hay más vida, y cuando la primera se halla en un estado de saturación, sólo y únicamente la sanación del cuerpo puede proveerle una relajación que distensione y aligere el pensamiento, la conciencia y el espíritu. Esta sanación corporal no la ofrece sino un tipo de ritmo musical que ha devenido el paradigma mediterráneo con la música serena del sur, *música de la ligereza*, que brinda al cuerpo el encuentro con sus propias fuerzas que curan y relajan el alma; por eso, el “ritmo” inherente a la música, “*Cuando se había perdido la justa tensión y armonía del alma, debíase bailar al compás del cantor – tal era la receta de esta terapéutica*”¹⁴². El ritmo posee entonces una *virtud mágica*, a través de la cual se puede hacer posible la curación del cuerpo y posteriormente del alma, y este es más o menos el testimonio que da Nietzsche con su cambio de paradigma estético musical, y más todavía con su propia experiencia vital, pues como se advirtió, este libro, *La gaya ciencia*, es la embriaguez de la curación de alguien que ha soportado una larga tensión. Nietzsche, sobre esta idea de la música como salud, llega a decir: “*el canto obedece al propósito de encantar a los demonios imaginados activos en dichas faenas, se tiene entendido que los convierte en instrumento dócil del*

¹⁴² Ibid., p. 99

*hombre*¹⁴³. El cuerpo, al conjurar a los demonios de la pesadez, se convierte en el receptáculo que necesita del ritmo musical que lo lleve al *baile*; en la *danza* se manifiesta la curación total, la expresión de una rebosante salud, es la cadencia de los movimientos del cuerpo, al ritmo de la danza, canta y habla de la *gran sabiduría* que han logrado las fuerzas creadoras; el cuerpo, el *sí mismo*, como lo considera Klossowski, se ha trocado ahora en *Gaya música*, ahora es una danza que manifiesta la alegría de la salud creada.

A partir de esta idea de la vinculación de la música y el cuerpo como un horizonte de curación, Nietzsche va afirmarse desde la negación que impide la creación de la salud; es la crítica a su antiguo estado de enfermedad que se encontraba en el paradigma de Richard Wagner; se encarga de negar la negación para permitirse hacer factible el *sí* a la vida y a la salud. Pero ¿qué se critica en la música de Wagner?, ¿cuál es la relación de ésta con el cuerpo? ¿Qué le ofrece al organismo en sus múltiples manifestaciones rítmicas?, ¿es acaso una música que lleva a la enfermedad?, ¿o es, por el contrario, una música de la superabundancia, y portadora de salud y vigor? Estos son los interrogantes que se circunscriben en el núcleo central del problema del viraje nietzscheano hacia la música del sur; es el cuerpo el foco de su tendencia y su transformación, el organismo nietzscheano habla con esa *gran sabiduría*; empero ya no habla sino que canta las necesidades de una estética musical que lo lleve a las cumbres de una salud que solo la calidez y la gracia de una mediodía del Mediterráneo le pueden ofrecer. En síntesis, el cuerpo es el juez del arte y la música, solo de él y hacia él emergen y se dirigen por un lado, los juicios y los pensamientos, y el ritmo y la música, por el otro.

Es necesario puntualizar en la crítica hacia Wagner y las razones que da la *gran sabiduría* del cuerpo. El cuerpo, en su configuración fisiológica, no quiere, el mismo organismo de Nietzsche no desea tener ni escuchar un tipo de música que “...se propone embriagar a sus oyentes y empujarlos *hacia un momento culminante de sentimiento intenso y elevado: – a esos hombres de la rutina gris del alma que al final de la jornada no semejan vencedores sobre carros de triunfo, sino mulas fatigadas con que la vida se ha ensañado a latigazos.*”¹⁴⁴.

El drama musical wagneriano es un arte que necesita un cuerpo enfermo, como el del hombre moderno, fatigado por el hastío y el tedio de la abrumadora cotidianidad; por esta causa, las notas de este ritmo musical embriagan hacia sentimientos elevados que están cargados de estruendo, ampulosidad; así se recurre a las estridencias de lo terrible y sofocante para arrebatarse, extasiarse, conmovirse y embriagar el cuerpo cansado y embotado del laborioso hombre moderno. Pues bien, esta música de carácter estruendoso es una *para enfermos*,

¹⁴³ Ibid., p. 100.

¹⁴⁴ Ibid., p. 102.

y contra ella protesta el cuerpo; si a su precaria salud se le ofrecen melodías ampulosas, se va a conseguir confinarlo a una irremediable decadencia, de la que no saldrá y que configurará un arte endeble donde morará la enfermedad que acabará poco a poco con él. La música de Wagner embriaga a los oyentes y les procura instantes de exaltación, porque quienes asisten al drama teatralizado de la música son, según Nietzsche, seres *embrutecidos* por el ajetreo del trabajo, seres que tienen el cuerpo enfermo y tensionado por el tedio; la música teatralizada del drama musical se ofrece para cuerpos en decadencia, como un medio de embriaguez para solventar toda la amalgama informe de afecciones y pasiones que tienen en el organismo un caos sufriente y débil. Ante semejante música, y ante el teatro dramático en que consiste la música wagneriana y todo tipo relacionado con esto, Nietzsche propone, a favor de la salud del cuerpo, en términos vitales, la siguiente consideración en un tono crítico que parte del vitalismo : *“Quien lleva en sí mismo tragedia y comedia de sobra prefiere sin duda no ir al teatro, o si va excepcionalmente, toda la cosa -teatro y público, y el autor inclusive- se convierte para él en el espectáculo propiamente dicho, así que la pieza representada lo interesa bien poco.”*¹⁴⁵.

Los argumentos contra Wagner y toda la música de esta clase, son de tipo fisiológico, pues, como se ve, música y fisiología adquieren en Nietzsche una intimidad ineluctable. Fisiológica también es la consideración que hace Nietzsche respecto a lo inefables que son los *sonidos*, al carácter mágico de sus ritmos y al favor y benevolencia que prestan al cuerpo; el lenguaje de la música y de los sonidos, por ser un tipo de arte superior, puede llegar más fácilmente al corazón de los hombres, y lo hace primero al pasar por el cuerpo; es éste el receptáculo inmediato de la música, y depende de cómo la asimile para que el corazón, el alma y la conciencia de los hombres interpreten y creen estados donde se pueda manifestar enfermedad o curación. Cuando las resonancias llegan al cuerpo, al oído, el alma y el corazón del hombre asimilan las fuerzas creadoras que este se les transmite, ya que *“Por medio de los sonidos es posible seducir a los hombres a cualquier verdad; ¿quién es capaz de refutar un sonido?”*¹⁴⁶. Se pueden interpretar los sonidos, entonces, como una *doctrina de salud para el cuerpo* y consecuentemente para el alma y el corazón; esta doctrina, en su calidad de irrefutable, ofrece al cuerpo la terapia que lo libere de todo rastro de decadencia y tormento, pero no es oportuno olvidar que también esta doctrina puede estar a favor de la debilidad y el malestar, como en el caso de la música wagneriana. Corresponde situarse en el paradigma antípoda de Wagner para comprender la afirmación de la curación que se le ofrece al cuerpo.

¹⁴⁵ Ibid., p. 106.

¹⁴⁶ Ibid. p. 119

El cuerpo es el juez, que toma la voz con su *gran sabiduría* y sus *fuerzas creadoras*, para establecer réplicas a todo arte y a toda música que disminuya sus capacidades e induzca a la enfermedad y decadencia. Según esto, se comprenden los argumentos y la posición de Nietzsche ante la música de Wagner y lo que significa, junto con las repercusiones que trae al cuerpo, pues sus objeciones son de orden *fisiológico*; esta es su nueva concepción estética de la música:

Mis objeciones contra la música de Wagner son objeciones fisiológicas; ¿a qué envolverlas en el ropaje de fórmulas estéticas? Mi hecho es que yo no respiro con facilidad en cuanto obra sobre mí esta música; que al pronto mis pies se fastidian y se revelan contra ella – necesitan de ritmo, danza, marcha; piden de la música, más que nada los goces que brinda el buen caminar, marchar, saltar y bailar. – ¿Y no protesta también mi estómago?, ¿mi corazón?, ¿la circulación de mi sangre?, ¿mis intestinos?, ¿no enloquezco sin darme cuenta al oír esa música?... Y así, me pregunto: ¿qué quiere en definitiva mi organismo de la música en general? Creo que *alivio*: como si todas las funciones somáticas hubiesen de ser aceleradas por ritmos ligeros, briosos, traviosos y seguros de sí mismos¹⁴⁷.

De esta manera, al arte de Wagner lo interpreta y siente el cuerpo como un arte enfermo, como enfermedad decadente. Todo lo que hay en la música de Richard Wagner es una distorsión y aniquilación de la *forma musical* en tanto doctrina de la salud que necesita el cuerpo; su arte todo constituye un desbarajuste y desacople del ritmo y la forma musical, de ahí las siguientes preguntas y la consideración ante éstas que se hace en *El caso Wagner*: “*Pero ¿es que Wagner es un ser humano? ¿No es más bien una enfermedad? Vuelve enfermo cuanto toca... ha hecho enfermar a la música*”¹⁴⁸. En la música de Wagner hay problemas que involucran la salud del cuerpo, hay una atrofia, razón de sobra que tuvo el propio cuerpo de Nietzsche para alejarse de esta música y del territorio donde se gestó, es decir, Alemania y la atmósfera nórdica. Nietzsche, por la gran sabiduría que le cantó su cuerpo, buscó el soleado y grácil mediodía de la vida jovial de la Italia mediterránea, buscó la música serena que su organismo necesitaba. Y es que Nietzsche no ve en el arte wagneriano sino problemas de tipo fisiológico, tales como la histeria; los problemas característicos de los neuróticos agitados y convulsivos, que plasman y llevan sus pasiones a los héroes y heroínas de los dramas musicales; el cuerpo y el alma, ante semejantes espectáculos tensionantes y excitables de por sí, no pueden hacer otra cosa que dejarse arrastrar por esta enfermedad y caer bajo el peso de la neurosis y la histeria, todo

¹⁴⁷ Ibid., p. 257.

¹⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *El caso Wagner*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002. p. 30.

avalado por la estridencia y el estruendo de una música sofocante y grave. Todo este cuadro y el conjunto representado que esto incluye no es sino una auténtica “...galería de enfermos...”¹⁴⁹. En general, Wagner es una corrupción enorme para la música, para el cuerpo, porque este arte desarrolla la capacidad de excitar los nervios enervados y cansados, y con ello hace que el arte de la música enferme.

El éxito de la música de Wagner consiste, pues, en adoptar un blanco esencial del cuerpo, los nervios, a los que se dirige ávidamente par atraparlos en una especie de sueño e hipnotismo que inmoviliza al organismo e impide todo intento y voluntad de curación. Estas son las objeciones fisiológicas que se tienen contra Wagner y toda la música que transite por estos senderos; es una música peligrosa que ofrece al cuerpo y al oído una especie de cáliz de los deleites con caracteres de sublimidad y un gesto seductor que trae consigo la apariencia de un éxtasis moral, que inclusive a la subjetividad más contenida y noble acaba por hacer beber algo de ese néctar de las delicias. Pero el problema radica en que cuando el cuerpo se acostumbra demasiado a este tipo de bebida, puede llevar definitivamente a una alteración de la salud corporal e intelectual de dimensiones tan profundas que ni siquiera el sometimiento a los más burdos excesos podría ocasionar. En este orden de ideas, Nietzsche lleva hasta la radicalidad el nuevo paradigma estético, que consiste en una *estética fisiológica* en la que todo tipo de arte o música que tenga en contraposición a la fisiología queda inmediatamente refutado.

En definitiva, ¿qué se pide a la música desde la perspectiva de una estética fisiológica? Ante todo, el criterio desde la fisiología es que todo tipo de música principalmente, y para que no tenga que ser refutado, lleve a la salud del cuerpo y, por lo mismo, a una abundancia de vida, en contraposición a un empobrecimiento vital (Wagner); el valor estético es, entonces, la abundancia que un tipo de música ofrezca vida, entendida en los términos de las fuerzas creadoras del *sí mismo*, que es la constitución del cuerpo. Que la música afirme la vida en el cuerpo, en los sentidos, en contraste a la negación y la decadencia que supone todo idealismo y toda pesadez romántica. Finalmente, lo que se pide de la música, desde la perspectiva de la estética fisiológica, es algo que Nietzsche expresa en su autobiografía *Ecce Homo*: “les diré qué es lo que demando en realidad de la música. Que sea jovial y profunda como un mediodía de octubre. Que sea exuberante, traviesa, tierna, una pequeña y dulce mujer de perfidia y de gracia...”¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Ibid., p. 31.

¹⁵⁰ NIETZSCHE, *Ecce Homo*. Op. cit., p. 42.

3.4 DANZA Y PENSAMIENTO: DE LA MÚSICA AL BAILE

No somos de esos que sólo rodeados de libros, inspirados por libros, llegan a pensar; – estamos acostumbrados a pensar al aire libre, caminando, saltando, subiendo cuestras, bailando, de preferencia en la soledad de la montaña o junto al mar, donde hasta los caminos se ponen pensativos. Indagando el valor de un libro, hombre y música preguntamos ante todo: ‘¿sabe él caminar?; más aun, ¿sabe bailar?’.

Friedrich Nietzsche

La música y el pensamiento tienen valor en tanto procuren al cuerpo la tendencia al movimiento y la danza; esta nueva perspectiva tiene su consagración en *La gaya ciencia*; en este libro llega Nietzsche a tener la necesidad de expresarse mediante los sonidos; lo que importa aquí, y luego en *Así habló Zaratustra*, no son tanto las palabras del cantor, sino sus sonidos, su música, las melodías que en un ritmo y tonalidad jovial, atrevida, desenfadada y volátil, den a conocer el deslumbrante y alegre mediodía que se simboliza mediante un pensamiento *Gaya*, por razón de una *Gaya música* que se despliega en aforismos-relámpagos. Hay una necesidad de expresarse en sonidos, puesto que el genio de la música ha visitado a Nietzsche en el pleno instante en que su cuerpo anhelaba una transformación vital, y su espíritu una transformación filosófica; este genio musical despertó su cuerpo, y éste respondió a su llamado con un leve y cadencioso movimiento que poco a poco fue trocándose en baile y danza, posteriormente, y, por influencia del cuerpo danzarín, el pensamiento principió una danza grácil, serena y llena de alegría. Ahora el pensamiento baila al ritmo de la música del cuerpo, y la filosofía es un continuo juego de movimientos etéreos que pugnan por afirmarse en un ritmo *ligero y jovial*.

Este nuevo saber empieza a crear un medio de expresión inherente a su naturaleza, comunica y transmite pensamientos exultantes que llevan impresa la marca de la alegría, son ideas que, al igual que la música serena de Mozart y los espíritus libres, provocan a una danza graciosa, *ligera* y ágil, la que, en su cinismo y desenfado, baila por encima de toda pesadez, llámense idealismo, moral, arte wagneriano, religión, metafísica, etc., lo cierto es que ahora el cuerpo danza al ritmo de la música del Mediterráneo, por encima del pensamiento y las cavilaciones de la humanidad. Los múltiples sentimientos y las diversas ideas que brotan del cuerpo de Nietzsche han de convertirse en canciones, causa de que la poesía y la lírica de *Así habló Zaratustra* comiencen a hacer en *La gaya ciencia* una presencia ineludible. La danza y el baile -como resultado de una transformación llevada a cabo por la música-, en que consiste ahora el pensamiento nietzscheano, son un simbolismo del giro que hace factible su modo propio de pensar, su ciencia; este simbolismo presenta en todo su esplendor el

mundo libre del hombre, similar a un cielo en pleno mediodía, tal como lo puede ofrecer un lugar de la Italia del Mediterráneo, en ausencia de nubes sofocantes que invadían al hombre, ya sean los embustes sobrehumanos de un *mundo verdad* (metafísica), o bien las bálsamos ficticios y contrarios a la vida (religiones). La *jovialidad* de esta *Gaya ciencia* se manifiesta en la integridad del cuerpo que, en su baile gracioso y desenfadado, se convierte en el soporte básico y base fundamental para la filosofía que se anuncia.

El título del libro, *Gaya ciencia*, hace alusión al *Gay saber* de Provenza, Languedoc y Aquitania. En ese tipo de poesía, Nietzsche había visto una viva imagen y ejemplo de lo que se gestaba en su cuerpo y espíritu, una nueva idea de ciencia. El *Gay saber* era una escuela poética que en su significado literal traduce *ciencia gaya o ciencia alegre*; ello procuró a Nietzsche una ilustración exacta de lo que experimentaba en su vida y, por supuesto, la manera deseada de llevarlo a la escritura. Entre los poetas provenzales, *Gaya ciencia* era la forma de hacer poesía en general; del mismo modo, comprendía el conjunto establecido de reglas, pautas y parámetros para la composición poética; en algunas circunstancias también era la poesía lírica como tal. Entonces, poesía lírica o ciencia de la poesía, el término indicaba una de las condiciones de forma y escritura de la poesía: la rima. El libro de Nietzsche cumple con estos presupuestos, tanto porque recurre al *Gay saber*, que no sólo se halla en el título, sino también en el hecho de llevar a cabo una serie de composiciones poéticas, pues en la primera versión de 1882, y en forma de prólogo, acuñó una serie de poemas titulados *Broma, Astucia y Venganza*, en cuyos versos la ciencia es jubilosa y vistosa. Es *Gaya ciencia*, en primer lugar, porque es poesía, y, en segundo lugar, porque es festiva y satírica. Se trata efectivamente de cantos serenos y alborozados, en los que el pensamiento entra en el ritmo danzante de las palabras; el pensamiento aprende a danzar al compás de la rima y musicalidad de la poesía, y no hay mejor muestra de ello que algunos versos que ofrece el prólogo de *Broma, Astucia y Venganza*, incluidos en la primera versión del libro que brinda esta filosofía danzante:

Habla la sentencia

Amarga y dulce, blanda y dura,
Familiar y rara, sucia y pura, –
Todo esto lo soy deliberadamente;
Puerco, paloma, y también serpiente.¹⁵¹

¹⁵¹ NIETZSCHE, La Gaya Ciencia y poesías: *prologo en verso*, Op. cit., p. 23.

Se muestra aquí todo el desenfado de este canto, viva declaración de la irreverencia y la jocosidad particulares de un pensar que quiere volar ágil y etéreo por encima de todo lo que, en general, se considera loable en el sendero del espíritu humano. La ironía juega con los contrastes de la forma de comunicación que Nietzsche escogió para expresar su pensamiento; esta forma, como se decía antes, es la música de los aforismos-relámpagos, que expresan un nuevo tipo de saber que crea su inherente medio de expresión; la sentencia se carga de ideas y reflexiones, habla en estos versos con la ironía que caracteriza el estilo nietzscheano, e ironiza con una serenidad y despreocupación que transmiten al lector-escucha ese *tono festivo* que configura el saber *Gaya*, el conocimiento alegre, cuyo símbolo estos versos revelan al final, la serpiente, que, en cuanto símbolo del saber *Gaya*, es sucia, rara, pura, execrable y anhelada, en síntesis, deseada y detestable, igual que lo son 383 aforismos en que va a consistir *La Gaya ciencia*, pues las sentencias, en cuanto muestran algo e inmediatamente lo esconden, juegan con la seriedad altiva de la exigencia rigurosa, revelada en el sistematismo abstracto de la filosofía tradicional; la rareza serpentina y oculta de la sentencia se canta en estos versos, y en definitiva esto constituirá el saber *Gaya*, conocimiento despreocupado, cínico y sereno, que juega por encima de la pesadez y gravedad que aniquilan la movilidad del pensamiento y del cuerpo. Este tipo de versos y cantos, junto con los aforismos que componen el libro, tienden siempre hacia esa afabilidad que tiene por meta única inducir al cuerpo a la movilidad del nómada, a la danza despreocupada y libre de los prejuicios del pensar metafísico, del mundo verdad que no ofrecen tanto religiones, morales o metafísicas, en las que el cuerpo y el alma han vivido en un estado anémico y sedentario, incapaces de poder adquirir la gracilidad y *ligereza* para caminar, correr, bailar y jugar. A partir de ahora, y con esta base fundamental para el cuerpo, con esta condición del ritmo musical en el que tiene que morar el espíritu, al pensamiento no le queda más que bailar y convertirse en un bailarín; a él se dedican los siguientes versos:

Para bailarines

Es el hielo resbaladizo

Un paraíso

Para quien

Sabe bailar bien¹⁵²

Este nuevo horizonte se le ofrece al pensamiento y la filosofía, tener la habilidad de poder trazar una línea de fuga que va del pensamiento metafísico, que se olvida del cuerpo y de sus fuerzas, a un tipo de reflexión que involucre la *gran sabiduría* del cuerpo. Para pensar se necesita ante todo saber moverse, caminar al aire libre, danzar ágilmente por las corrientes del espíritu, libre de ataduras que

¹⁵² Ibid., p. 23

inmovilicen, tal como los prejuicios morales y religiosos, así como los dogmas abstractos de la metafísica tradicional. El pensamiento, una vez que el cuerpo le transmita esa ligereza y la necesidad del movimiento, ha de transformarse en un bailarín, en ese hielo resbaladizo en el que se sienta similar a un paraíso, para que de allí pueda brotar con fruición la sabiduría *Gaya*.

La ironía, la sátira y el sarcasmo de esta música que invita a la danza, la libertad y *ligereza* del pensamiento, se hace ostensible también contra todo el conjunto de ideas relativas al arte y la filosofía pesimista que Nietzsche tanto critica y denuncia como enfermedad, decadencia y grave pesantez; para caracterizar más el blanco de esta crítica, téngase en cuenta lo apuntado anteriormente relativo al arte de Wagner. La ironía y la alegre burla se hacen en los siguientes términos:

Cura de un Pesimista

¿Te quejas, amigo, de inapetencia?
¿Todavía aquella antigua dolencia?
Te veo jurar, escupir, vomitar.
Francamente, ya pierdo la paciencia.
Así las cosas no pueden continuar.
Ahora mismo, amigo, debes tragar
Una rana gordita, y sin resistencia.
Esto de tu dispepsia te ha de curar.¹⁵³

La curación del pesimismo, de la decadencia del cuerpo y el espíritu, que se halla en esta atmósfera; esa *rana gordita* no puede ser otra que la transformación que ha sufrido el espíritu de la pesantez en *espíritu libre*, en virtud de la necesidad de un arte bailarín y burlón que le ofrece la música de la *Gaya ciencia*. La *rana gordita* es la curación de la enfermedad que crea la música romántica de la decadencia; esta curación viene dada por el espíritu burlón, sarcástico y feliz del nuevo conocimiento; la salud la brinda un arte y una música que lleven a la jovialidad del baile, que haga recobrar al *ser* las fuerzas creadoras que perdió, porque en definitiva, la *Gaya ciencia* no es sino la recuperación de la salud. Si en *Humano, demasiado humano* se mostraba la frialdad viviseccionadora de un científico ilustrado, en *La Gaya ciencia* se da entrada y cabida a la danza saludable de la embriaguez; con esto, el conocimiento desenmascarador del positivismo científico se troca en *Gaya ciencia*.

¹⁵³ Ibid., p. 23.

En la segunda versión de *La Gaya ciencia* se incluyó, como epílogo, una serie de composiciones poéticas bajo el título de *Las canciones del Príncipe Vogelfrei*[?], que aumenta el número de poesías recogidas en este texto, el más copioso de Nietzsche en tales ejemplos, además de brindar sucintas destrezas poéticas en referencia al *Gay saber* y al brío poético provenzal. Luego de varios años, en su autobiografía *Ecce homo*, dirá que ese espíritu brota de la noción provenzal del *Gay saber*: “*Las canciones del Príncipe Vogelfrei, (...) evocan de modo explícito el concepto provenzal de la ‘gaya scienza’, aquella unidad del canto, caballero y espíritu libre...*”¹⁵⁴. De entre los poemas que componen esta serie, Nietzsche elogiará uno en especial, “*Al mistral*”, compuesto en 1884 como muestra perfecta de provenzalismo, que describe como una canción de danza desenfadada. En esta canción, en esta música provenzal de carácter ágil y *ligero*, Nietzsche da la mejor muestra de lo que implica la danza y el pensamiento, pues en estos versos musicales el pensamiento ha alcanzado una *ligereza* perfecta que le abre las puertas a la danza; en estos versos se danza libremente, el saber y el conocimiento bailan por encima de la moral. En las once del poema “*Al mistral, Una canción de baile*”, el aura del viento marino, al que quiere encontrar el poeta

[?] *Vogelfrei* es una palabra compuesta ideada por Nietzsche, y hace alusión al estado de liberación, agilidad y despreocupación en que consiste ahora el pensamiento; es un vocablo que sintetiza la consagración definitiva del *frei Geist*, que, de ahora en adelante, se encargará de cantar desenfadadamente una nueva sabiduría que conduce a la danza a quien permite que su cuerpo asimile la *Gaya música* que se canta. Estos poemas añadidos a la segunda versión del libro pretenden dar una muestra de que el nuevo pensamiento, después de su liberación, adquiere múltiples maneras de conocerse, diversas interpretaciones, similares a los mil mundos a los que invita a bailar, porque el pensamiento ha devenido canto, y este debe llevar al hombre a la jovialidad y juego alegre. *Vogelfrei* se traduce generalmente por *fuera de la ley*, que es el sentido del canto y de la danza que se manifiestan en este saber desenfadado y etéreo; esta es la acepción comúnmente aceptada; sin embargo, aquí se parte de considerar las dos palabras de que se compone. Por una lado *Vogel*, que en alemán es *ave, pájaro*, y por otro *frei*, que significa *libre*, libertad. Entonces, en su sentido literal, es el *ave libre*, y esta libertad del ave es, en este contexto, un estar por fuera de la ley, el vuelo etéreo del ave por encima de los hombres que han creado morales, religiones, metafísicas y que se hallan presos de sus dogmas; por tanto, la libertad de un ave es la metáfora del vuelo del espíritu libre y de la agilidad del pensamiento. Además, se relaciona esta acepción del ave libre que está por fuera de la ley, con una de las características esenciales de las aves, tal vez la que las distingue, y que tiene una estricta vinculación con el conjunto de ideas y pensamientos que Nietzsche adquirió en este libro y posteriores. Se hace referencia con ello a la *ligereza*, término que se sugiere se entienda en la siguiente significación. Una de las características de las aves es que su vuelo se hace sin obstáculos, tienen ante sí el horizonte *libre*, su condición fundamental es la *ligereza*, lo *ligero*, *Leicht* en alemán (ligero), que en el conjunto de estas ideas es la condición bajo la cual se ejerce el pensamiento. La *ligereza* del pensar, similar a las aves, hay que adoptarla en los términos de un *arte* del filosofar totalmente distinto, un arte irónico, fugitivo, desenvuelto, divina y espléndidamente superficial, brillante como un mediodía mediterráneo, que muestra el horizonte despejado y libre de nubes; el arte *Leicht*, entonces, como el arte y la condición del pensamiento, debe ser danzarín, atrevido, desenvuelto y sereno, y llevar inevitablemente a mil formas de baile al ritmo de la *Gaya ciencia*; así, en definitiva, esta música se consagra en una canción de danza.

¹⁵⁴ NIETZSCHE, *Ecce Homo*, Op. cit., p. 85-86.

para unificarse con él, elimina las nubes y la tristeza, el deudo y hermano de la libertad, el espíritu libre entre los espíritus libres, puesto que al ritmo de su música es posible bailar nuevos bailes; la descripción de esto la ofrecen múltiples imágenes, entre otras la del torrente, el sol, el galope, la rapidez y la fuerza, y todo cuanto evoque resplandor y fulgor: es el viento marino que abre y limpia el horizonte:

Baila ahora sobre mil lomos,
Lomos de olas, travesuras de olas –
¡Dichoso de quien bailes nuevos ensaya!
Si de mil modos distintos bailamos,
Nuestro arte de llamarse – libre,
Nuestra ciencia ha de llamarse – gaya¹⁵⁵.

La nueva sabiduría alegre tiene como finalidad deshacer siglos de creencias que turban la conciencia humana; por esta razón se habla allí, en plena invitación a la danza, del aire libre, luego que esta libertad simboliza el devenir logrado por un nuevo pensamiento, por tanto, se pasa de la veneración ideal y romántica, de los prejuicios morales que han ennegrecido a la humanidad durante milenios, a la despreocupación, indolencia y sátira que se proyecta y se hace factible en la significación de volar por encima del constructo del que el hombre tan orgulloso se siente; de modo que la sabiduría alegre danza por arriba de las cosas y del espíritu grave que ha demorado tanto tiempo en construir las estructuras abstractas que guiaron a la humanidad durante muchos siglos.

El saber *Gaya*, impreso en todo el contenido del libro y bajo el título de *La Gaya ciencia*, es un nuevo tipo de filosofar sin precedentes, es un tipo de conocimiento original, que involucra la expresión musical y poética de los versos y los aforismos, todo ello en vinculación íntima con el aire libre y la alegría de que carece un tipo de pensar abstracto serio, frío y riguroso; este nuevo filosofar original parte del canto, es una música que se hace canción de danza, en el que el pensamiento va a adquirir aquella divina superficialidad que lo eleva igual que el *ave de libertad*, y allá arriba, entre el cielo despejado de nubes, en el horizonte abierto, podrá volar con la *ligereza* ágil de estar por fuera de la ley, en su *jovialidad* y *serenidad* le será lícito *reír*, pues la alegría del nuevo saber así lo amerita. El sentirse plácido en la ligereza danzarina hace que en el pensamiento se genere un gran motivo de *risa*; este arte burlón y jubiloso, en que consiste el saber *Gaya*, es una continua carcajada desde la plenitud ascendida con el vuelo *ligero* del *ave danzarina*, donde “*Reír significa ser malicioso, pero con la conciencia tranquila*”¹⁵⁶. Esta *risa*,

¹⁵⁵ NIETZSCHE, La Gaya Ciencia y poesías: *Las canciones del Príncipe Vogelfrei*, Op. cit., p. 287-286.

¹⁵⁶ Ibid., p. 158.

la risa del poeta que se mofa de los demás de una manera no fácil de absolver y dispensar, es la risotada de quien renace, es también la parodia y la burla que emana de la curación, de la sobreabundancia de salud del cuerpo, de una fisiología restablecida que la música recupera, aquella embriaguez de la curación que se da a conocer mediante un lirismo *ligero* y alegre; se pasa de una *Incipit tragoedia* (Comienza la tragedia), a una *Incipit parodia* (Comienza la parodia).

Una de las declaraciones del pensamiento que se vuelve danzarín y *ligero* la da la constatación de *la muerte de Dios*. Cuando se verifica que *Dios ha muerto*, que quien crea valoraciones no es la trascendencia metafísica sino únicamente el hombre -quien tiene la capacidad de invertir-, y que, por lo tanto, no existe un *mundo verdad* que se sitúe en un más allá desde el que se dé sentido al mundo de la vida, cuando acontece esto, hay que tener el valor y la voluntad de afirmar la existencia y decir sí a la vida en ausencia de Dios; anhelar y desear con pasión la eterna repetición de lo mismo. Circunscrito en la vivencia de esto, el hombre ha adquirido la suficiente fortaleza para que de sí nazca una honda e intensa alegría; con este acontecimiento el pensamiento y la sabiduría se han vuelto alegres y *ligeros*, la ciencia se vuelve *Gaya* y el horizonte del hombre se abre en múltiples perspectivas; entonces el saber se vuelve sereno, ágil, jovial, *ligero*, flotante, petulante, y se logra adquirir una libertad por encima de las cosas, que lo convierte en un *saber danzarín*, en cuyo baile se regocija de la afirmación de la vida ostensible en un abandono de la trascendencia metafísica de Dios y las implicaciones de sobrecarga de moralidad y prejuicios en los que se vivía.

Con esto, y con la música que se canta en esta sabiduría *jovial*, el conocimiento se convierte en un mundo lleno de peligros y retos, causados por la aniquilación de Dios y el sentido que esto tenía para los hombres; de modo que ahora, con un conocimiento afirmativo que vive en los peligros de las victorias, realmente se puede lograr la sutileza y la *ligereza* del espíritu. Ahora la vida se encuentra a sí misma en una nueva sabiduría, y con ello se hace más apetecible, en sus contornos se muestra la riqueza de una selva virgen que espera ser explorada, hay que hacerlo con *serenidad*, pasión, despreocupación, cinismo, porque la vida espera ser objeto de una cognoscibilidad risueña y excelsa. La nueva filosofía, a partir de ese acontecimiento de *La muerte de Dios*, se troca en un aligeramiento como clara consecuencia de la victoria obtenida sobre la cima de la metafísica, o sea, de Dios; así este conocimiento y la manera musical como se muestra a los hombres, “...es un mundo de peligros y triunfos donde también los sentimientos heroicos tienen sus pistas de bailes y lugares de esparcimiento (...) no solo cabe la vida valiente, sino hasta la vida alegre y la risa alegre”¹⁵⁷. Todo prejuicio de la seriedad del pensar ha sido aniquilado y transformado por el conocimiento de la alegría y la risa, por la satisfacción rebosante del acontecimiento más grande, *la muerte de Dios*, que ahora ha dado lugar a la luz, a la claridad que se vislumbra

¹⁵⁷ Ibid., p. 202.

en un nuevo horizonte. Cuando esto “*sea asimilado por la humanidad, la risa se unirá a la sabiduría y solo entonces habrá Gaya Ciencia*”¹⁵⁸.

La voluntad de conocer del pensamiento, en razón de la *ligereza* de su condición danzante, se eleva a la altura del *Vogelfrei*, y allí se halla, por así decirlo, en un más allá del bien y del mal, un más allá de la época, una *Intempestividad* del *saber Gaya*, un estar por encima de esta voluntad de conocer que abarca siglos enteros de brumosa metafísica, de moralidad occidental. Gracias al devenir danzante del pensamiento, se puede ahora comprender con *rapidez* todo el constructo del riguroso sistema filosófico occidental; se tienen las alas que pueden llevar al pensar a volar rápidamente por los contornos de la vida y el saber que le preceden; es esta una cualidad de la sabiduría, en tanto danza, que Nietzsche acentúa con énfasis en *La gaya ciencia*, porque ahora se deviene la integridad *grácil*.

El espíritu del filósofo es ahora vigoroso, adquiere un elevado grado de agilidad gracias al ejercitamiento que su cuerpo y la *música serena* ofrecen en los lugares de la atmósfera mediterránea; con esto el espíritu del filósofo debe y tiene que llegar a ser un buen bailarín, “*Pues la danza es su ideal, también su arte, en definitiva también su única piedad, su ‘religión’...*”¹⁵⁹. El culto y la veneración de Dios, ya con su aniquilación, dan paso a la fe en la danza, en la que intervienen tanto el cuerpo como el pensamiento.

De este modo la danza se convierte en algo necesario a la salud del pensador y a la estructuración del ritmo musical; es ineluctable que tanto la música como el pensamiento inviten a la danza, que se configuren desde una base fisiológica, partan de una sed de curación del cuerpo y el alma para devenir libertad afirmadora, porque tanto la filosofía como la música serán juzgados por su capacidad y voluntad para poder danzar, pues si no conducen a esto, serán algo enfermo, pesado, grave y decadente, estarán situadas en el horizonte de la *mala conciencia*, que considera que lo alegre, bailarín y vivaz es vulgaridad, algo vergonzoso, opiniones típicas del espíritu de la pesantez, que no puede ver en ello la naturalidad y la ligereza inherentes a la vida y la música del sur. Al hablar de la danza como una necesidad del pensamiento, se refiere con ello al tono general que expresa la musicalidad de los poemas y los aforismos que componen *La Gaya ciencia*; y es que por la disposición y el estilo con que estas palabras se cantan, no parecen sino incitar al baile.

¹⁵⁸ VON ZIEGLER, Jorge. La canción de la noche, Nietzsche/Mahler. México : Aurora, 1994. p. 45.

¹⁵⁹ Ibid., p. 273.

Todo el pensamiento y la atmósfera que recorre el libro, junto con la interpretación que se ha hecho hasta aquí, sintetizan y cierran el círculo irrepetible de una danza que no tendrá fin; la música, desplegada en una sabiduría alegre y jovial, es la *Gaya* música del nuevo conocimiento, y estas melodías *ligeras* brotan con la urgencia de inducir al baile a quienes ponen en disposición al cuerpo a recepcionar los tonos desplegados en los cantos serenos que se entonan en el libro. Esto queda expresado en el último de los aforismos que componen el texto, puesto que allí los espíritus del libro asedian a Nietzsche para que deje de lado el tono fúnebre con el que ha principiado a hablar llegando a la meta del libro, pues si se está en la medianía de la mañana más resplandeciente, es obligación que todo el conocimiento desplegado hasta ahí se funda y se objetive en un baile que permita ver la realización de la *Gaya música* y la sabiduría *Gaya*. Por ello los espíritus del libro, saltarines y ávidos de danza, inquietan: “¿Ha habido jamás hora más propicia para la alegría? ¿Quién nos canta una canción, una canción matutina, tan radiante, ligera y alada que lejos de ahuyentar a los grillos los invite a cantar y bailar a la par nuestra?”¹⁶⁰.

La música debe hablar al cuerpo, que debe responder con una danza, brindándole alas a las ideas y al espíritu, de igual modo que se brindan alas al danzante y lo adiestran en sus movimientos. La música, en cuanto incita a la danza, es una especie de vivificante emancipación, hace al pensador y al filósofo fecundos, de la misma manera que vuelve al danzarín un inspirado. En este momento Nietzsche vuelve a hacer una crítica a la música wagneriana en el sentido que anteriormente se consideró, pero ahora el criterio fisiológico va a devenir algo más específico, la danza. Se refutará un arte y pensamiento en tanto no provoquen a la danza y a su inherente *ligereza*. Es lo que ha legado Nietzsche cuando, a propósito de una obra dramática de Wagner, *Los maestros cantores*, dice que “no hay aquí nada de belleza, ni sur, ni la meridional y fina luminosidad del cielo, ni gracia, ni baile”¹⁶¹. Por este motivo Nietzsche antepone a la música de Wagner la serenidad de la música de Mozart, y ahora antepone la música de un compositor italiano, del sur, que ofrece una *forma musical* que conduce al cuerpo y al pensar a la jovialidad de la danza. Ésta hay que entenderla en los términos de una manera de expresar la filosofía del sentido de la tierra, de la afirmación y el decir sí a la existencia, las pulsiones y las fuerzas creadoras del cuerpo. Por ello se da preferencia a la música del sur, antípoda del músico del norte, de Wagner; el arquetipo musical que en esos momentos contrapone Nietzsche es George Bizet. Y es que la música de Bizet es un tipo de arte que afirma la nueva sabiduría ligera; de esta música Nietzsche dice: “¿Ha notado alguien que la música libera al espíritu? ¿Que da alas a los pensamientos? ¿Que

¹⁶⁰ Ibid., p. 275.

¹⁶¹ NIETZSCHE, Más allá del bien y del mal, Op. cit., p. 204.

*se vuelve uno tanto más filósofo cuanto más músico se vuelve? (...) Bizet me hace fecundo*¹⁶².

Hablar de pensamiento en los términos de la danza equivale, según lo trabajado hasta aquí, a arrogarse la provisionalidad y el peligro de entrar en un nuevo pensar que se opone con arrogancia y despreocupación a la certeza y certidumbre que brinda una configuración sistemática y metódica del mundo tal cual lo hace el racionalismo moderno. Entonces, con el pensamiento al estilo de la danza que puede brindar una música como la de Bizet, es posible, con las alas y el vuelo ligero del pensamiento, volar por encima de este sistematismo abstracto-racional del pensamiento moderno; se vuelve libre el pensamiento y el pensador que, en el itinerario de su recorrido, haga que su sabiduría sea una sabiduría de pájaro, similar al *Vogelfrei*, y que esta sabiduría del filósofo-bailarín rompa con los obstáculos de tipo conceptual que mantienen al espíritu de la pesantez, para que de esta manera pueda bailar y moverse en la ingravidez de una expresión y pensamiento en los que se da alas para volar. Para finalizar este apartado, Luis Enrique de Santiago Guervós ilustra con acierto y rigor lo que implica hablar del pensamiento en términos de danza:

Bailar es un juego con toda la gravedad e ilusiones de la seriedad, porque un pensamiento que danza es un pensamiento que desecha el sistema y las estructuras estables de los valores; es otra forma de pensar, otra racionalidad distinta, un nuevo camino mediante el cual se pone orden en el caos, pero no de una forma fija y estable, sino de una manera 'alegre' y 'ligera', de tal manera que siempre queden abiertas nuevas posibilidades y otras formas de pensar¹⁶³.

¹⁶² NIETZSCHE, El caso Wagner, Op. cit., p. 24.

¹⁶³ DE SANTIAGO GUERVÓS, Op. cit., p. 522.

4. EL RENACIMIENTO MUSICAL: UN PENSAMIENTO EXPRESADO Y HECHO CANCIÓN

4.1. LA MÚSICA DE ZARATUSTRA: UNA SINFONÍA, UNA FILOSOFÍA CANTABLE

Acaso el Zaratustra dependa por entero de la música; y ciertamente una de sus condiciones previas fue la 'regeneración' del arte de oír (...) descubrí juntamente con mi maestro y amigo Peter Gast, que también él era un 'regenerado', que el fénix de la Música volaba ante nosotros con un plumaje más ligero y más fulgurante como jamás había exhibido.

Friedrich Nietzsche

La necesidad nietzscheana de hallar un equivalente musical para su filosofía se encuentra en *La gaya ciencia*; allí, como en el *Zaratustra*, hace la alusión en forma de *Gleichnisse* (parábolas), un estilo muy caro a Nietzsche, que usa como parodia a la Biblia cristiana y manifestación viva de su habilidosa maestría en el manejo de la lengua alemana. La parábola refiere a un innovador que muestra a su discípulo los deseos de tener un maestro del arte de la música para aprender sus pensamientos y transmitirlos al lenguaje de los sonidos y los tonos, de modo que por medio de las melodías -arguye el innovador-, sea posible llegar mejor al corazón y el oído de los hombres; también por medio de los sonidos es posible persuadir a errores y verdades más que por simples palabras. Se argumenta del mismo modo que los sonidos y los tonos son irrefutables, por lo que una doctrina que se transmita por la música se convierte en algo irrefutable. La parábola continúa cuando el innovador propone que puede hacer posible que la semilla de esta idea se convierta en un árbol, un árbol naciente o un renacimiento de la semilla en innumerables y diversas melodías que, por su carácter estético, sean de por sí algo si no irrefutable, sí lo suficientemente fuerte y sólido; puede romperse si no posee la suficiente fortaleza, mas una semilla, un germen, puede ser aniquilado, pero de ninguna manera reabatido, refutado. En este sentido, el árbol naciente no es otro que la doctrina nietzscheana, por cierto no muy explicitada y cargada de máscaras, símbolos, alegorías, metáforas, parábolas, que insertan al lector-escucha en una serie de senderos laberínticos, caóticos y enmarañados, en los que es menester tener cierto tipo de habilidad para *saber oír* y hacer factible que lleguen al fondo de la sensibilidad y el corazón. Por otro lado, el innovador, que desea que sus pensamientos se difuminen a través los tonos musicales, no es otro que el propio Nietzsche, quien anhela que su filosofía se ponga en sonidos para llegar con más profundidad e intensidad a sus interlocutores.

Los frutos de Nietzsche como compositor se remontan a 1854, cuando apenas contaba con 10 años; y es que su pasión por la música fue algo que lo acompañó toda su vida, incluso cuando pidió la lucidez y estuvo recluido en un sanatorio mental; de allí hasta su muerte, fue la música la más viva manifestación de su existencia. La mayor parte de sus composiciones musicales son de carácter incidental, concebidas como motivos de algún cumpleaños, de reuniones familiares, o algún tipo de fecha particular. También son ocasión de alguna simpatía, hacia su madre, amigos, alguna mujer deseada, etc. En la amalgama de sus composiciones se identifican tres grupos: cierta especie de música religiosa, compuesta por oratorios, misas, motetes, piezas corales, fragmentos de misas. Esta música corresponde a la época de adolescencia y primera juventud del Nietzsche-compositor, que se evapora de igual modo que se desvanece su fe en Dios; música de carácter instrumental, más específicamente para piano; música programática y canciones, acerca de personajes, asuntos y textos de la tradición romántica. Sobre estas composiciones, eruditos y musicólogos insisten en la limitación e imperfección que se evidencia en los intentos de Nietzsche como compositor, que se debe a que sus bases no estaban en la técnica y la escuela, sino en la pasión, el entusiasmo, la intuición y los conocimientos personales que le inducían a recurrir a la música para manifestar su sensibilidad.

Nietzsche necesitaba, por la época en que escribía la *gaya ciencia*, del arte musical para que su filosofía fuera mejor comprendida y llegara con más hondura a sus interlocutores, pero estos intentos se veían obstaculizados por la baja calidad e imperfección de las obras que hasta entonces había compuesto. Sabía que el arte de la música era la expresión más alta y desde la infancia había dejado una huella imborrable en su vida; de esta forma no era sino por la música por donde la filosofía nietzscheana tenía que fluir, manar para sumergirse con la fuerza más vivaz en el terreno del pensamiento humano.

A pesar de los intentos fallidos de Nietzsche de componer una música de calidad -ya que críticos y musicólogos se encargaron de dirigir burlas y sátiras que lo afectaron, lo que disminuyó su ánimo para seguir en la composición-, insistió en esta tarea sin obtener el mayor éxito. Una muestra de ello es el arreglo que hizo en 1882 de una de sus composiciones de juventud, se trata de su *Himno a la amistad*, creado originalmente en 1874 con motivo del matrimonio de un amigo, Gustav Krug. Según Jorge von Ziegler -uno de los pocos que han realizado un estudio sobre la música en vinculación con la filosofía de Nietzsche-, el poema no es una previsión de la música ni viceversa, ya que la música ofrecida como loa de la amistad alberga sin ímpetus mayores a la vida, que se muestra bajo la aureola del dolor. El arreglo hecho en 1882 tiene como ocasión el poema de una mujer que afectó en demasía la vida de Nietzsche, tanto en su existencia como en su experiencia filosófica. Se trata de Lou von Salomé y un poema que escribió y obsequió a Nietzsche el 26 de agosto de 1882 con motivo de su despedida; los versos llevaban por título *Oración a la vida*, y transparentan una vivencia de sufrimiento y enfermedad de Lou; de esta circunstancia no reniega, sino que, al

igual que hubo ocurrido y ocurrirá con Nietzsche, se encarga de afirmar desde la desgarradura más honda del dolor. El poema de Lou coincide con Nietzsche en ser un *amor fati*, un amor al destino propio y subjetivo, donde el dolor no niega la existencia; de ningún modo constituyen el dolor y el sufrimiento inherentes a la vida su refutación, sino un motivo más para afirmarla y entregarse a todo el *pathos* que consigo trae el *fatum*. Meses antes, Nietzsche se hallaba en un malestar físico que le unía íntimamente a la vivencia de profundo dolor que se traslucía en los versos de Lou. ¿Fue esto una coincidencia o por el contrario una necesidad interior que tuvo como fruto el renacimiento del Nietzsche-compositor y el renacer en el arte de oír que poco después se cristalizó en *Así habló Zaratustra*? Lo cierto es que esos versos de Lou, que están íntimamente ligados con la afirmación de la vida aun en las penurias más execrables, corren paralelos a la regeneración del estilo y pensamiento de Nietzsche, que deviene música y canción. Nietzsche siente deseos de renacer compositor un año después de que fuera visitado, junto con Peter Gast, por el fénix musical en una localidad termal de montaña, en Recoaro, en la vertiente sur de los Alpes tiroleses, a 445 metros sobre el nivel del mar, sitio que por cierto había sido visitado por varios músicos en el siglo XIX, entre ellos Rossini, Bellini y Donizetti. La tendencia de Nietzsche como compositor musical iba a finalizar con el arreglo al poema *Oración a la vida*, al que pondrá la música del *Himno a la amistad*, pero ahora todo iba a quedar subsumido bajo el título de *Himno a la vida*. En esta música se dan cita el renacimiento del músico, que había estado dormido durante algunos años, junto con una poetisa que trasparenta el pensamiento filosófico de afirmar la vida y sentenciar el santo decir *sí* al mundo y a lo que trae consigo en su totalidad. Para una muestra de lo que en síntesis cantan los versos de Lou, se citan la última estrofa en alemán con su respectiva traducción; aquí Lou se dirige a la vida, con toda el enmañamiento y misterio que trae consigo:

Jahrtausende zu sein! zu Denken!
Schliess mich in beide Arme ein:
Hast du kein Glück mehr mir zu schenken-
Wohlan, noch hast du deine Pein.

(¡Milenios para ser! ¡milenios para pensar!
Rodéame con ambos brazos:
Si ya no tienes ninguna felicidad que regalarme,
Adelante, aún tienes tu dolor.)¹⁶⁴

¹⁶⁴ SALOME, Lou von. *Oración a la vida*, citado por VON ZIEGLER, Op. cit., p. 36.

La vida es presentada por Lou, igual que por Nietzsche, con sus características bicéfalas, con brazos, llamaradas, y dotes en contradicción, que ayudan a configurar las propiedades inherentes a la existencia y las proporciones de uno y otro, que pugnan por establecer y perfilar victoriosamente; empero el hombre, en medio de la dualidad de la vida, inmerso entre el placer y el dolor, la melancolía y la felicidad, la amistad y la enemistad, inmiscuido, en fin, en una lucha y una guerra, en la contienda de los contrarios, el hombre ha de ser capaz, con valentía y fuerza, de no negar el dolor y la negatividad que tienden a desmembrar el cuerpo y el ser, de no acusar a la vida, de no difamarla y sustituirla por la creación de mundos metafísicos que aminoren la tierra y su sentido en nombre de un juicio ultraterreno y metafísico, tal cual lo ofrecen las religiones y la metafísica. Para seguir en la afirmación de la vida, en tanto heterogeneidad y laberinto de contrarios, Nietzsche, igual que Lou, recurren al canto poético y la composición musical respectivamente. La música constituye de esta forma una mediación para la afirmación, es una mediadora que hace renacer los bríos de musicalidad que Nietzsche albergaba desde su niñez; así se perfila lo que un año antes se instauraba como el renacimiento en el arte de oír en que consiste *Así habló Zaratustra*. Se renace en la música, ahora el innovador encuentra la música que necesitaba para que sus pensamientos alcancen a llegar al corazón de los hombres y se establezcan con la suficiente fuerza y solidez que sólo las melodías y los tonos pueden darle; brindan un carácter irrefutable, mas no en el sentido de dogma que anule el diálogo entre las diversas ideas y doctrinas, sino una irrefutabilidad propia en el sentido de una autonomía que sólo puede ofrecer una obra musical, pues de lo que se trata no es de lucha ideológica al estilo de un sectarismo, sino de una propuesta artística, estética, donde la sensibilidad, con sus propiedades inherentes, sea de por sí algo sobreabundante y enriquecedor, a partir de la nueva filosofía que quiere ser canción. Se renace en la música, finalmente, porque en su carácter de mediación Nietzsche sabe valerse para abonar el terreno donde el pensamiento estético-musical se innova y alcanza la plenitud, el cenit más sublime. La música de Zaratustra va a ser la culminación que remplazará los intentos fallidos de Nietzsche como compositor de calidad. La maestría nietzscheana es la palabra hecha poesía, la poesía hecha canción y esta hecha conjunto musical, innovador desde todo punto de vista, ya que *Así habló Zaratustra* va a marcar un hito en el conjunto de sus obras, y lo será en virtud del carácter poético-musical con que presenta un conjunto de ideas que se prefiguraban desde *La gaya ciencia*; se canta, en síntesis, una filosofía exuberante y sobrecargada de abundancia, que no surge de la carencia, de la penuria nacida de un vacío, sino de la plenitud del *Ja dem Leben* (sí a la vida).

Also Sprach Zarathustra, ein Buch für Alle und Keinen (Así habló Zaratustra, un libro para todos y para nadie) es la muestra más viva y fuerte de lo que puede llamarse música filosófica de Nietzsche. El libro es un largo poema en prosa, en el que tienen lugar una serie de canciones que cantan, entre otras cosas, al superhombre, a la vida, a la muerte de Dios, al eterno retorno, a la voluntad de poder, entre otros temas que admiten considerar el libro como una pieza musical,

un conjunto musical que no carece de su contrapunto, tempo, y finale al estilo del romanticismo, y en el que se ve claramente que la intención de Nietzsche ha sido la de componer música con palabras e ideas. En el libro –al que se le dedica todo este capítulo, ya que es un punto aparte en lo que se refiere a la estructura de composición y al estilo que tiene, siendo ésta su principal característica-, en la configuración de sus nociones, se piensa que aparte de hacer necesario un renacimiento en el arte de oír, para comprenderlo, se hace menester también que dicho resurgir lleve a cabo un *beleben* (vivificar) la sensibilidad de quien se dispone a escuchar las canciones y pensamientos que viajan a través de las melodías; este *beleben* se liga a la manera cómo cada cual puede asimilar la obra como una pieza musical, es decir, que vivificar el cuerpo y el espíritu depende de saber oír lo terrible e inaudito de esta música; terrible e inaudito por la innovación y la invitación a quebrar con todo ideal tradicional y, en general, con todo lo perdurable por milenios, puesto que se trata de trasfigurar y transvalorar el mundo y el ser. Se renace en el arte de oír para renovar la propia existencia de quien se deja atravesar por las melodías irrefutables de una larga canción que tiene por objeto llevar a cabo la transformación en quien deja penetrar la música en su corazón y cuerpo. Y la música de este libro no tiene por objeto otra cosa sino transformar por medio del arte, pues el arte, y en especial el arte de la música, que se halla difuminado en las canciones de estos poemas, posee la suficiente fuerza para hacer posible una vivificación y un cambio radical en quienes desarrollan la habilidad de tener un tipo de recepción musical que ahonde y remueva las bases que constituyen y configuran la subjetividad, para que así se logre la transformación en otro tipo de ser, devenir otro a partir de la innovación musical de un filosofar que aboga por nuevos valores, nuevos pensamientos, nuevas formas de vida y nuevos modos de ser. Pero, como se sabe, ello no es fácil ni mucho menos, y para eso es preciso también poseer la suficiente fuerza que la misma música de Zaratustra brinda, es menester la valentía y lo que en alemán se denomina *heroischer Lebenslauf* (vida heroica). El lector-escucha de la música de Zaratustra ha de poder tener la vida heroica que asimile la nueva doctrina, la cual establece diferencias con el orden establecido por la tradición de milenios; solo así se vivifica en el espíritu una transformación hacia el *Übermensch* (superhombre), hacia esos *Menschen der Zukunft* (hombres del porvenir). El hombre del porvenir está por encima de lo que se ha establecido como humano, junto con las valoraciones y concepciones de la existencia, nociones fundamentalmente de carácter transmundano; este hombre, que se perfila mediante la música de Zaratustra-Nietzsche, es un hombre que, como se puede ver, no hay que entenderlo humano en los términos tradicionales, ya que ahora no pertenece y no “¡...conoce la huidiza y cobarde especie humana!”¹⁶⁵. El hombre es ahora un renacido, y de las cenizas de la humanidad brota fulgurante como el ave fénix de la música, para ser partícipe de los tonos que atraviesan milenios de decadencia y

¹⁶⁵ NIETZSCHE, Así hablo Zaratustra, Op. cit., p. 257.

pobreza, que ahora se consolidan como un conjunto musical en su integridad, cuyo objetivo es cantarle a la vida en su renacer.

En este sentido se requiere la necesidad de tener la habilidad de *saber oír* para entender y penetrar en los laberínticos sentidos que muestra la filosofía nietzscheana a través de la música de Zaratustra. La música de Zaratustra es una filosofía que se expresa a través de la canción, y en estos términos se requiere y plantea una exigencia, el primer requerimiento que se liga a la condición musical de la que surge. Si Nietzsche en *Ecce Homo* dice que el Zaratustra depende de la música, y que una de sus condiciones fue una regeneración en el arte de oír, del mismo modo una de las condiciones para poder asimilarlo y hacer con ello experiencia de transformación y transvaloración, es *saber escuchar* bien el sonido y las melodías que emergen de la boca de Nietzsche-Zaratustra, pues el nuevo evangelio, que constituye cada una de sus canciones, interpela: “¡Vigilad y escuchad, solitarios! Del futuro llegan vientos con secretos aleteos; y a oídos delicados se dirige la buena nueva.”¹⁶⁶. Se exigen oídos delicados para la innovación estilística de la música, en la que van insertos los pensamientos del nuevo mensaje del profeta Zaratustra. Ahora bien, esta exigencia de saber escuchar la buena nueva de la música de Zaratustra, que se halla difuminada en las canciones del libro, es un requerimiento que Nietzsche reacentúa unos años más tarde en uno de sus libros más fuertes, *Der Antichrist, fluch auf das Christentum* (El Anticristo, maldición sobre el cristianismo); en este texto, en el prólogo, se plantea que la comprensión del libro será de los menos, tal vez no existan, solo ellos podrán ser los que entiendan el Zaratustra. Existe aquí un paralelismo entre el subtítulo del Zaratustra, *un libro para todos y para nadie*, y la designación de *los menos*, situación que da a entender la exigencia de tener una habilidad de *saber escuchar* y también de poseer la *vida heroica* y valentía para escuchar cosas terribles e inauditas que tienen como objeto *vivificar* y hacer posible una transformación integral en el hombre. Sólo los menos, y no la gran masa popular, alcanzan a tener la habilidad de recibir en su sensibilidad la obra *Así habló Zaratustra* como una pieza musical sobrecargada de pensamientos pavorosos, insólitos y nuevos, que exigen una delicadeza de los oídos, “Oídos nuevos para una música nueva (...) Una conciencia nueva para las verdades que hasta ahora han permanecido mudas”¹⁶⁷.

Hasta aquí se ha visto a *Así habló Zaratustra* como una pieza musical, como la obra de un músico que exige y establece, como condición, un escuchar y oír sutil, fino; Nietzsche despliega una masa de tonalidades y sonidos, y por el hecho de recurrir a los cantos poéticos, y solicitar que se disponga de delicadeza y finura en los oídos, que sepan escuchar las verdades calladas durante siglos, pareciera que

¹⁶⁶ Ibid., p. 126.

¹⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. El Anticristo. Bogotá : Círculo de lectores, 1987. p. 23.

quiere decir que sus libros van más allá de ser una obra literario-filosófica; por tanto, antes que requerir el oído de un escritor, es necesario tener los oídos de un músico, porque se trata de una filosofía cantable.

El carácter musical del Zaratustra fue algo que Nietzsche siempre tuvo en mente, hasta tal punto que en diversas cartas dirigidas a sus amigos se refiere al libro con la calificación de *Sinfonía*. Antes y después de la composición de *Así habló Zaratustra*, Nietzsche mencionó haber programado una sinfonía. Ante todo hay que examinar lo que Nietzsche entendió por sinfonía, y si la *sinfonía Zaratustra* cumplía algún canon establecido por la tradición musical de Occidente. La palabra sinfonía proviene del griego, *syn*, que significa “*juntos*”, y el término *phone*, que suele traducirse por “*sonido*”, sinfonía es, entonces, un conjunto de sonidos yuxtapuestos, o una sucesión de sonidos. En la tradición de la música clásica occidental, la sinfonía es un tipo de composición orquestal que suele consistir en cuatro partes o secciones contrastantes llamadas movimientos y, en ocasiones, tiempos. Efectivamente, el Zaratustra nietzscheano corresponde a la estructuración de sinfonía de la música clásica occidental, pues consta de cuatro partes, movimientos o tiempos, los cuales contrastan entre sí por el contenido de los pensamientos que cada parte revela; es también una sinfonía en la acepción etimológica del término, pues el Zaratustra constituye una serie de sonidos o cantos yuxtapuestos que, en su integridad, configuran una pieza conjunto musical que requiere oídos finos y delicados para deleitarse con las melodías que brotan de la boca de Nietzsche-Zaratustra. Para ser más precisos, Curt Paul Janz -autor de una loable biografía de Nietzsche en cinco tomos, además de ser estudioso de Nietzsche en el aspecto musical- realiza un examen sobre si el Zaratustra nietzscheano responde a una sinfonía. Una de sus conclusiones al respecto es que el Zaratustra corresponde a una sinfonía mozartiana de cuatro tiempos o movimientos, con una introducción en el primer movimiento. Janz analiza la extensión de los movimientos basándose para ello en la primera edición del libro, en el que encuentra que cada una de las partes es mayor que la anterior; de este modo se tiene: la introducción del primer movimiento consta de 26 páginas; la primera parte se compone de 86; la parte segunda de 102 (diferencia de + 16); la tercera parte de 118 (diferencia de + 16); la parte cuarta y última de 134 (diferencia de +16). Al parecer Nietzsche se había proyectado una especie de norma de crecimiento con una precisión y perfección exactas, sobre lo que a propósito Janz comenta:

Ese mismo crecimiento externo deja notarse también en los diferentes apartados de las partes. En la parte I los ‘discursos’ ocupan, por término medio, 3-4 páginas, en la parte II 4-5, en la parte III 5-7 (en la que el apartado ‘de viejas y nuevas tablas’, con sus 27 páginas y dividido en 30 párrafos, ocupa un lugar especial). La parte IV, finalmente, muestra las mayores variaciones formales, que, sin embargo, se mueven fundamentalmente entre las 6-9 páginas. Sabemos que Nietzsche hizo proyectos de libros que sólo ofrecen el número de páginas y de pliegos.

Se trata aquí de una base teórico-musical, de una arquitectura musical.¹⁶⁸

Pese a esta posible asimilación del Zaratustra a la sinfonía mozartiana, el concepto nietzscheano de sinfonía se aleja de la sinfonía clásica, tanto por su crecimiento como por no mostrar un encuadramiento y piezas límites en un tono principal con partes intermedias un poco más cortas y que contrasten, así como también porque el concepto nietzscheano de sinfonía alude más bien a una composición de un solo tiempo o movimiento compuesto de numerosas partes chicas. Nietzsche “Fundaba la noción de sinfonía en el principio del programa, el leitmotiv, la corriente unificadora de ideas y asociaciones, más que en la estructura de cuatro partes, alcanzada casi de un modo casual”¹⁶⁹. La sinfonía, para Nietzsche, es una corriente unificadora de ideas, una obra que se construye según una necesidad inherente a sus propias leyes y requerimientos; una obra que paso a paso descubre, mediante la escritura, las condiciones estético-musicales de que precisaba; Así habló Zaratustra, en tanto música, filosofía cantable y sinfonía, es una multiplicidad de yuxtaposiciones sonoras que, a medida que se escribe y avanza, crea autónomamente y por sí misma su adecuada armonía, su polifonía contrapuntística, entendida esta última como la mezcla simultánea de dos o más melodías, que responden en este caso a la multiplicidad de voces que se dan cita en los cantos del Zaratustra.

En este orden de ideas, Janz busca en Zaratustra las huellas de un principio poético y musical, que cree hallarlo a la luz del *Stollen* (estrofa en dos partes, de igual melodía y versos rimados) y el *Abgesang* (parte final con melodía propia). El *Stollen* corresponde a las partes I y II, y el *Abgesang* a la III parte, parte final o *finale*, esto al tener en cuenta que el libro originalmente presentaba tres partes, ya que la cuarta el propio Nietzsche no quiso publicarla en vida, por ello tiene un *tono* distinto al expresado en las tres primeras; la cuarta parte forma una unidad autónoma, con sus propias características, que se diferencia de las tres partes anteriores por la *disonancia* que establece respecto a la uniformidad con relación a las antepuestas; de esta forma esta más cerca de lo que es un poema sinfónico, que suele especificarse por poseer generalmente un solo y único movimiento. Las dos primeras partes o *Stollen* poseen, cada cual, 22 capítulos o apartados, en los que la sentencia a modo de fórmula “Así habló Zaratustra”, como terminación, es su rima final. La primera parte está compuesta únicamente por discursos; la segunda parte de igual modo, con la diferencia de que los títulos adoptan otro tipo de esquema, ya que empiezan por el “De...”, a lo que le sigue el tema sobre el que se va a cantar o disertar. En la tercera parte o *finale*, en los términos del *Abgesang*, Janz nota una melodía diferente, del mismo modo una estructura

¹⁶⁸ JANZ, Curt Paul, citado por VON ZIEGLER, Op. cit., p. 77.

¹⁶⁹ ZIEGLER, Op. cit., p. 78.

distinta, porque esta parte contiene únicamente 16 secciones, pese a que el apartado “De viejas y nuevas tablas” tenga una extensión que rebasa las usadas hasta entonces. A pesar de la similitud con la segunda parte en no usar la terminación “Así habló Zaratustra” a modo de rima, la tercera parte *finale* constituye “una suerte de tercer y último acto, o esa estrofa final llamada Abgesang”¹⁷⁰.

Se trate de encuadrar o no el Zaratustra nietzscheano dentro de los marcos estructurales y formales de la música, o bien se intente concebirlo como un tipo de sinfonía autónoma, en el que se trata de algo netamente musical y no sujeto a cánones y estructuras universalmente aceptadas por la estética musical, lo que no se puede dudar es que *Así habló Zaratustra* es un nuevo tipo de música poética que unifica y asocia en varias partes una serie de ideas totalmente innovadoras, y que en conjunto conforman una especie de *armonía* o *cosmos* tal como se usaba en la antigüedad, es decir, que la sinfonía o la música nietzscheana, junto con la filosofía que se inserta en los tonos cantables, es un orden equilibrado capaz de concertar una multiplicidad de pensamientos y universos híbridos y crear un suelo básico común a toda la amalgama de temas, asuntos y nociones que se dan cita en cada una de las canciones que componen *Así habló Zaratustra*; de esta manera “Zaratustra sería el vehículo de una filosofía cuya profundidad sólo podía ser manifestada con las imágenes y los símbolos de palabras regidas por las leyes de la música, el más abstracto de los lenguajes del hombre”¹⁷¹. La filosofía nietzscheana constituye, entonces, un orden armónico o cósmico en el que confluyen diversas voces; hay de esta forma una polifonía, lo que más cerca se halla de lo que habría que atribuir a la acepción de sinfonía que Nietzsche adopta para la composición de este extenso poema musical. En este sentido, en la música de Zaratustra, en su sinfonía polifónica, en su filosofía cantable, se dan cita tanto el filósofo, el poeta y el músico, que se difuminan tan pronto como se da comienzo a las melodías de la obra; la música, la poesía y la filosofía son otras tantas máscaras que se unifican bajo el halo del arte, quedan subsumidas en la riqueza exuberante de este libro que

No es solo el libro más elevado que existe, el auténtico libro de las alturas –el que deja a la cosa humana a un abismo de distancia por debajo de ella, es por lo demás, el más profundo y que ha nacido de los más íntimo de los tesoros de la verdad, y una inagotable fuente a la que ningún cántaro podría descender sin colmarse de oro y de bondad¹⁷².

¹⁷⁰ Ibid., p. 79.

¹⁷¹ Ibid., p. 80.

¹⁷² NIETZSCHE, Ecce homo Op. cit., p. 11.

El Nietzsche-compositor de juventud, junto con los fallidos intentos de consolidar obras musicales de calidad y aceptación, da lugar y ha sido remplazado por otro tipo de compositor musical, un arquitecto no de partituras sino de palabras, de palabras poéticas hechas canción, música y sinfonía; luego de dedicarse desde los diez años a la composición musical como un aficionado, según las mismas palabras de Nietzsche, y tras los frustrados intentos tardíos como compositor reconocido y de calidad con el arreglo del *Himno a la vida*, Nietzsche se consolida como un gran compositor de la palabra musical, de la poesía y de los cantos, que están sobrecargados de la energía sobreabundante de su filosofía. De esta manera, la sinfonía es uno de tantos símbolos y alegorías de que se sirve Nietzsche para presentar un conjunto de canciones que comprende una obra que tiene por objeto el himno a la vida y el anhelo de afirmarla innumerables veces, hasta la eternidad, aun en las torturas y adversidades más obsoletas a las que pueda el hombre estar sometido.

Lo que Nietzsche no logró como compositor musical, lo obtuvo en cuanto cantor poético, músico de la palabra. En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche consiguió llevar los principios y las técnicas del arte del sonido y el tiempo musical a otro tipo de arte, al arte de la poesía, al arte de la palabra cantable. El Zaratustra llega a convertirse de este modo en un extenso poema que está construido con una técnica sinfónica, donde la escritura hace una mimesis de la música, desea devenir música sin dejar de ser palabra.

La mejor música que compondría no se destina a realizarse en el campo de la notación musical de partituras y habilidades contrapuntísticas que requería la ortodoxia y el canon musical; Nietzsche estaba destinado a otro tipo de composición en el que pueda producir su mejor música; en el Zaratustra fluyen, similar a la riqueza que alimenta el cauce de un río que se desborda, las disposiciones poéticas y los impulsos musicales que destinan a Nietzsche a producir la mejor música que solo tiene lugar como poesía, donde la filosofía se puede cantar desde los deseos de una nueva tarea: había que manifestar lo que la filosofía pudo hacer durante milenios de pensamiento; la música de Zaratustra tenía que cantar una nueva filosofía, que a la poesía y la música, por su lado, no se les permitía; ahora la música y la palabra, la poesía y los sonidos, están unidos bajo el anhelo nietzscheano de cantarle al mundo las verdades que hasta ese momento habían permanecido en el más angustioso silencio.

En *El nacimiento de la tragedia*, en la tercera edición de 1886, en el *Ensayo de autocrítica*, Nietzsche, como filósofo, sentía una nostalgia por no haber podido cantar lo que en esa época expresó en fórmulas schopenhauerianas y kantianas; en aquel tiempo necesitaba de la voz poética para remplazar a la voz conceptual; ahora, el poeta que compone *Así habló Zaratustra* necesita de un arte sublime, en el que pueda poner la doctrina que sea irrefutable, sólida y fuerte; el poeta-Nietzsche necesita la voz del arte musical: la música, en la que cabe comprender el mundo, en la que se puede sentir el mundo y donde la certeza sensible lleva a

transformar y romper con todas las limitaciones que se le imponen al sujeto. *Así habló Zaratustra* es todo un *estado musical*, del que, a propósito, dice Cioran:

El estado musical no es una ilusión, porque ninguna ilusión puede dar una certidumbre de tal amplitud, ni una sensación orgánica de absoluto, de incomparable vivencia, significativa por sí sola y expresiva en su esencia. En esos instantes en que uno resuena en el espacio y el espacio resuena en él, en esos momentos de torrente sonoro, de posesión integral del mundo, sólo puedo preguntar por qué no seré yo de este mundo¹⁷³.

Así habló Zaratustra es ese mundo integral que poseemos con cada canción que escuchamos en esos instantes de plenitud sublime; la certidumbre de amplitud y la sensación de lo absoluto son la característica que transmite todo el conjunto de la pieza musical en que consiste el libro, por ello la música y las melodías constituyen algo irrefutable, puesto que, aunque se las destruya, no con ello se las ha refutado, pues las melodías resuenan en el espacio del ser, en el espacio de la sensibilidad. Finalmente *Zaratustra*, "el poema, casi obra de metamorfosis, encarna la imagen de la música, es espejo -verbal- de la música. Un músico, un sinfonista, no hallará trabajo en traducirlo, en seguirlo: es un flujo, una melodía, de palabras, es decir, de temas y sonidos"¹⁷⁴.

4.2 LA VOLUNTAD: IN CRESCENDO

La voluntad de poder es la que expresa el juego creativo, de tal manera que su más poderosa expresión es la creación de un mundo que refleja como en un espejo su estructura fundamental del juego del mundo.

Luis Enrique de Santiago Guervós

En *Así habló Zaratustra* se cristalizan ideas que en *La Gaya ciencia* solo se insinúan; así, en términos poéticos y filosóficos, en una filosofía cantable, se desarrollan temas como la muerte de Dios, el Superhombre, el Eterno retorno y la Voluntad de poder. Estos son el eje y el suelo básico en que descansa todo lo que se entiende en los términos de sinfonía o música de *Zaratustra*. Eugen Fink ha visto en estos cuatro temas el núcleo fundamental de toda la filosofía nietzscheana, pero él, al seguir a Heidegger, y lo que éste llama *Die Metaphysik als Geschichte des Seins* (La metafísica como historia del Ser), al buscar la

¹⁷³ CIORAN. E.M. El libro de las quimeras. Barcelona : Tusquets, 2001. p. 10-11.

¹⁷⁴ VON ZIEGLER, Op. cit., p. 83-84.

metafísica tradicional de Occidente en la filosofía de Nietzsche, encuentra que estos temas son una especie de nueva presentación de temáticas centrales trabajadas mucho tiempo atrás, por la metafísica; los temas correspondientes a los que Nietzsche desarrolla en el Zarathustra son, respectivamente: El ser y la apariencia, el ser y el pensamiento, el movimiento del ente y la entidad del ente. Corresponde aquí pensar la voluntad, la voluntad de poder, desde un horizonte ontológico, aplicado a la música y al ejercicio de creación artística inherentes a las canciones de Zarathustra; la acepción ontológica se adopta de lo que Heidegger, en su estudio sobre Nietzsche, quiere ver como el *ser de los entes*, un principio de dimensiones cósmicas y universales aplicable a cualquier manifestación del Ser.

De la *Voluntad de poder* (*Wille zur Macht*), el poder (*Macht*), en Nietzsche, va unido al concepto de *Fuerza* (*Kraft*), y este último se define con relación a otras fuerzas, las afecciones que puedan darse y las consecuencias que resulten de las fuerzas que se afectan. En este sentido, el *Querer* de la fuerza es su voluntad con relación a la multiplicidad de encuentros en que las diferencias de las fuerzas marcan el aumento o disminución de poder. Siguiendo a Deleuze, “*El concepto de fuerza es pues, en Nietzsche, el de una fuerza relacionada con otra fuerza: bajo este aspecto, la fuerza se llama una voluntad. La voluntad (voluntad de poder) es el elemento diferencial de la fuerza*”¹⁷⁵. La multiplicidad de fuerzas, que están en juego en la voluntad de poder, distan mucho de ser comprendidas únicamente bajo la impronta de desear, dominar, demandar, esforzarse, aplicadas única y exclusivamente a un dominio político y económico, como ha querido verse; la voluntad de poder va más allá de la simple acepción literal del término, entendido como el deseo ciego de dominar; aunque es cierto que como principio ontológico, como el ser de los entes, la voluntad de poder es inherente a todo orden, sea físico, moral, político, estético, religioso, social, etc., de ninguna manera cabe interpretar estos conceptos bajo la exclusividad dogmática de un dominio a ultranza.

En Nietzsche, el poder de la voluntad también posee la acepción en los términos de una *descarga*, lo que va ligado y tiene que ver con el ámbito de los instintos y pulsiones y, en consecuencia, la *Wille zur Macht* implica *Leben* (Vida); las fuerzas y el poder de la voluntad, en tanto se relacionan entre sí para definirse, se insertan de manera irrevocable a la vida, a la existencia, con toda la sobrecarga de contradicciones, aconteceres y fuerzas que ello involucra.

Ahora bien, la voluntad de poder se aborda aquí desde los dominios de la estética y el arte; en este sentido las fuerzas y sus relaciones en la voluntad de poder implican la descarga de los instintos, lo que está en analogía con el *Kunsttrieb* (instinto artístico) del que se habló en el primer capítulo. *Kunsttrieb* (instinto artístico), donde *Trieb* es la *tendencia hacia* y se extiende a toda la naturaleza. La

¹⁷⁵ DELEUZE, Op. cit., p. 15.

descarga de los instintos artísticos es una *tendencia a*, y consecuentemente la voluntad de poder y sus fuerzas son la *descarga* de la propia vida en su impulso hacia el arte, hacia la *creación*. La voluntad de poder está presente donde hay vida y fuerza, pero, sobre todo, la relación de las fuerzas, en tanto voluntad, quiere exteriorizarse y devenir arte, *creación*. El concepto de fuerza, ligado a la voluntad de poder, hay que entenderlo en el contexto de lo que significa la *creación* de la obra de arte del poema-Zaratustra, o sea, un ejercicio de poder creativo que tiende hacia el arte mismo, descargándose en la vitalidad más exuberante de la música.

La voluntad es, entonces, una experiencia y exigencia, un impulso, una tendencia, una manifestación creadora. La música de Zaratustra, en la que se canta la filosofía de la doctrina de la voluntad de poder, es la muestra más clara de cómo se presenta el fruto artístico, creativo de una tendencia y descarga de los impulsos y las fuerzas del *Künstler* (Artista) o, en otras palabras, la voluntad y la fuerza inherentes al *Künstler-Nietzsche*. La potenciación, la *Wille zur schaffen* (Voluntad de crear), fluye en los cantos vitales y filosóficos de *Así habló Zaratustra*. Para ilustrar mejor esta idea, nada mejor que escuchar el canto de la voluntad de poder y la voluntad de crear que se han hecho obra sinfónica en los labios sonoros de Zaratustra: “*El querer hace libres: pues querer es crear: así enseño yo. ¡Y solo para crear debéis aprender! ¡Y también el aprender debéis aprenderlo de mí, el aprender bien! – ¡Quien tenga oídos, oiga!*”¹⁷⁶. El querer es de esta manera sinónimo de la fuerza y la tendencia de la creación artística y, como puede verse, todo se conjuga en el universo de la creación del mundo de la música, ya que el canto poético brinda la filosofía de la voluntad de poder y, además de ello, Zaratustra alude a la necesidad de *poder oír* la enseñanza de aprender a aprender; pues no basta sólo con tener oídos, sino que se exigen oídos finos, delicados, para *saber escuchar* la nueva música del principio ontológico de la *Wille zur Macht* en tanto *Wille zur schaffen*.

En este orden de ideas, la *voluntad de crear* y la *fuerza creadora* del Nietzsche-artista dan como fruto la consolidación de una obra poético-musical que canta un nuevo evangelio, un nuevo mensaje, que surge de la exuberancia descargada tendida hacia la producción artística de la estética musical. En este sentido, la sabiduría de *Así habló Zaratustra* reside en aquellos *quantum* de fuerza de que habla el propio Nietzsche, las pulsiones de la voluntad, la actividad creadora de la que mana una sobreabundancia de vida y de espíritu; en ese poema-musical se descarga la fuerza de pensamientos que transforman a quienes tienen la habilidad de escuchar y dejarse afectar por las potencias sensibles que emergen del dominio de las melodías.

¹⁷⁶ NIETZSCHE, Así hablo Zaratustra, Op. cit., p. 290.

Si la voluntad de poder tiende al *Schaffen*, al crear, al producir, entonces la base que precede a dicho crear estaría configurada por el querer; éste se simboliza en el texto por la transformación del camello en león; voluntad leonina es el impulso del suelo fundamental que se dispone a despuntar en una producción artística de tipo poético-musical. Pero este querer se adopta aquí en su acepción afirmativa, puesto que la voluntad también quiere y crece hacia la negatividad y la decadencia; sin embargo, en la presente investigación se ahondará en el aspecto afirmador de la voluntad, la cual tiende hacia la sobreabundancia de vida y fuerzas activas. La afirmación de la voluntad del león desata todas las ataduras de la sujeción dogmática que impedían construir un horizonte de superación y libertad; si el querer hace libres, entonces el arrobamiento y la fuerza del león se *descargan* del peso de milenios de tradición y *tienden* a la creación que puede ofrecer la inocencia del *niño*. La voluntad de crear no es algo característico del *querer*, pero sí es la *vía* y el camino que lleva a la inocencia y al santo decir sí del niño creador; la voluntad del león es la prefiguración y el único sendero que puede conducir a la inocencia de la nueva creación que está a cargo del devenir niño. El canto del león ha podido "*Crearse libertad y un no santo incluso frente al deber: para eso, hermanos míos, es preciso el león*"¹⁷⁷. El canto del león es el canto de la voluntad; a través de la libertad y la fortaleza adquiridas, el querer puede llegar a crear; el león de la voluntad ha logrado una victoria sobre el dragón del deber; la voluntad del león se diferencia del dragón en que éste último conduce a una inanidad decadente donde todo está dado y no hay que crear; por su parte, el león abre las puertas para construir otros valores y otros modos de ser. El canto del león, de la voluntad, resuena en la sinfonía de Zaratustra, en buen alemán, en la siguiente forma: "*Ich will*" (yo quiero). Este canto, la voluntad misma, abre y constituye el horizonte de la *schaffende Wille* (voluntad productivo-creadora).

Para Nietzsche, el arte es voluntad, voluntad de poder, fuerza creadora cuyo carácter principal se halla en toda manifestación viviente; en Nietzsche el arte como voluntad de poder significa una potenciación de la existencia, una elevación de la vitalidad, un estimulante del sentimiento vital; el arte *vivifica*. El arte es la más alta manifestación de la voluntad de poder; en estos dominios se hace factible la creación artística, cuyo ejemplo lo da la música de Zaratustra, una obra surgida de la voluntad de crear. Entonces, se tiene que el arte es el más grande y mayor estimulante de la vida, una especie de *tónico vivificante*, con el que se llega a la perfección y plenitud de la naturaleza; al arte auténticamente *tiende* a la vida, incita a la voluntad de poder e induce a crecer afirmativamente y cada vez más, a difundirse y romper los límites que el dragón del "*tú debes*" impone. Por medio del quehacer de la voluntad del arte, se liberan las más hondas posibilidades de la existencia de crecer y autosuperarse para alcanzar límites insospechados. En síntesis, el arte es la manifestación más específica de la expresión vital, por ello Zaratustra canta: "*Solo donde hay vida hay también voluntad: pero no voluntad de*

¹⁷⁷ Ibid., p. 55.

vida, sino –así te lo enseñó yo– ¡voluntad de poder! Muchas cosas tiene el viviente en más aprecio que la vida misma; pero en el apreciar mismo habla – ¡la voluntad de poder-¹⁷⁸.

Como se mencionó antes, la voluntad de poder se asimila aquí en su acepción afirmativa; por ende, el crecimiento del poder que se expresa en la creación artística hay que entenderlo como la lucha por afirmar el mundo y el ser, es decir, se trata de *quantum* de fuerza activos, que *tienden* a la riqueza y la sobreabundancia, que van en contraposición a las fuerzas reactivas y reaccionarias de la decadencia, tal y como se pueden presentar en las religiones y las filosofías del transmundo. En efecto, si se habla de las fuerzas activas de la voluntad, del carácter afirmador y positivo del arte, la misma voz de Zaratustra brinda el ejemplo más esclarecedor de lo que constituye la superación de la voluntad de todo tipo de fuerzas reactivas que induzcan a la decadencia: *“Lejos de Dios y de los dioses me ha atraído esa voluntad; ¡qué habría de crear si los dioses – existiesen! Pero hacia el hombre vuelve siempre a empujarme mi ardiente voluntad de crear; así se siente impulsado el martillo hacia la piedra¹⁷⁹”*. La voluntad se manifiesta en un conjunto de fuerzas activas, y en tanto están ligadas al arte, tienen por objeto la creación de nuevos mundos, distintos y en oposición a la antigua tabla de valoraciones y concepciones que descansan en la decadencia y la agonía del ser; así la voluntad de poder a la luz del arte implica la opulencia de fuerzas que han roto todo vínculo tradicional de inanidad, pues ahora el arte, como estimulante de vida, va a configurar un horizonte vital que cantará el eterno sí del ser.

Con el principio ontológico de la voluntad, todo queda subsumido en la *tendencia* a aumentar las fuerzas y los *quantum* de poder, porque la voluntad quiere siempre más, anhela y desea expandirse para trascender sus propias limitaciones; en este sentido Zaratustra dice que la voluntad de verdad, en los términos de hacer pensable todo lo que existe, no es otra cosa sino voluntad de poder. Nietzsche plantea esto por la sencilla razón de que la voluntad de poder se manifiesta aquí por el esfuerzo -fuerzas- que hace el espíritu para plegar, a sus necesidades y conveniencias, las cosas que hay en el mundo, para volverlas pensamientos y assimilarlas para sí, clara muestra de que este principio, en tanto ser de los entes, sirve para explicitar cualquier ámbito de las manifestaciones humanas. Al hilo de estas ideas, Zaratustra define explícitamente el lugar donde se halla la voluntad de poder: *“En todos los lugares donde encontré seres vivos encontré voluntad de poder; e incluso en la voluntad del que sirve encontré voluntad de ser señor¹⁸⁰”*. La voluntad es el sustrato ontológico de la vida, constituye la base en la que

¹⁷⁸ Ibid., p. 177.

¹⁷⁹ Ibid., p. 137.

¹⁸⁰ Ibid., p. 176.

descansa toda inclinación hacia algo, todo descargarse de los instintos y las pulsiones, pero en el dominio del arte la voluntad logra configurarse en su plenitud. El arte es el horizonte de creación, en este terreno las valoraciones salen a flote; las valoraciones, las definiciones del bien y el mal, el mundo de la moral, todo esto depende del estado de decadencia o afirmación de quien valora. Las valoraciones, en tanto quieren conservar al hombre por el establecimiento de normas o códigos éticos, son otra manifestación de los alcances que tiene la voluntad; pero como aquí se habla de la creación afirmativa, de la constitución sobreabundante y rica del ser, entonces es menester que las antiguas tablas de valoraciones sean aniquiladas, porque éstas ya no tienen que crear; el impulso hacia la creación ha quedado en la nada más absurda; de esta forma es necesario que quien va a tasar valores, quien, en calidad de creador de otros mundos y otras formas de ser, tenga en cuenta que el nihilismo en que se halla el mundo sea algo a ser superado por la riqueza y las fuerzas activas de quien ha de llevar su instinto creador hacia la constitución de nuevos conceptos del bien y del mal, pues *“quien tenga que ser un creador en el bien y el mal: en verdad, ese tiene que ser antes un aniquilador y quebrantar valores. Por eso el mal sumo forma parte ahora de la bondad suma: mas esta es la bondad creadora”*¹⁸¹. El universo de la voluntad, inmerso en el arte, en la vida, en el mundo todo, es un portento de fuerzas sin fin ni principio; una gran dimensión de fuerzas, un juego de fuerzas que es paralelamente uno y diverso, que mientras en un lugar aumenta, en otro lado disminuye; un océano de poder y de fuerzas que se transforman, se agitan, retornan, un mundo en perpetua contradicción y lucha; esto es el mundo de la voluntad de poder, aquí se halla inmerso tanto el mundo de las valoraciones, de la filosofía, de la sociedad y finalmente el mundo de la música; un mundo que se crea a sí mismo, mediante la saturación de fuerzas afirmativas que se exteriorizan en una obra hecha canción, que tiene por finalidad entonar una sinfonía que, en sus acordes en crecimiento, configura la voluptuosidad de un juego en el que intervienen los pensamientos más abismales e innovadores, que *tienden a transformar el cuerpo y el espíritu*.

En este orden de ideas, se puede pensar en un dinamismo identificable con la voluntad de poder; en este sentido, no hay armonía en los términos de equilibrio de las fuerzas, ya que la potencia dinámica es un oficio de la discrepancia de los poderes y la tensión que se lleva a cabo entre ellos. La ausencia de una armonía que pueda equilibrar los poderes y fuerzas supone la afirmación del *Werden* (devenir) contraposición a un argumento ontoteológico. La voluntad de poder se presenta de esta manera como un principio dinámico de desequilibrio; nada puede haber que logre dejar de disminuir o aumentar, no hay cabida para el equilibrio, la medida y la proporción. Ahora bien, si antes se decía que la voluntad era un impulso, ahora es preciso mencionar que es un *afecto*; es más, según Nietzsche, la voluntad es una forma originaria de afecto, pues los demás son únicamente

¹⁸¹ Ibid., p. 177.

constituciones que le pertenecen. El afecto se entiende aquí como la capacidad de afectar y ser afectados por alguna fuerza, que

Nos saca de nosotros mismos y nos hace ir más allá de nosotros: estamos fuera de sí, un modo de ser, como dice Heidegger, ser-más-allá-de-sí. Pero la voluntad es querer más allá de sí. Nietzsche utiliza el término *pathos* para definir la voluntad de poder, es decir, como capacidad de ser 'afectado' por algo, 'la voluntad de poder no es un ser, un devenir, sino un *pathos*, es el hecho más elemental'¹⁸².

El hecho más elemental es la capacidad para ser afectado por una fuerza, y un *quantum* de poder queda determinado por la acción que realiza y por aquella a que repele: ese *quantum* es en esencia voluntad de ejercer violencia y de repeler en antagonismo toda violencia. Al tener en cuenta toda esta serie de ideas precedentes, es factible entender la esencia de la *Wille zur Macht* como *potenciación* (*Steigerung*), porque se trata es de *tender a*, crecer, ascender, expandirse, engrandecer o, en otros términos, *superar* las propias limitaciones y alcanzar nuevos estadios. Esta *tendencia a*, en tanto *potenciación*, tiene que ver con las fuerzas activas que poseen la capacidad afirmativa de *dar forma* y *organizar*, pues si ello no ocurriera, entonces se circunscribiría en la deficiencia del poder, en la inanidad de la impotencia. Este *dar forma* y *organizar*, hay que aclarar, nada tiene que ver con un equilibrio constante de las fuerzas de la voluntad, puesto que si ello fuera así, se rompería con el devenir y se caería en un fundamento ontoteológico, y nada más alejado de la voluntad que la armonía; la voluntad se define como dinámica en crecimiento, y su *dar forma* y *organizar* implica más bien la expresión realizada de una *potenciación* que brota de una exuberancia de las fuerzas creativas que afirman el ser. La realización no queda sumida en una inmutabilidad; por el contrario, una organización con su forma está a la espera de ser afectada y afectar mediante los *quantum* de fuerzas de que dispone, pues luego de producir una serie de afectos, su *potenciación* superará estadios, se engrandecerá, aspirará más allá de sí misma y entrará en el juego creador del devenir, porque "*La ampliación del ámbito de poder se transmite a las fuerzas que forman, las cuales dominan una complejidad diferenciada a través de una organización simplificante*"¹⁸³.

La *potenciación*, que luego da forma y organización, tiene como estructura fundamental el engrandecimiento o, mejor dicho, la expansión, el crecimiento, el ascender estadios y peldaños; así, lo más importante aquí es la fuerza de crecimiento, la voluntad que crea y forma en virtud del devenir que siempre se transformará en virtud del acrecentamiento. En virtud de este carácter, por medio

¹⁸² DE SANTIAGO GUERVÓS, Op. cit., p. 614.

¹⁸³ Ibid., p. 615.

de la voluntad de poder se dinamiza y activa el concepto tradicional de la coseidad, que generalmente se podría haber considerado inmóvil, pero que con Nietzsche, y la serie de ideas que aquí se han ido desplegando, es el devenir creciente el que subyace a toda manifestación del ser. Al ser la voluntad el ser de los entes, su sustrato ontológico, ahora la entidad de los entes particulares no radica en una organización quieta y cerrada sobre sí misma, sino en un quantum de poder y fuerza que crece o decrece, que se afirma o se niega; el decrecimiento hay que entenderlo no en el sentido de la disminución que deja de expandirse, sino que, al seguir la idea de Nietzsche, el decrecer es un aumento de la negatividad y de las fuerzas reactivas que llevan a la decadencia, o sea, se decrece en el sentido que menguan las potencialidades creativas. Como se decía, ahora la entidad de los entes no puede pensarse en una inmutabilidad, puesto que está en continuo devenir dinámico dentro de sus limitaciones, activado por la necesidad de dominio.

En otro orden de ideas, y circunscribiéndose específicamente a la música, la voluntad de poder, en tanto potencialidad de fuerzas y afectos que *quieren* propagarse y expandirse para transformarse y establecerse en la exuberancia de la creación, configura cabalmente la estructura de la música y el hecho de ser de la composición, mediante la notación y la tonalidad. El tono se define generalmente, en música, como la elevación de un sonido, que se establece y determina por la rapidez y la urgencia de las vibraciones que lo engendran. En una partitura, con su respectiva notación musical, cada uno de los tonos desplegados asciende o desciende según la medida de frecuencia; a medida que la frecuencia aumenta, de igual modo lo hace el tono y la nota resultante se vuelve más aguda o viceversa. La característica del tono es que siempre está en aumento, siempre se propaga, ya sea en ascendencia o descendencia; el tono se puede definir como una magnitud de fuerzas, una *onda* de fuerzas, múltiples y a la vez una -una melodía conformada por diversas notas y una amalgama de tonos-; el tono, en su juego dinámico de crecimiento y decrecimiento, se agita, se mueve y se acumula algunas veces aquí, y en ocasiones allá; se configura de esta forma un mar de fuerzas que devienen continuamente, discurren perennemente, es el juego antitético de la voluntad de poder, el devenir creciente que se expande en la asimilación de tonalidades de una composición; el tono, en una interpretación sinfónica, se expande y siempre anhela asimilar más fuerzas para sí, es un mundo salvaje de contradicciones y dicotomías en el que se presenta la pugna por establecer una creación sólida y fuerte, dispuesta en toda ocasión a una nueva oleada de luchas. La expansión del tono, en una obra musical, se presenta como un devenir dinámico que siempre querrá asimilar más vibraciones que lo produzcan; en síntesis, todo este conjunto de fuerzas tonales, en contradicción y lucha por aumentar y quebrantar sus propios límites, instituye, gracias a la organización y la forma inherentes a su potencialidad, una obra de arte musical armónica mas no equilibrada, es decir, armonía en cuanto se crea una instaurada pieza en la que reverberan innumerables fuerzas melódicas, donde no impera una medida sino la voluntad de poder dinámica; finalmente, armonía, en el contexto de

lo trabajado en los primeros capítulos de la presente investigación, en tanto combate, antítesis, lucha, antagonismo. La armonía era un devenir de los principios antitéticos de lo *apolíneo* y lo *dionisiaco* que, por su misma oposición, necesitan el uno del otro en el nacimiento y desarrollo de la tragedia; esta duplicidad, en la misma existencia, representa la armonía en que se halla y, claro está, la voluntad de poder es el devenir dinámico de la configuración tonal de una obra musical, donde armonía no es equilibrio inmutable de fuerzas, sino antagonismo en aumento, gracias a que se ha consolidado como obra de arte; llámese sinfonía, sonata, poema sinfónico, etc., el poder potenciado y organizado que le subyace como forma ha introducido la armonía tonal. Es esta la interpretación que se da aquí de lo que implica hablar de música y tono a la luz del principio de la voluntad de poder como voluntad de creación en constante aumento; cada tono, cuando entra en el juego de una melodía, afecta y es afectado gracias a su impulso de trascender sus propios límites, por crear otros modos de ser o, como dice Heidegger, ser-más-allá-de-sí; empero, aquí se trata es del *pathos*, o sea, de cómo la violencia estremecedora del conjunto de tonos en constante contradicción por instaurarse cada cual en la cima del poder, de cómo el tono establece una tendencia que lo sitúe en los márgenes de una obra melódica en abierta perspectiva para continuar eternamente en el mundo de la voluptuosidad y el placer estético. El *pathos*, entendido como la violencia estremecedora del tono y contradicción armónica, es voluntad de poder en la música porque expresa cómo la dinámica antitética es el espejo de la estructura fundamental del juego del mundo. Así se puede comprender la afirmación de Enrique de Santiago Guervós: “La música constituye el ‘tono’ fundamental de toda la obra de Nietzsche”¹⁸⁴. Esto es mundo de la voluntad de poder a la luz de la música.

Como se puede ver, la voluntad de poder se manifiesta claramente en la tonalidad de la música y en la puesta en juego de una obra musical. De igual manera, esta expresión de la voluntad, en cuanto voluntad musical de creación, se puede constatar con el Zarathustra nietzscheano. El libro, si se piensa como una obra musical, ya sea Sinfonía o poema sinfónico, o simplemente un conjunto de canciones, permite ver por sí mismo cómo la voluntad de poder determina a cada una de las poesías-canciones que lo componen. *Así habló Zarathustra* responde a cabalidad a lo que se podría denominar una obra, una creación estético-musical que, en tanto arte, expresa la más alta revelación de la voluntad. *Wille zur Macht* en alemán, donde *Macht* se vincula con *Kraft*, comprendida en los términos de la potencialidad de las fuerzas en continuo engrandecimiento; esto viene a entrar en analogía con otra expresión alemana utilizada por Nietzsche, *Wille zum Mehr*, que entiende como *Voluntad in crescendo*, el crecimiento y la expansión de la voluntad. La traducción habitual de la expresión alemana *Mehr* se vierte generalmente por *más*, y la acepción nietzscheana de *crescendo* alude a lo

¹⁸⁴ Ibid., p. 43.

estrictamente musical; *in crescendo* en música hace parte de la gramática de la notación, y es un aumento en la melodía o acordes de una composición; el *más* de la voluntad es, de esta forma, el crecimiento y asimilación del tono en los dominios de la estructura de la música. La voluntad de poder es voluntad en crecimiento, quiere más, no agota sus posibilidades y, en la música, se presenta en el sentido de la asimilación de *más* tonos de una obra; esta asimilación equivale a lo que en sociología responde al proceso por el cual un individuo o grupo minoritario de personas se integran.

La *Wille zum Mehr*, la voluntad en crecimiento, la voluntad de *más*, es inherente a la composición del Zarathustra a la luz de considerarla como una obra musical o una sinfonía, a la manera como hizo Curt Paul Janz, también en el sentido que aquí se ha querido darle. La extensión de cada una de las partes en que están repartidos los cantos va en continuo aumento, *in crescendo*, crecen y siempre se perfilan para asimilar más; *Así habló Zarathustra* tiene la estructura de una sinfonía de cuatro movimientos, cuatro partes o tiempos, en los que cada uno, a medida que transcurren, aumenta en correspondencia con el número de discursos, melodías y cantos. Como se vio en el apartado anterior, cuando Janz analizaba la primera edición de la obra, encontró, desde la introducción, que constaba de 26 páginas, hasta la cuarta parte de 134, una especie de norma *in crescendo*, con una diferencia en aumento de + 16 en cada parte, lo que con la interpretación que se da aquí, responde a una voluntad de poder en tanto voluntad de *más*, *voluntad de asimilación* entonada en *Así habló Zarathustra*. La obra tiene como sustrato básico, e inherente a su estructura, una ley *in crescendo*; a medida que la filosofía cantable avanza, se da una expansión exacta y perfecta. Si bien Janz insistía en que el concepto nietzscheano de sinfonía se alejaba de una concepción clásica de sinfonía, por razón de su crecimiento, así como por no mostrar un encuadramiento y piezas límites en un tono principal con partes intermedias un poco más cortas y que contrasten, si bien se llegaba a esta conclusión y se proponía a la obra como una composición de un solo movimiento compuesto por partes pequeñas, no por ello deja el Zarathustra de tener una arquitectura musical cuya característica primordial es la voluntad de poder que va en crecimiento y que paulatinamente aumenta en la asimilación de las entonaciones y las melodías de los poemas. La base teórico-musical de *Así habló Zarathustra* se encuentra en la *Voluntad in crescendo*, en el *más* que aumenta a medida que la potencia de las fuerzas tonales deviene voluntad de poder. Y como se habla de arte, de arte de la música, y si por un lado el arte es la expresión más alta de la voluntad de poder, por otro, la música vendría a consolidar la plenitud y sublimidad de la sobreabundancia de las fuerzas activas y de la afirmación de la vida, entonces, la música inherente a esta obra se hace por medio de palabras, de poesía; por tanto se habla de un tipo de arte en el que la voluntad de poder alcanza límites no trazados hasta ahora; este tipo de arte, como voluntad de poder, tiene su expresión estética primordial en lo que Nietzsche ha denominado *gran estilo*, del que dice: “*El más alto sentimiento de poder y de seguridad se expresa en aquello que posee gran*

estilo¹⁸⁵. El gran estilo es la expresión fundamental de la voluntad de poder, el es la revelación, a modo de escritura, de la música de Zaratustra, por lo tanto, esta obra, en tanto música, es la manifestación más viva de la voluntad de poder.

4.3 EL GRAN MEDIODÍA: EN EL SENDERO DE LA SOLEDAD

Y el gran mediodía es la hora en que el hombre se encuentra entre la mitad de su camino entre el animal y el superhombre y celebra su camino hacia el atardecer como su más alta esperanza: pues es el camino hacia una nueva mañana. Entonces el que se hunde en su ocaso se bendecirá a sí mismo por ser uno que pasa al otro lado; y el sol de su conocimiento estará para él en el mediodía.

Friedrich Nietzsche

Así habló Zaratustra constituye, en toda la obra de Nietzsche, la elevación más intensa, la más viva muestra del *gran estilo* de su escritura, es la *Wille zur Macht* hecha filosofía y canción. Este largo y extenso poema en prosa devenido música, surge de la acérrima soledad de Nietzsche cuando se trasladó desde Génova a un pueblecito del Veneto, en los Alpes de Italia. En esos paisajes tan queridos a su cuerpo y espíritu, en los que dialogaba con sus máscaras, y monologaba con sus múltiples seres, fue concebido Zaratustra; allí la lírica de Nietzsche devino canción, música, un conjunto de discursos de carácter doctrinal que enseñan al mundo una filosofía transformadora en todos los aspectos del pensamiento humano; trascender todas las concepciones universalmente aceptadas y configurar las bases para ser creadores y afirmadores en el *eterno sí del ser*. En soledad, por en medio de bosques y lagos, su espíritu y corazón empezaron a componer esta larga pieza musical a la luz de la expresión de las fuerzas activas del arte; aquí su propia voluntad de poder, voluntad de crear, emergió desde las profundidades de la lírica y comenzó a desbordarse al trascender sus propias limitaciones; crecer, *tender* a la nueva esperanza de crear nuevo mundo en oposición a la inane pesadez de las perspectivas transmundanas que imperan en la vida. La hora de la soledad, de la revelación de los pensamientos que componen la canción de Zaratustra, es el instante del mediodía *nietzscheano*; Zaratustra brota del mediodía, que se presenta a Nietzsche en la soledad, donde su cuerpo, como la gran razón, y su espíritu, como la voluntad creadora, se hallan en el camino entre el animal y el superhombre; el mediodía es el instante pleno en que el hombre supera las cargas que la tradición de milenios ha impuesto; este instante es el sendero de un nuevo comienzo, de una nueva mañana, es la aurora que despunta y trae consigo un horizonte de posibilidades que se le presentan al

¹⁸⁵ NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*, Op. cit., p. 93

hombre para trascenderse a sí mismo. El mediodía era la hora creadora en la que se concibió *Así habló Zaratustra*, un instante de sobreabundancia, un momento de soledad en el que el sol se exhibió en toda su plenitud y belleza; esa fue una hora victoriosa, que expresa el triunfo con una obra que habla de una esperanza nueva, un tipo de sabiduría para seres que desean transformarse; y sobrecoge que esta obra, surgida en el mediodía de la voluntad creadora de Nietzsche, no habla sino que canta, pues es tanta la riqueza de la que surge que se precisa de la musicalidad en las palabras y no de discursos secos y abstractos. Hay que disponerse a escuchar las melodías de un canto y de lo que implica la hora del mediodía como base para la creación y la victoria: “Muertos están todos los dioses: ahora queremos que viva el superhombre’ - *¡sea ésta alguna vez, en el gran mediodía, nuestra última voluntad!*”¹⁸⁶. Para el nacimiento del Zaratustra fue necesario que lo establecido, tanto en las valoraciones como en los conocimientos y en las viejas configuraciones estéticas, fuera destruido para sentar nuevas bases en el estilo de la obra como en su contenido; en el mediodía de la vida de Nietzsche nace el Zaratustra, renace, para ser más justos, y lo hace con todo lo que implica una innovación, que hace necesario otro tipo de visión, pero sobre todo nuevos oídos para cosas y mundos lejanos que musitan sonidos nunca escuchados por la sensibilidad humana. Surgido del mediodía, *Así habló Zaratustra*, a medida que transcurre en sus canciones, recorre el camino que lo lleva al atardecer, al ocaso de la victoria final, en el que se revela el triunfo del arte y de la vida misma.

La hora del mediodía en la que surgió el Zaratustra, como se dijo, es un instante de soledad, de caminatas y soliloquios en que espíritu y cuerpo se depuran de todos los residuos de la metafísica y las fuerzas reactivas que un día pudieron haber interrumpido el camino creador. En este orden de ideas, la soledad fue la condición indispensable para el punto de surgimiento de la música de Zaratustra en el mediodía. Generalmente, al camino de la soledad lo reprueba el pueblo, el rebaño, porque se piensa que retirarse implica alguna culpa o algún tipo de rechazo de la gran masa, de la sociedad; por tanto, hay que aprender algo: es menester tener voluntad para no escuchar la voz del rebaño, pues la soledad, lejos de llevar tras de sí alguna especie de mala conciencia o culpa, es una circunstancia favorable para la creación, ya que en el mediodía de la soledad, en el estado de depuración de lo que no es el propio ser, puede hallarse la inocencia del niño que hace factible el arte de crear. Es decir, la soledad ha precedido en Nietzsche a la depuración y, consecuentemente, ha logrado insertarse en la hora del gran mediodía, cuyo instante brinda la oportunidad de la inocencia para crear una obra de la nueva mañana, una filosofía del futuro, para hombres que están por venir, obra además que se ha hecho factible en música. La soledad es el camino creador, el sendero donde se puede encontrar el gran mediodía; eso enseña la vida de Nietzsche en la concepción de Zaratustra, y lo que éste mismo canta

¹⁸⁶ NIETZSCHE, *Así hablo Zaratustra*, Op. cit., p. 127.

repetidas veces con su vida de ermitaño, con la necesidad de volver a su cueva solitaria y recogerse en su propia sabiduría para madurar los pensamientos que luego entonará a los hombres. El camino del solitario es, entonces, el camino del creador; él necesita, en calidad de su condición, ser la circunstancia de surgimiento del mediodía, destruir, aniquilar lo que del mundo todavía existe en su interior; en el solitario se da la necesidad de depuración y destrucción como circunstancia para la creación, así lo tararea Zaratustra en un tono revelador:

Solitario, tú recorres el camino del creador: ¡con tus siete demonios quieres crearte para ti un Dios! Solitario, tú recorres el camino del amante: te amas a ti mismo y por ello te desprecias como sólo los amantes saben despreciar. ¡El amante quiere crear porque desprecia! ¡Qué sabe del amor el que no tuvo que despreciar precisamente aquello que amaba!¹⁸⁷.

En la soledad recorrió Nietzsche el camino creador, en los soliloquios de su cuerpo y espíritu halló su gran mediodía, allí pudo destruir lo que años atrás veneraba; tiempo atrás tuvo un anhelo, y lo amó profundamente, pero ahora ha aprendido a despreciar, pues si no lo hacía, no le estaría dado convertirse en creador; Nietzsche-Zaratustra aprendió a despreciar lo que en otro tiempo amó con el corazón, puesto que se le presentó la necesidad de crear por encima de todos los hombres y sus valoraciones. Ahora se canta a la soledad y su fertilidad, para hacer crecer el gran mediodía que lleve a los hombres a transformarse y devenir caminantes del sendero productor. Canta Zaratustra, canta Nietzsche, canta el gran mediodía, suena la música de Zaratustra, la soledad grita la victoria de quienes tienen el arrojo de anunciarse como artistas de la nueva mañana; el sendero de la sensibilidad nietzscheana, con sus canciones, muestra sus contornos a quien tiene la voluntad de lanzarse a la soledad que aguarda por la nueva esperanza; no es una esperanza metafísica ni una espera transmudana al estilo cristiano, sino una espera en la tierra, en su sentido, en sus fuerzas y potencias afirmativas; se espera la llegada del superhombre, la llegada del tiempo eterno y la afirmación de la vida incluso en su dolor y penuria. El mediodía es el camino que lleva hacia el atardecer de la victoria del pensamiento de la Eternidad.

Si en este orden de ideas se puede ver que la soledad en Nietzsche, su recogimiento, antecedió al origen del Zaratustra como lírica y música, no es descabellado decir que la soledad es la base de apoyo de la que parte Nietzsche para poder hacer factible sus enseñanzas, es decir, por medio de la soledad Nietzsche y Zaratustra logran aprender a cantar, mediante los soliloquios consigue alcanzar el gran mediodía y, hecho esto, le está permitido entonar melodías y dirigirlas a los hombres. Zaratustra baja a los hombres luego de permanecer diez años en esa soledad, canta la muerte de Dios al pueblo, comete el error de

¹⁸⁷ Ibid., p. 107-108.

dirigirse al pueblo, esto es, hablar a todos y a nadie; en este aspecto se entiende el subtítulo de la obra, *un libro para todos y para nadie*. Zaratustra decide entonar la sabiduría de sus cantos, a oídos poco delicados, no aptos para escuchar lo insólito y lejano de melodías que anhelan el cambio, la transformación; la música de Zaratustra es así para todos y para nadie, ya que el pueblo no tiene la capacidad de recibir una música compuesta en la soledad creadora, de la que siempre abomina, pues para el rebaño el retiro es consecuencia de alguna culpa y, en consecuencia, se ve como mala conciencia; la sabiduría engendrada en el gran mediodía de la soledad no debe ser dirigida al pueblo, es lo que aprende Zaratustra; el canto del mediodía sólo puede ser escuchado por los oídos delicados del solitario. Esta es la nueva verdad que descubre Zaratustra luego de haber cometido la “tontería” de cantar al pueblo, por tanto decide retirarse hacia el hogar de su soledad. Así termina el prólogo de Zaratustra, con la necesidad de la soledad para sentirse en la atmósfera del renacimiento de la nueva sabiduría realizada y hecha canción, para acercarse a la meta de la realización del pensar: “Cantaré mi canción para los eremitas solitarios o en pareja; y a quien todavía tenga oídos para oír cosas inauditas, a ese voy a abrumarle el corazón con mi felicidad. Hacia mi meta quiero ir, yo continúo mi marcha; saltaré por encima de los indecisos y de los rezagados. ¡Sea mi marcha el ocaso de ellos!”¹⁸⁸.

La primera parte de los cantos empieza con el discurso de las tres transformaciones: de qué forma el espíritu deviene camello, este león, y finalmente cómo el león deviene niño, inocencia, el único sendero de la creación. Estas tres transformaciones se pueden aplicar al mismo Nietzsche, de la siguiente manera: el espíritu-camello corresponde a su época de juventud, finales de los sesenta y comienzos de los setenta del siglo XIX; en este contexto, el espíritu nietzscheano llevaba una carga, se trataba de la herencia romántica de la metafísica de Schopenhauer y la música de Wagner. El espíritu de Nietzsche se encontraba bajo el peso de la veneración incondicional; el estilo de escritura también se hallaba dominado por la atmósfera conceptual romántica, con fórmulas kantianas, schopenhauerianas y hegelianas; de este último es notable la dialéctica. Nietzsche había devenido camello y cargaba en su lomo toda la herencia del romanticismo alemán; así se entienden aquellas palabras del ensayo de autocrítica a la tercera edición del *Nacimiento de la tragedia* de 1886, que son una nostalgia por no haber podido cantar poéticamente lo que dijo en fórmulas conceptuales y metafísicas. El Nietzsche que lamenta esto es ya el cantor, el poeta, el sinfonista de la palabra, que se encuentra en el pedestal de la inocencia y del gran mediodía; su lamento es la elegía de quien había perdido la oportunidad de cantar sobre los griegos y la esperanza, a partir de ellos, de reformar la cultura alemana.

¹⁸⁸ Ibid., p. 48.

La transformación del espíritu en león, en la voluntad leonina que se arroga la fuerza y el deseo de romper con las ataduras de la carga que venera, ocurre en el Nietzsche de *Humano, demasiado Humano*. En este escrito empieza a mostrarse la voluntad de liberación, la toma de posición autónoma que rompe con todo vínculo que no le pertenece, llámese este música, filosofía, amistades, etc., lo que va a consolidarse en escritos como *Aurora*, *El caminante y su sombra*, y *La gaya ciencia*. El canto del “tú debes”, que reverberaba en los oídos de Nietzsche, ha dejado de oprimir su espíritu y sensibilidad; el gran dragón que lo tenía prisionero ha dado paso al rugido del león que posee la determinación de adquirir una voz propia e independiente; ahora el león ruga con furia porque deviene *espíritu libre*; su música entona el canto del “yo quiero”. En el devenir león, Nietzsche se transforma en el espíritu libre, se libera y vuelve sobre sí, sobre su naturaleza humana demasiado humana, que proviene del arma de la crítica y de la negación, únicos medios que logran hacer viable la creación y afirmación del ser en contraposición a las quimeras del ideal metafísico; a éste el *frei Geist* tiene que advertirlo con la minuciosidad crítica y fría que le revele las mazmorras y antros donde se encubre. En lo que respecta al estilo de escritura del *Geist frei*-Nietzsche, no hay duda alguna que corresponde al estado de voluntad leonina en que se encuentra sumergido; a partir de *Humano, demasiado humano*, y luego en los escritos mencionados, se presenta por vez primera la consolidación definitiva de lo que es el aforismo nietzscheano, se vislumbran esos relámpagos melódicos que ocultan y a la vez revelan; la escritura de Nietzsche adquiere autonomía y estilo, características que le permiten crear los fundamentos de sus propias ideas; el aforismo, su contundencia, lo certero de sus sentencias, permiten ver en conjunto lo que significa el canto del “yo quiero”.

Por último llega la postrera transformación del espíritu, donde es posible el mediodía de la soledad. El espíritu del león, cuando logra arrogarse en la voluntad de romper con las ataduras de la carga que veneraba, se convierte en la condición *sine quan non* para llegar al devenir niño; como se sabe, al león no le es posible llegar a la creación, aún no tiene la suficiente inocencia, pues se halla en medio de una lucha contra el dragón del deber, está en la vía de adquirir la libertad, fortaleza y determinación, no tiene la capacidad de olvido y del nuevo comienzo, para estar inmerso en el camino del creador. En efecto, esta época en Nietzsche, fue la de un ajuste de cuentas con el estado de veneración que le precedió, estaba en un combate contra la metafísica y el ideal, surgía en él la desconfianza del científico por todo aquello que mostrara caracteres de quimeras y sombras transmundanas. Luego de esta lucha, llegó el instante del gran mediodía, surgió *Así habló Zaratustra*, estuvo incubándose en la soledad, por encima de los hombres y de muchas cosas que ya habían sido superadas; allá, en la soledad de las montañas, en medio de una marejada de revelaciones, la inocencia de Nietzsche, el olvido de todo lo que le precedía, configuraba un nuevo comienzo; la soledad abrió las puertas para el instante del camino entre el animal y el superhombre; era el camino del creador, única vía que pudo hacer que Nietzsche deviniera niño, condición y base fundamental que se transformará en un nuevo comienzo. La

transformación de Nietzsche en niño muestra que efectivamente se llega a un estado de inocencia creadora, porque Zarathustra implica una innovación en todos los aspectos; aquí Nietzsche se consolida como poeta, como músico y como filósofo; hay, pues, un renacimiento tanto en el arte de oír -si se piensa el libro como una pieza sinfónica de música-, del mismo modo que se renace en el arte de crear. Con Zarathustra, Nietzsche muestra que alcanza el tercer estado en las transformaciones del espíritu, puesto que crea una obra poético-musical en la instauración de un nuevo comienzo, en la esperanza de alcanzar la creación de nuevos valores a partir del sentido de la tierra y lejos de las quimeras de la metafísica. Nietzsche crea la libertad para tomarse el derecho de nuevos valores, y a él se pueden aplicar sus propias palabras al tener presente y al reflexionar y pensar en su experiencia: *“Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí. Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo”*¹⁸⁹.

Con *Así habló Zarathustra* logra percibirse la manera en que Nietzsche llega a transformarse en niño. El juego del nuevo comienzo, el juego del crear lo lleva a cabo el retirado del mundo; en la medida en que el solitario sienta las bases para la revelación de su gran mediodía, el mundo de la creación consigue ser. En este sentido, ¿cuál es el mundo de la inocencia y del nuevo comienzo que permite ver Nietzsche? Pues no es otro que la suprema libertad que paso a paso se respira en el poema; no puede ser sino el hecho de albergar en su corazón el anhelo de crear una obra que marcaría la diferencia en toda su producción como poeta y filósofo. El mundo de la inocencia y el nuevo comienzo de Nietzsche como niño, la conquista suprema del retirado del mundo, no es otra que la música de Zarathustra. Luego de pasar por ser camello, en el estilo de fórmulas conceptuales con Schopenhauer, Kant y Hegel; después de dejar atrás el estilo del león-espíritu libre, con el despliegue de la crítica de los aforismos-relámpagos de *Humano, demasiado humano* y libros posteriores, llega el instante del renacimiento; vuelve a nacer Nietzsche, renace su estilo, renace su vida, crea y se crea así mismo. El *Gran estilo*, la gran explosión de su voluntad de poder en tanto voluntad creadora, configura el fénix de la música consistente en *Así habló Zarathustra*; la tercera transformación de Nietzsche es el canto surgido de la soledad; en este canto el estilo ha devenido música; cada una de las melodías que componen la sinfonía-Zarathustra son el ejemplo de lo que implica haber llegado al cenit de la inocencia; a medida que la obra fluye, el nuevo comienzo de Nietzsche se cristaliza hasta llegar a un nivel superior a todo lo que hasta ese momento se había considerado, y cuando Nietzsche habla del retirado del mundo que conquista ahora su mundo, se refiere al momento propicio para llegar a ese estado de inocencia infantil; dicho momento no puede ser otro que el instante del mediodía, el instante del solitario,

¹⁸⁹ Ibid., p. 55.

el camino del creador; allí Nietzsche devino niño, allí también su estilo devino música, y finalmente ese fue el momento en que Nietzsche devino Zaratustra.

La soledad sigue reacentuándose a lo largo de todo el canto como muestra del camino creador, así, en la primera parte, el tema central es la muerte de Dios, *Gott ist Tod* en alemán, *Dios ha muerto*; el peso que significa Dios para el mundo debe dejar de abrumar al hombre, porque al liberarse de él conquista el mundo, no el otro mundo, cristiano o metafísico, sino el mundo del sentido de la tierra. Luego de esto, los cantos se entonan con ímpetu y tono fuertes, puesto que se atacan las virtudes tradicionales, que operan como adormideras; se ataca a los transmundanos, de los que a propósito canta: *“Fatiga, que de un solo salto quiere llegar al final, de un salto mortal, una pobre fatiga ignorante, que ya no quiere ni querer: ella fue la que creo todos los dioses y todos los trasmundos”*¹⁹⁰. El ataque se dirige también contra los despreciadores del cuerpo, de la muerte, etc. En medio de los cantos de tipo doctrinal, Zaratustra establece diálogos con aquellos a quienes considera sus discípulos, a los que se puede poner en cercanía con los solitarios eremitas o en pareja, de los que se hablaba en el prólogo; de esta forma la soledad vuelve a aparecer como una circunstancia primordial para comprender la sabiduría de Zaratustra, pues sus discípulos sólo pueden ser pocos, aquellos que hayan dejado atrás el devenir del espíritu en tanto camello y león, o sea, quienes estén dispuestos a escuchar las verdades más lejanas e inauditas que salen de la boca de Zaratustra. Cuando se habla de soledad, no implica únicamente que quienes hayan de asimilar la música de Zaratustra tengan que encontrarse en una apartamiento espacial; cuando aquí se habla de soledad, también se refiere a la soledad de estar lejos de todos los valores y las consideraciones que sustentan a la gran masa de los hombres; quienes estén fuera de las concepciones universalmente aceptadas y, en este sentido, son pocos quienes tendrán la capacidad y estarán aptos para escuchar la música de Zaratustra, y efectivamente son esos los discípulos con los que se entabla diálogos.

Al final de la primera parte, Zaratustra canta, en tono predicador, la muerte libre para los nimios, los superfluos, y termina por hacer una contraposición entre las falsas virtudes, contra las que combatía, y la imagen de una virtud futura que hace regalos. En las últimas líneas de esta parte, Zaratustra vuelve a mostrar la necesidad urgente de volver a aquella soledad, una especie de llamado al retiro, una vuelta a la calma y la quietud reveladora del mediodía, el regreso al camino creador, en el cual renacerá su corazón y espíritu para afirmarse en su propia obra, la obra del nuevo comienzo, de la nueva mañana, que necesita de la soledad para volver hacia los hombres y hallarlos recogidos y vueltos sobre sí mismos después de haber escuchado, sentido y comprendido los cantos de Zaratustra: *“Ahora os ordeno que me perdáis a mí y que os encontréis a vosotros;*

¹⁹⁰ Ibid., p. 61.

*y solo cuando todos hayáis renegado de mí volveré entre vosotros. En verdad, con otros ojos, hermanos míos, buscaré yo entonces a mis perdidos; con un amor distinto os amaré entonces*¹⁹¹.

Al final de la segunda y tercera parte, Zaratustra siente deseos de volver a la soledad de la montaña para sobrecargarse en el mediodía de su existencia y adquirir la suficiente fuerza que necesita en la tarea de revelar a los hombres los pensamientos más profundos y las verdades más inauditas que jamás se han dicho. El retorno a la soledad hay que entenderlo, al hilo de la serie de ideas que se han expuesto, como la necesidad de la madurez del pensamiento, del cuerpo y el espíritu para anunciar a los hombres el nuevo evangelio de la muerte de Dios, el Superhombre, la Voluntad y poder y, en particular, el Eterno retorno. En un tono lírico, Zaratustra le canta a la soledad, a su patria: *“¡Oh soledad! ¡Tú, patria mía, soledad! ¡Ha sido demasiado el tiempo que he vivido de modo salvaje en salvajes países extraños como para que no retorne a ti con lágrimas en los ojos*¹⁹². El retorno de Zaratustra a su soledad permite reafirmar que es la circunstancia gracias a la cual es posible que el pensamiento logre ser cantado a los hombres. La soledad interpela a Zaratustra y le manifiesta el saber que tiene de que entre los muchos, en medio de hombres, se ha sentido abandonado, pero que en su compañía nunca lo estuvo, es decir, en la cresta de la alta montaña, a miles de metros por sobre los hombres y sus concepciones. Una cosa es el abandono, y otra muy diferente es la soledad; Nietzsche y Zaratustra, mientras estuvieron entre los hombres, entre la masa y la multitud, sintieron en sus corazones un gran vacío, pues, salvo algunos amigos y discípulos, lo que hallaron fue un desierto estéril e infecundo para engendrar la semilla que daría los frutos de su doctrina. Entre los hombres Nietzsche-Zaratustra fue siempre un salvaje, un extraño, un abandonado; la crítica y el silencio ante la obra de Nietzsche, por parte de la sociedad de su época, junto a las burlas e incomprensión del populacho ante la doctrina de Zaratustra, son ejemplos de que estar entre la masa de los hombres es estar abandonado, pese a que solo unos pocos serán quienes logren comprender la música de Zaratustra; por esta razón Nietzsche, en *El Anticristo*, dice que ambos libros pertenecen a los menos, y que para sentir la seriedad que les circunda, para comprender la polifonía de esa música que renace, *“Hay que estar entrenado en vivir sobre las montañas – en ver por debajo de sí la miserable charlatanería actual acerca de la política y del egoísmo de los pueblos*¹⁹³, por eso, frente a la masa de la sociedad, quien ha estado entrenado a vivir en las montañas en la tarea de componer nuevos cantos en la plenitud del camino hacia la nueva mañana, no puede hacer otra cosa que decir: *“El resto es simplemente la*

¹⁹¹ Ibid., p.126.

¹⁹² Ibid., p. 261.

¹⁹³ NIETZSCHE, *El Anticristo*, Op. cit., p. 23

humanidad – Hay que ser superior a la humanidad por fuerza, por altura de alma, – por desprecio...¹⁹⁴.

El nuevo comienzo, la nueva mañana, el atardecer, el ocaso, son entre otros, símbolos que Zaratustra utiliza para hacer referencia a la hora del *gran mediodía*, que en esencia no es sino el instante pleno de madurez en el que se configura la gran obra de Zaratustra, que es factible interpretar en dos aspectos: obra, en primer lugar, es todo el conjunto de enseñanzas que tienen por finalidad engendrar el nacimiento del superhombre; éste germinará en la medida en que sea capaz de escuchar la voz de Zaratustra; lo será, pues, en virtud de que la voz y música de Zaratustra sepan llegar a sus oídos, y ello resultará siempre y cuando quienes dicen ser sus discípulos tengan la libertad de espíritu y la inocencia del crear; también implica comprender la sabiduría de Zaratustra de afirmar la vida, decirle sí a la existencia una y mil veces, incluso en las penurias y en las adversidades que llevan al hombre a la más execrable de las náuseas. En segundo lugar, la obra de Zaratustra se entiende como la escritura poética del texto, que recorre un largo proceso de incubación, en el que intervino tanto el *gran estilo* de la voluntad de poder, como también el instante propicio de madurez del gran mediodía, que en síntesis fue la piedra de toque que dio a luz a este libro, la mejor muestra de lo que Nietzsche podía hacer como músico o, como él mismo dice en *Ecce Homo*: “*Por medio de esta obra he hecho a la humanidad el regalo más grande, que hasta ahora aquella hubiera recibido*”¹⁹⁵.

El renacimiento musical que implica *Así habló Zaratustra*, la filosofía hecha canción, se engendró en la más profunda soledad de Nietzsche, en medio de innumerables senderos, pero en especial en dos caminos que, a la vez, son uno y el mismo: la soledad y el mediodía, o mejor, *la soledad del mediodía*. La gran obra de crear el mejor regalo que ha recibido la humanidad se cumple, el componer una música de renacimiento llega a su término, la obra se entrega al mundo, a todos y a nadie; únicamente aquellos que conocen la soledad y el alejamiento del mundo, sólo quienes sean capaces de madurar y llegar a la plenitud de su propia obra, solo ellos serán capaces de escuchar, asimilar, comprender, y finalmente vivir la filosofía que se transmite a través de esta sinfonía. Esta gran obra no aspira a la felicidad, como tampoco aspira a ese arco iris de mentiras; esta obra, fruto de una voluntad que ha atravesado milenios, sólo espera ser oída y escuchada por almas que estén acostumbradas a las alturas, por hombres que aspiren a superarse a sí mismos, por seres que sean ocasos, puentes para el *Übermensch*. *Así habló Zaratustra* se halla en una elevación tal que deja a todas las cosas humanas en un abismo insondable por debajo de él, pues, por lo demás, el día en que surgió la idea del canto de Zaratustra fue el gran mediodía en el sendero de la soledad:

¹⁹⁴ Ibid., p. 24.

¹⁹⁵ NIETZSCHE, *Ecce homo*, Op. cit., p. 11.

En este día perfecto en que todo madura y no la uva, no lo único que toma un color oscuro, un rayo de sol acaba de caer en mi vida: he mirado hacia atrás, he mirado delante de mí, y nunca he visto de una sola vez tantas y tan buenas cosas. No ha sido en vano haber sepultado hoy mi año cuarenta y cuatro, tenía el derecho de hacerlo¹⁹⁶.

El día se ha desencadenado y el director-Zaratustra se dispone a dirigir la orquesta que aguarda lista con las partituras de su música; ha empezado a dirigir todo el conjunto de su obra; empieza la música, se escuchan melodías disonantes, tonos líricos, aquí se oye un *forte*, allá un *piano*, de pronto se percibe que, al igual que la voluntad, los acordes van *in crescendo*, y de golpe, en el clímax emotivo de la obra, empieza a notarse un tono lúgubre y triste, el terror y la náusea se apoderan del director, no quiere seguir dirigiendo, pues, de repente, cuando el coro empezaba a entonar uno de sus cánticos, no pudo dejar de estremecerse por el *pathos* que emergía de la música; no era tanto la violencia estridente lo que le causaba pánico, sino una terrible verdad que salía de su obra: el tiempo es una curva y toda verdad es circular, todo retorna, todo vuelve, incluso su misma náusea y su miedo, sí, es eso, "*abgründlicher Gedanke*" (el pensamiento más abismal); sí, esa es la verdad que sume al director en la náusea más execrable, pero, ¿qué ocurre?, ¿el director se ha ido? Luego de hallarse en el cenit de su obra, del mediodía, de la plenitud de su victoria, ¿no estaba preparado para soportar lo terrible de su verdad? ¡No!, necesita volver a su soledad, a madurar más en su patria, le es necesario superar la náusea de ése, el pensamiento más abismal, para continuar el canto y así terminar la interpretación orquestal de su música. Ahora se encuentra Nietzsche solo con su pensamiento, él y la náusea de "*Die ewige Wiederkehr des Gleichen*" (El eterno retorno de lo mismo). *Incipit Zaratustra* (comienza Zaratustra).

4.4 LOS CANTOS: LAS MELODÍAS DE LO INFINITO

Canto, canción: nombres indistintos y ambiguos de la poesía, la música o la conjunción de ambas –el significado directo de canto, ¿no es la reunión de 'palabras y sonidos' que tanto place a Zaratustra? Y las palabras, ¿son otra cosa que sonidos?

Jorge Von Ziegler

Existe en *Así habló Zaratustra* una necesidad inherente a su misma estructura, consistente en la superación de la palabra, del decir, del hablar, por medio el canto; el canto es la última etapa, y la superación de la palabra. Hay que cantar, no hay que seguir hablando, ese es el imperativo que se impone Zaratustra, de

¹⁹⁶ Ibid., p. 13.

modo que las palabras se vuelven estériles, mienten, y la última sabiduría reside más bien en aprender a cantar. La necesidad primera de Zaratustra confluye en el discurso; pero la última desemboca en el canto. La canción y el aprender a cantar, al dejar de lado los discursos, constituye la nueva enseñanza que asimila Zaratustra en la intención de crear y culminar su obra.

En la segunda parte del libro, se puede ver que Zaratustra vuelve a su patria, la soledad de las montañas, allí permanece meses y años, al cabo de los cuales un día la riqueza de su sabiduría se desborda. En medio de mundos oníricos se le revela que su doctrina peligra; el sueño mismo le arrebató y conduce a las islas afortunadas, morada de sus amigos, escenario de nacientes disertaciones. Entre ellos Zaratustra canta por vez primera, canta una *canción de la noche*, que comienza así: “*Es de noche: ahora hablan mas fuerte todos los surtidores. Y también mi alma es un surtidor. Es de noche: sólo ahora se despiertan todas las canciones de los amantes. Y también mi alma es la canción de un amante*”¹⁹⁷. Zaratustra está saciado de ser luz y sol, por ello tiene otro anhelo, el anhelo de la oscuridad y la noche, momento propicio para la riqueza rebosante de los amantes, instante de quienes toman, reciben, porque tienen una especie de hambre que se regocija con todo aquello que sacia. Zaratustra ha regalado mucho, ha brindado mucha luz y muchos soles a quienes se han convertido en los estetas receptores de sus melodías, por eso ahora anhela la noche y el instante en que se goza al beber los frutos que sólo conocen quienes aceptan los regalos. Zaratustra anhela la noche, pues su corazón y su ser están rodeados de luz, su felicidad ha estado en regalar, y ahora quiere recibir. A propósito de esto, Zaratustra dice: “*¡Ay, hielo hay a mi alrededor, mi mano se abrasa al tocar lo helado! ¡ay, en mí hay sed, que desfallece por vuestra sed! Es de noche: ¡ay, que yo no tenga que ser luz! ¡Y sed de lo nocturno! ¡Y soledad!*”¹⁹⁸. Este es un canto de anhelo, de deseo, la luz que quiere salir de su saciedad y entrar en el frío de la noche, donde pueda sentir lo que significa beber los frutos de su deseo. Canción de la noche, anhelo de la oscuridad, este primer canto, consolidado como tal -recuérdese que no termina como los discursos anteriores, o sea, *Así habló Zaratustra*, sino así “cantó” *Zaratustra*-, es un canto del anhelo y sólo eso, porque no hay cosecha de frutos ni saciedad en la noche, hay es sólo deseo.

Luego de *la canción de la noche*, Zaratustra entona *la canción del baile*, que es mofa, burla y sátira contra el espíritu de la pesantez; esta canción se dedica a unas muchachas que danzan en un prado durante un atardecer. Antes que nada hay que aclarar la urgencia necesaria, en estos momentos, de aprender a desarrollar una estética de la recepción, pues única y exclusivamente mediante ésta se asimila toda la gama de metáforas y símbolos que trae esta canción de

¹⁹⁷ NIETZSCHE, *Así habló Zaratustra*, Op. cit., p. 163.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 165.

Así habló Zaratustra. Como se decía anteriormente, a propósito de lo que implica esta obra como música que ha renacido, también quien escucha debe renacer en el arte de oír, en especial para canciones como ésta, que traen consigo secretos y verdades presentadas en una serie de alegorías y símbolos que sólo oídos finos saben apreciar y comprender. En este orden de ideas, Nietzsche no sólo insiste en el *Zaratustra* en la necesidad de saber escuchar, en dar primacía a la canción y la música sobre la palabra, del mismo modo lo hace en el libro que escribe después, *Jenseits von Gut und Böse, Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (Más allá del bien y del mal, Preludio de una filosofía del futuro). En este escrito, que es una crítica a la modernidad, Nietzsche vuelve a insistir en el problema del escuchar:

El afán y la sutileza, yo diría incluso la astucia, con que hoy se afronta por todas partes en Europa el problema 'del mundo real y del mundo aparente', es algo que da que pensar y que incita a escuchar; y quien aquí no oiga en el trasfondo más que una 'voluntad de verdad', y ninguna otra cosa, ese no goza ciertamente de oídos muy agudos¹⁹⁹.

Muchas cosas hay que escuchar, y a eso invita *la canción del baile*; incita a oír una polifonía de voces en diversidad de símbolos, alegorías, cantadas en múltiples sentidos y significaciones de lo que consiste la sabiduría de la ligereza y la danza. Entonces, frente a esta canción hay que "prestar oídos finos y pacientes a todo staccato (*despegado*), a todo rubato (*ritmo libre*), adivinar el sentido que hay en la sucesión de las vocales y diptongos y el modo tan delicado y vario como pueden adoptar un color y cambiar de color en su sucesión"²⁰⁰. Disponerse, entonces, con oídos finos, al despegado y al ritmo libre de *la canción del baile*, para ver si así se desentraña el sentido que hay en la sucesión de sus entonaciones, en la gama de colores que revolotean cual mariposas en la alegría del prado de la ligereza y la despreocupación.

Como se sabe, *Así habló Zaratustra* es un libro sobrecargado de símbolos; en este texto, más que en ningún otro, más se ofrece a interpretaciones de diversas tendencias, y muestra de ello es la recepción del canto denominado *La canción del baile*. Como bien se puede apreciar, lo que Nietzsche quiere decir con su canto se enuncia a través de símbolos, uno de los cuales lo da el título y la referencia especial a la danza; la danza es una de las imágenes que Nietzsche utiliza con más frecuencia en este libro, y el sentido que se despliega a través de esta canción se puede entender en los siguientes términos: la danza es la alegoría nietzscheana que hace referencia a la ligereza divina, grácil, en que consiste su nuevo tipo de filosofía, porque la filosofía anterior, de carácter metafísico y

¹⁹⁹ NIETZSCHE, Más allá del bien y del mal, Op. cit., p. 31.

²⁰⁰ Ibid., p. 214.

transmundano, se caracterizaba por ser árida, pesada, mostraba en sus contornos teorías estáticas y permanentes, que no admitían la movilidad y diversidad de interpretaciones; por lo tanto, cuando Nietzsche-Zaratustra quiere que las muchachas que encuentra en un prado sigan danzando, lo que quiere decir es que hay desterritorializar el camino de la pesadez y no seguir en la consideración de que la filosofía es algo frío y estéril, sino que ahora se puede pensar y filosofar de una manera ágil, con gracia y ligereza; por este motivo, Zaratustra no es para las muchachas ningún aguafiestas ni, mucho menos, un espíritu de la pesantez; que dancen y no se detengan por creer que su aparición es la revelación del diablo – espíritu pesado, grave y serio–, ese es el deseo de Zaratustra. Este, al acompañar a las muchachas con una canción, reacentúa y reafirma la nueva filosofía de la gracia divina y ligera, múltiple, de diversos senderos y sentidos; a partir de ahora, y con su aparición en la pradera, la filosofía adquiere movilidad y ligereza, lo que significa que las teorías y concepciones filosóficas están en devenir continuo, no puede haber fijaciones eternas de ideas, ni tampoco fosilización de conceptos, porque el conocimiento es algo que deviene; cuando Zaratustra califica al diablo como el espíritu de la pesantez, lo circunscribe al terreno del dogmatismo irremovible y grave, cerrado sobre sí mismo, que impide la ligereza de los pies para ejercitarse en la transformación de la danza divina; contra este dogmatismo renace una nueva sabiduría cantable, puesto que la palabra devino música, música ligera, serena y alegre.

En el cántico que acompaña a la danza, Zaratustra habla de la vida: *“En tus ojos he mirado un momento, ¡oh vida! Y en lo insondable me pareció hundirme”*²⁰¹. Este cántico es la nueva sabiduría que danza porque, a diferencia de la metafísica occidental, ahora se ha desplazado y recorre innumerables senderos, uno de los cuales es la vida; ahora la filosofía de la danza, de la ligereza y de la música, no deja de lado a la vida; el baile y la danza son un símbolo de las cosas supremas, y entiéndase supremas en el sentido que se puede bailar por encima de ellas, ya que la danza, a la luz del conocimiento, constituye los pies ligeros que convierten en gráciles a las cosas mismas y, por este motivo, la filosofía adquiere presteza y baila por encima de sí misma. Lo que Nietzsche quiere declarar es que la filosofía y la sabiduría de ahora en adelante no están fuera y aparte de la vida, razón por la que Zaratustra manifiesta que sabiduría y vida se hallan íntimamente ligadas, y se asemejan porque ambas tienen ojos para ser contempladas, lo que significa que a la filosofía hay que pensarla bajo el ángulo de la vida. La vida y la sabiduría son hermanas, la primera está implícita en los pensamientos; tanto la vida y el conocimiento son manifestaciones sensibles de fuerzas interiores; el pensamiento es una consecuencia de fuerzas afirmativas o negativas del hombre; pensamientos decadentes, transmundanos, no surgen sino de instintos vitales en constante debilidad y, por el contrario, pensamientos de sobreabundancia y riqueza, de afirmación, como los que canta Zaratustra, son el resultado de la

²⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich. Así hablo Zaratustra. Op. cit. p. 167.

exuberancia de instintos vitales que rebosan de fuerzas activas; de esta forma la filosofía de ahora en adelante debe ser una danza que lleve ágilmente en un itinerario y un desplazamiento continuos, a través de múltiples perspectivas en las cuales la vida siempre está presente como el núcleo y el fundamento del conocimiento. Esa es *la canción del baile*, lo que se escucha si se siguen sus ritmos, lo que descubren sus melodías: “Y el que yo sea bueno con la sabiduría, y a menudo demasiado bueno: ¡esto se debe a que ella me recuerda totalmente a la vida!”²⁰².

Zaratustra tiene un destino, ser el maestro del “*ewige Wiederkehr des Gleichen*”, este acontecimiento es el hecho terrible de saber que el tiempo retorna eternamente, que la rueda del ser está destinada a dar una y mil vueltas sin finalidad alguna, que además todo se repetirá, que la vida volverá a sus hechos, a sus dolores, penurias, al sufrimiento, a la negación decadente, en fin que todo volverá a ser en un círculo vicioso:

Todo va, todo vuelve; eternamente rueda la rueda del ser. Todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corre el año del ser. Todo se rompe, todo se recompone; eternamente se construye a sí misma la casa del ser. Todo se despide, todo vuelve a saludarse: eternamente permanece fiel a sí el anillo del ser. En cada instante comienza el ser; en torno a todo ‘aquí’ gira la esfera ‘allá’. El centro está en todas partes. Curvo es el sendero de la eternidad²⁰³.

Este es el “*abgründlicher Gedanke*”, el pensamiento más abismal, la revelación nauseabunda de saber que retorna la decadencia, el dolor, todo lo transmundo y, en general, todo contra lo que lucha Nietzsche-Zaratustra. Frente a esta náusea, Zaratustra se siente impedido para ser el profeta y maestro de semejante pensamiento abismal; sin embargo, hay una cura para esta náusea, existe algo que puede llevarlo a cumplir el destino de ser el maestro del eterno retorno: la música, la canción, la necesidad de entonar cantos como medios de consuelo y curación. En *El convaleciente*, Zaratustra entabla un diálogo con sus animales a propósito de esta situación: le dicen que no siga hablando, que salga a donde la tierra lo aguarda como un jardín; a la exterioridad, a donde las abejas, las rosas y las multitudes de palomas; sus animales también le increpan: “*Cantar es, en efecto, cosa propia de convalecientes; al sano le gusta hablar. Y aun cuando también el sano quiere canciones, quiere, sin embargo, distintas canciones que el convaleciente*”²⁰⁴. Zaratustra, ante la amonestación de sus animales, contesta que el tener que cantar fue el consuelo y curación que se inventó durante siete

²⁰² Ibid., p. 168.

²⁰³ Ibid., p. 305.

²⁰⁴ Ibid., p. 307.

días; empero los animales vuelven a insistir en que no hable sino que cante, para lo que necesita una *lira nueva*. Se llega de este modo al núcleo central del acontecimiento del que depende el que Zaratustra logre cumplir su destino. La *lira nueva* se puede entender en los términos de aquel innovador de que se hablaba antes, o sea que, en virtud de necesitar una *nueva lira* para entonar cantos nuevos, música nueva, la música del *eterno retorno*, es menester innovar en el arte de oír, renacer en la música, crear nuevas condiciones para que el pensamiento más abismal no aniquile a quien entra en estado de náusea y convalecencia; con la *nueva lira*, para las nuevas canciones, se requiere tener un maestro del arte musical para entonar las melodías de los nuevos pensamientos y las grandes verdades, para elevarlos al lenguaje de los sonidos y los tonos, de modo que, por medio de las melodías que se cantan con la *nueva lira*, sea posible llegar mejor al corazón y el oído de los hombres, de igual modo que sea también una cura y consuelo para soportar y hacer ligera la pesadez del “*abgründlicher Gedanke*”; del mismo modo, por medio de los sonidos de las canciones, es posible persuadir a errores y verdades más que por simples palabras. Esto es lo que implica la *nueva lira* de los nuevos cantos a la luz de una innovación y un renacimiento en el arte de oír.

La otra canción del baile y *Los siete sellos (O: la canción “si y amén”)*, son los cantos con que termina la tercera parte de Zaratustra, que Nietzsche trabajaba en el alba de 1884 y estableció como el final de Zaratustra; la cuarta parte, como se dijo, según los designios de Nietzsche, no estaba destinada a publicarse. Efectivamente, la cuarta parte contiene un tono distinto al hilo conductor y al desarrollo de las tres partes anteriores; es una música estridente, en el sentido en que se narran una serie de acontecimientos, en los que domina la sátira, la épica, y el drama, lo que la distingue del resto del poema; por su carácter narrativo, es más similar al prólogo.

En *La otra canción del baile*, Zaratustra conversa con la vida, la halla exuberante, seductora, circundante: lo estimula a la danza, a perderse por senderos sinuosos; ante ella, Zaratustra dice que está cansado de ser siempre su pastor y, calificándola de bruja, le expresa que hasta ahora él le ha cantado, y que ya es hora de cantarle a él, gritar para él. La vida manifiesta a Zaratustra que no es lo suficientemente fiel, que la abandonará, que cuando Zaratustra escuche el retumbar a medianoche de una campana, eso le hará pensar en algo que lo va llevar a abandonar la vida. Zaratustra contesta que sí, pero que la vida también sabe y conoce ese pensamiento, y se dirige hacia ella diciéndole algo al oído, revelándole lo que las campanas de la medianoche le harán pensar; la vida dice: “¿Tú sabes eso, oh Zaratustra? Eso no lo sabe nadie”²⁰⁵. En el principio de aquel crepúsculo que recoge la sospecha de la vida y el secreto de Zaratustra: ¿es acaso otra cosa distinta que *el pensamiento más abismal*, la verdad del *eterno*

²⁰⁵ Ibid., p. 317.

retorno de lo mismo? En el intersticio de esta revelación, la vida y Zaratustra contemplan juntos el prado, sobre el que comenzaba a correr la frescura del atardecer, y allí lloraron juntos, “Entonces, sin embargo, me fue la vida más querida que lo que nunca me lo ha sido toda mi sabiduría”²⁰⁶. En medio de la primera y la duodécima campanadas de la medianoche llega el presentimiento a Zaratustra de que pronto dejará la vida, y las campanas suenan, la medianoche canta, revela la sabiduría del eterno retorno, la aceptación y afirmación de la vida en el placer y el dolor, en su eternidad. Este mismo canto de la noche vuelve a aparecer en la cuarta parte, bajo el título de *La canción del noctámbulo*, pero esta vez se reacentúa la profundidad y el hondo sentido de lo que significa como canción y como filosofía de la vida hasta las últimas consecuencias.

Los siete sellos (O: la canción “sí y amén”), son revelaciones de Nietzsche, develamientos de sí mismo; en ellas Nietzsche asevera lo que fue, lo que es y lo que debe conseguir ser, y a cada uno de los siete arquetipos de su ser, que lo afrontan a cada uno de sus siete rostros, lo sella el “amén”; el “amén” es la afirmación de la eternidad en toda la existencia; este es el canto del amor al círculo, el canto de la victoria sobre la náusea, el temor y la convalecencia de Nietzsche-Zaratustra. *Pues yo te amo, oh eternidad*, es uno de los cantos de las melodías de lo infinito, un canto al “sí”, un amén a la existencia en todo lo que fue, lo que es y lo que será; cada uno de los espejos de la vida se reacentúa y reafirma en el anhelo de la repetición; es la sobreabundancia de las fuerzas activas que, por medio del canto, ha logrado triunfar sobre la nauseabunda revelación del círculo. En el último de estos soliloquios, Zaratustra invoca su destino de descubridor de esa nueva filosofía de la conquista y la victoria, filosofía cantable; evoca la superación de la náusea, que corre paralela a la superación de la palabra como medio de curación:

“...¡Canta! ¡No sigas hablando! - ¿Acaso las palabras no están hechas para los pesados? ¿No mienten, para quien es ligero, todas las palabras? Canta, ¡no sigas hablando!” Oh, ¿cómo no iba yo anhelar la eternidad y el nupcial anillo de los los anillos, - el anillo del retorno? Nunca encontré todavía la mujer de quien quisiera tener hijos, a no ser esta mujer a quien yo amo: ¡pues yo te amo, oh eternidad!

*¡Pues yo te amo, oh eternidad!*²⁰⁷

El canto entonado aquí, acompañado al son de la *nueva lira*, es la acentuación de la victoria de la nueva filosofía cantable sobre todo el conjunto de palabras y discursos abstractos que han configurado la filosofía en tanto gravedad y

²⁰⁶ Ibid., p. 317

²⁰⁷ Ibid., p. 323.

pesantez. La necesidad de cantar una nueva sabiduría en las melodías de lo infinito implica la superación del malestar causado por el pensamiento más abismal, involucra de igual manera la superación de la palabra y sus mentiras como características del lastre de la pesantez. Se establece, mediante este canto, la dicotomía que Nietzsche ha planteado desde los escritos de la transformación en el espíritu del león; la dicotomía corresponde a la pesadez, por un lado, y a la ligereza por otro. La pesadez se halla en las palabras, en la revelación discursiva del eterno retorno, se encuentra en el hablar; en este sentido, el discurso es incapaz de ser el vehículo del destino de Zaratustra, de ser el maestro del pensamiento más abismal; hay, por tanto, que estar por encima de las palabras, ya que a través de ellas llega la náusea para Zaratustra; por esta razón manifiesta que las palabras son para los pesados, pues para el espíritu bailarín de la ligereza mienten en demasía. La ligereza se halla así en la música, en la canción; gracias a la divina gracilidad y despreocupación de quien canta, el eterno retorno ya no producirá la náusea y convalecencia en que se había sumido Zaratustra; la ligereza de la canción lleva a la danza, a bailar por encima de las cosas, el conocimiento adquiere pies ligeros, y a través de ellos llega la curación del cuerpo, del espíritu, y pone en disposición de cumplir el destino de ser maestros del eterno retorno, maestros en la canción que renace en la vivacidad danzarina. Con la canción, con la urgencia de dejar de hablar y por el contrario cantar, llega el renacimiento de la nueva sabiduría, se vuelve a nacer para la eternidad, para la aceptación alegre y valiente de la repetición del anillo; en el eterno “¡sí!” del ser reverbera la luz de la victoria; en la victoria de la canción es bienvenido el retorno del mundo con todo el múltiple conjunto de acontecimientos; ahora quien canta está en condiciones de manifestar la sabiduría del círculo; la música es el consuelo y la *gran salud* de Zaratustra; la melodía de los cantos del sí al círculo vicioso son los tonos fundamentales para de aquí en adelante ser creadores; el canto nuevo, la *lira nueva*, la música renaciente e innovadora de Zaratustra son en conjunto el *himno a la vida* y su afirmación que tanto Nietzsche y Lou Salomé engendraron en sus corazones. Este último canto de la tercera parte de Zaratustra lo destinó Nietzsche a ser el *finale* de su pieza musical, y efectivamente, con su canto final y la victoria de la música concluye Zaratustra.

La curación por la música, manifestada en la aceptación y el deseo del retorno eterno de la vida, vuelve a reafirmarse y a tomar un matiz más marcado y profundo en la cuarta parte; es una corroboración del sonido batiente que en el segundo apartado de la tercera parte, *De la visión y enigma*, se entonaba en los siguientes términos: “*Pero el valor es el mejor matador: el valor que ataca: este mata la muerte misma, pues dice: ‘¿Era esto la vida? ¡Bien! ¡Otra vez!’ En estas palabras, sin embargo, hay mucho sonido de tambor batiente. Quien tenga oídos, oiga. —*”²⁰⁸. Para que Zaratustra alcance el cenit y la plenitud de su tarea, afirmar la vida al son de los cantos, le es menester, como se dijo, curarse y consolarse a

²⁰⁸ Ibid., p. 229.

través de la música y la *nueva lira*, medios que le facilitarán ser el maestro del eterno retorno; Zaratustra, para hacer factible su destino, debe sanar; para predicar la doctrina del círculo, se ve obligado, en primer lugar, a visitar el jardín del mundo y allí aprender el canto de las aves, ya que el canto es la medicina de los convalecientes; posteriormente, crea un nuevo canto y un *lira nueva*; con esto podrá Nietzsche-Zaratustra llegar a su destino. Zaratustra necesita cantar nuevamente para la curación y el consuelo definitivos, esa es la exigencia que puede percibirse en el poema, la razón de que este canto vuelva a aparecer en la cuarta parte; la consolidación del destino de Zaratustra adquiere en esta parte su confirmación; lo que antes se mostró como la enunciación y la perspectiva del pensamiento más abismal, ahora se cristaliza en la prédica del círculo; hay que cantar nuevamente, en esto consiste la curación y el consuelo. Esto lo vio claramente Jorge Von Ziegler al apuntar lo siguiente: “*Después de la enfermedad ha de llegar a ser lo que ya es, el predicador de un doctrina afirmativa; el canto nuevo que acompaña esta doctrina nueva será también un canto afirmativo, un canto de convaleciente, un himno a la vida*”²⁰⁹.

Zaratustra, el convaleciente, debe aprender a cantar si quiere llegar a curarse y ser maestro del eterno retorno. En la tercera parte del poema, en *La otra canción del baile*, se halla el secreto de la vida, cantado por la noche, que canta la sabiduría del mundo; con cada una de las campanas que se tañen en el silencio nocturno, van cantándose una a una la revelación de la vida, pues se manifiesta lo que consiste e implica afirmarla. Empero, en la cuarta parte, Zaratustra ya aprendió a cantar; la diferencia es, entonces, radical, porque mientras en la tercera parte se muestra a un Zaratustra convaleciente, que escucha la música y los cantos que pueden llevarlo a la *gran salud*, en la cuarta ya se presenta a un Zaratustra cantor; entona la música, se ha curado, regenera, renace, se consuela; en este sentido, la última parte viene a circunscribir a Zaratustra en los dominios de su condición de ser el maestro del eterno retorno; a la curación en la música, descubierta en la aceptación y el deseo del retorno eterno de la vida, ahora la canta Zaratustra; el hecho de que Zaratustra ya aprendió a cantar, hace la diferencia entre *La otra canción del baile* y *La canción del noctámbulo*, aunque en síntesis el canto sea el mismo. En estos momentos Zaratustra llega a la aspiración de su obra; el canto de la medianoche, *Das Lied der Nacht* (la canción de la noche), es el *gran mediodía* de la vida de Nietzsche, el instante del cumplimiento de su obra, pues en *La canción del noctámbulo* dice: “*En este instante se ha vuelto perfecto mi mundo, la medianoche es también mediodía*”²¹⁰. Es preciso escuchar, finalmente, el canto del fénix de la música, la curación del convaleciente, la filosofía cantable, la afirmación de la vida, la doctrina del eterno retorno como esfera temporal que subyace en la victoria de la obra de Zaratustra-

²⁰⁹ ZIEGLER, Op. cit., p. 96.

²¹⁰ NIETZSCHE, Así Hablo Zaratustra, Op. cit., p. 435.

Nietzsche; escuchar la *Vollendung*[?] (consumación, perfeccionamiento) de esta sinfonía filosófica; aquí, en esta canción, se halla el *Gewesenheit, Gegenwart und Zukunft* (Pasado, Presente y Futuro) de la existencia; es también la lección de la propia vida de Nietzsche y el legado más bello para quien vive su filosofía; es necesario escuchar y hacer posible lo que en alemán se dice *die grösste existenzielle Wandlung* (la más grande transformación existencial), pues el mismo Nietzsche se transformó con su canto de lo infinito; empero, ¡no hay que hablar sino escuchar!:

¡Oh hombre! ¡Presta atención!
¿Qué dice la profunda medianoche?
“Yo dormía, dormía, –
De un profundo soñar me he despertado: –
El mundo es profundo,
Y más profundo de lo que el día ha pensado.
Profundo es su dolor. –
El placer – es aun más profundo que el sufrimiento:
El dolor dice: ¡Pasa!
Mas todo placer quiere eternidad –,
–¡Quiere profunda, profunda eternidad!”²¹¹.

En la perfección del *mediodía* de la *medianoche* se llega al *Vollendung* de la obra y el destino de Zaratustra-Nietzsche; la vida se afirma en su dicotomía dolor-placer, y se afirma en la eternidad, en el eterno retorno de lo mismo, desean su infinita repetición en la profundidad del mundo. Con este canto se manifiesta y se reconfirma a *Así habló Zaratustra* como el renacimiento musical en un pensamiento expresado y hecho canción. Con la canción de la noche, con el canto del sí a la eternidad del placer, Nietzsche logra alcanzar la victoria suprema sobre la negación y el espíritu de la pesantez; Nietzsche-Zaratustra se eleva a una consumada plenitud de victoria, porque ahora la existencia no es otra cosa que un juego eterno en el devenir de la inocencia. A propósito de esto, Pierre Klossowski acierta cuando dice: “*Nietzsche habla del Eterno Retorno de lo Mismo como del pensamiento supremo, pero también del sentimiento supremo, del sentimiento más elevado*”²¹². Con el canto de Zaratustra se dice sí a todo lo que eternamente retornará, empero la música, que manifiesta que el dolor pasa y el placer quiere eternidad, no significa que el primero no volverá, sino que con esta afirmación se logra conseguir la victoria sobre la convalecencia y la náusea; el dolor pasa y el

[?] En alemán *Volledung* viene de *voll*, que se vierte al castellano por *lleno, completo*, equivalente al *full* inglés; y *ende*, que se traduce por *fin*; entonces se tiene *vollenden*: llegar a la plenitud. Esta expresión denota la significación que tiene *Das Lied der Nacht* en la vida y obra de Nietzsche.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 436-437.

²¹² KLOSSOWSKI, *Op.*, cit., p. 67.

placer quiere eternidad es la afirmación de la existencia incluso en la mayor penuria; lo que sucede es que el dolor no es argumento suficiente para negar la vida, ya que la profundidad del placer hace posible el anhelo del retorno, al no importar que la adversidad se vuelva a repetir, puesto que ahora se ha renacido, y las cosas se miran bajo otro aspecto, bajo el ángulo del eterno placer, elemento suficiente para aceptar la vida con todo lo que trae consigo.

Para terminar este capítulo puede decirse que *Así habló Zaratustra* se interpreta como el canto de Nietzsche para su propia curación. Pero hay aquí una inversión en lo que respecta a la dirección de las experiencias tanto de Nietzsche como de Zaratustra. Como se vio anteriormente, Zaratustra busca su desenlace, su curación y su final, en la música, en el canto de la victoria del eterno retorno y su afirmación; pero en Nietzsche, como lo manifiesta en *Ecce Homo*, la música es el origen de Zaratustra y de todo lo que implica, la música es la condición del renacimiento en el arte de oír. En este orden de ideas, Jorge Von Ziegler ilustra lo que significa esta inversión respecto a las direcciones de las experiencias de Nietzsche y Zaratustra; valgan las siguientes palabras no solo como ilustración de lo que aquí se refiere, sino también como un texto que sintetiza la significación de *Así habló Zaratustra* a la luz de la música, y como evidencia palpable del renacimiento y la curación a que invita la experiencia del escuchar esta pieza sinfónica en los cantos de la melodía infinita:

Zaratustra acumula su sabiduría hasta alcanzar un pensamiento, el eterno retorno, que lo aniquila; a través del canto debe rehacerse y obtener la salud que lo haga digno de ese pensamiento. Nietzsche ha renacido en la música, ha curado de una enfermedad y de un gusto que es una enfermedad; gracias a esa salud, una sabiduría, la del eterno retorno, lo asalta y lo empuja a escribir la historia de un hombre que debe ser destruido por ese pensamiento y salvado por la música²¹³.

²¹³ ZIEGLER, Op. cit., p. 97.

5. NIETZSCHE EDUCADOR

5.1 HACIA UNA PEDAGOGÍA DE LA ESCUCHA

Desde una infinita plenitud de luz y de los abismos profundos de la felicidad, va cayendo gota tras gota, palabra tras palabra, -una dulce lentitud que confiere ritmo a este discurso. Y solo los elegidos vendrán a escucharla; es un privilegio sin par el poder escucharlo aquí.

Friedrich Nietzsche

El problema de la educación no fue ajeno a las consideraciones nietzscheanas; tanto su pensamiento como su sensibilidad estuvieron atentos a las implicaciones que este asunto traía consigo. La preocupación por el porvenir de la cultura fue un tema que mantuvo alerta a Nietzsche desde sus escritos tempranos de juventud; el porvenir de las instituciones educativas, del mismo modo que la meditación sobre una cultura auténtica fundamentada en la música, fueron aspectos que Nietzsche pensara en sus primeros escritos. Posteriormente a sus consideraciones sobre el tema, si no explícita y continuamente, sí se encuentran dispersas a lo largo de su obra. Por lo que a este último capítulo se refiere, en general se trata de reflexionar y pensar en cómo la estética musical en Nietzsche es posible abordarla desde una perspectiva educativa, es decir, la manera en que la filosofía nietzscheana, a la luz de las reflexiones que se han hecho hasta aquí, puede ayudar a comprender y a asimilar el quehacer pedagógico. Se trata de una reflexión sobre la educación a partir del hecho de que Nietzsche, como un filósofo, desde su sensibilidad estética, necesitó de la música para configurar y elaborar su filosofía; cómo Nietzsche puede presentarse como un educador que en su proceso filosófico y conceptual hizo intervenir a la sensibilidad musical a lo largo de su obra y el modo cómo esto es una base fundamental para una perspectiva educativa. Desde luego, en suma se trata, en esta reflexión final, realizar una serie de planteamientos a partir de lo que sobre Nietzsche hasta aquí se ha trabajado, planteamientos que incluyan las posibilidades pedagógicas de la estética musical en el propio Nietzsche y en la manera cómo esto pudo ayudarle a él mismo en su formación filosófica, del mismo modo cómo todo esto podría intervenir en la formación de un profesor de filosofía. En cierto modo, la reflexión de Nietzsche sobre las cuestiones culturales y educativas se halla circunscrita, como la mayor parte de sus planteamientos filosóficos, en los ámbitos de la crítica, para que posteriormente se lleve a cabo una propuesta afirmativa.

Nietzsche, desde sus ideas tempranas, tiene en cuenta, como se vio en los primeros capítulos, lo primordial de la música en la configuración de la tragedia y la cultura, del renacimiento de la tragedia así como también del genio. Ahora bien, la música, en tanto esa violencia estremecedora del sonido, brotada de la naturaleza y que puede consumarse y nacer en el genio, requiere, en primer lugar, *poder y saber* ser escuchada; el problema del arte y de la música en especial, como la posibilidad de desarrollar una cultura auténtica, precisa de esta manera *escuchar*, de lo que aquí se ha querido denominar como una pedagogía de la escucha. En este sentido, si se habla de la filosofía, y de su enseñanza a partir de la estética musical nietzscheana, en suma se trataría de *escuchar* los conceptos y las categorías que la filosofía nietzscheana en particular, y la filosofía en general, ofrecen.

Como bien se *escuchó* lo que Nietzsche decía en el capítulo anterior, importa hoy, en lo que respecta a la filosofía, es la astucia en el modo como se afronta el problema 'del mundo real y mundo aparente'; esta astucia debe versar, antes que nada, en la forma en que esto incita a pensar y escuchar; pues lo que hay que pensar y escuchar en filosofía es el trasfondo múltiple y diverso de los conceptos, la heterogeneidad de acepciones, sentidos y significaciones que tienen en sí mismos; solo un oído fino puede desentrañar lo que hay tras esa musicalidad, ya que a quien no goza de oídos muy agudos no le es factible sumergirse en la gama polifónica que ofrece la filosofía; lo que hace Nietzsche no es otra cosa que educar en la forma de oír, en la manera en que se debe ser receptores de la música; eso es lo que ha dicho, tal y como se pudo *escuchar* en los capítulos precedentes; *Nietzsche Educador* enseña a escuchar la filosofía, su primacía está en *oír* antes que en el ver, y ello en virtud de que el escuchar la filosofía inserta en un contexto que puede lograr educar tanto en el ámbito conceptual como en el ámbito existencial. Un ejemplo de ello se puede percibir en el primer capítulo, cuando se pensaba sobre cómo el mundo de lo dionisiaco se difuminaba en una ambigüedad en la cual la lírica sabía expresar llana y fielmente; porque ésta, al igual que la música dionisiaca, no intenta dar forma a las imágenes que despliega, sino que permite *escuchar* el horror del dolor primordial y la contradicción de la existencia.

Hay que prestar oídos finos al despegado y al ritmo libre de la filosofía nietzscheana si quiere educarse en el arte de *escuchar* conceptos; *Nietzsche Educador* enseña de este modo la pauta por medio de la cual es posible llevar a cabo un desentrañar el sentido que hay en la sucesión de sus entonaciones, en la escala de matices que revolotean cual mariposas que danzan en la alegría del prado de la ligereza y la despreocupación. Hay que puntualizar esto con un ejemplo. En el contexto del *Nacimiento de la tragedia*, las intenciones nietzscheanas, al proponer una alternativa referente al dominio del *optimismo racional* que, como se vio, está representado por una visión del mundo circunscrita a los límites de la ciencia, remite a la forma cómo a la humanidad se le facilitaría actuar de un modo noble hallándose desde un principio sumergida en el sufrimiento y el sinsentido del Ser. Por este motivo, al finalizar *El nacimiento de la*

tragedia, Nietzsche está totalmente persuadido del renacer de la tragedia griega, no obstante piense que se corre el peligro de no saber de dónde viene y a dónde va. Empero, para Nietzsche siempre habrá la expectativa de que sólo la filosofía, en tanto musicalidad que permite oír la divergencia múltiple que acarrear los conceptos y la palabra del filósofo, puede actualizar lo trágico. Para Nietzsche, una filosofía experimental como la que él vive, pronostica, a manera de ensayo, también la posibilidad del nihilismo fundamental, sin que ello signifique que ella se circunscriba en un “no”, en una negación, pues el estado más alto que un filósofo puede lograr es la toma de posición dionisiaca de la existencia: el *amor fati*.

En este sentido, el arte de la tragedia en el espíritu de la música, y ésta, en la acepción que recibió en el último apartado del capítulo primero, es decir, de una recepción de la *escucha*, de una recepción musical, en la cual lo trágico y lo dramático tienden en sí mismos a que en el *oyente* se origine y se aplique una transformación, un devenir otro ser, que el entusiasta embriagado, al escuchar la música trágica sufra una transformación y que crea en ésta; es este sentido, como se dijo, es como el ditirambo dramático, el coro ditirámbico, establece una circunstancia primordial para que una recepción musical cree en el oyente esa transformación que trascienda la configuración subjetiva a que se está sujeto, ya que como lo dice Nietzsche, este coro es un coro de transformados, en que se lleva a cabo un completo olvido de sí, de circunstancias personales, razón por la que se han iniciado como servidores de Dionysos, o sea, se encuentran en una fase de embriaguez frenética y de excitación transfiguradora, condición indispensable para la comprensión y asimilación de todo arte dramático como un arte de *oír*.

En efecto, por medio de la recepción de los conceptos de la filosofía, en tanto música destinada a oídos que saben *escuchar*, la filosofía, en el espíritu de la música del arte de la tragedia, se convierte en un elemento pedagógico; enseña a transformar y aceptar la existencia con toda la sobrecarga de pena y sufrimiento: el *amor fati*. Nietzsche, en tanto filósofo, se sirve de la estética de la música en el contexto de la tragedia para enseñar y educar en la forma de vivir frente a la ambigüedad de la existencia. Empero, la tragedia no sólo se limita a ilustrar e instruir con esa manera de vivir frente a los hechos de la existencia, sino que, del mismo modo, estimula a su *audiencia* a intervenir en una serie de experiencias en que se ponen en juego el sueño y la angustia, la misma identificación voluble que siempre pelagra pero que, pese a estas circunstancias, permanece con algo de fortaleza. A propósito de esta idea de la pedagogía de la tragedia, a la luz de arte de *escuchar* los conceptos y desentrañar la polifonía y lo que esto puede enseñar, Enrique de Santiago Guervós dice: “*Es indudable el contenido pedagógico y vital de la tragedia, como también es evidente cómo los héroes trágicos no buscan la redención desde una existencia que los condene a muerte, sino que conscientemente cargan sobre ellos mismos el sufrimiento*”²¹⁴.

²¹⁴ DE SANTIAGO GUERVÓS, Op. cit., p. 268-269.

En este orden de ideas, se habla de una educación fundamentada en el contexto que se trabaja en *El nacimiento de la tragedia* y en escritos posteriores, o sea, la antigüedad de la Grecia Clásica. Entonces, la pedagogía nietzscheana de la escucha implica la circunscripción al ámbito de la estética, y más específicamente al ámbito filológico. Como se sabe, Nietzsche trabaja la filología desde una perspectiva estética y filosófica, razón de las conclusiones a que se llega en *El nacimiento de la tragedia*. Como se pudo ver en apartados anteriores, la Filología estaba determinada por metodologías y procedimientos eminentemente objetivos, el ambiente intelectual de la época de Nietzsche estaba sojuzgado por ese aire de erudición que solo admite precisiones rigurosas, fieles a la evidencia documentada que ha legado el pasado griego; con esto, la filología se pensaba como un estudio en el que el *amor a la verdad* no consistía en lo que la etimología de la palabra filología sugiere, o sea, *amor al Logos*, amor a la palabra escrita. Así, la filología nietzscheana, mediante la imbricación estético-filosófica, ofrece una serie de conceptos polifónicos y heterogéneos cargados de simbolismo, y no únicamente de abstracción metafísica, pues el mito y el arte hacen parte de un modo de filosofar que, antes que nada, enseña a entender los diversos tonos en que se presenta, empero, antes hay que poseer esa habilidad del saber oír de que se ha venido hablando a lo largo de esta investigación.

En efecto, si se habla de un contexto filológico, no hay que dejar de remitirse a las reflexiones que Nietzsche en esa época llevó a cabo sobre la antigüedad; Nietzsche, en tanto filólogo de profesión, reflexionó sobre la antigüedad desde perspectivas estéticas y filosóficas; a partir de la antigüedad, se presenta una serie de ideas del horizonte de la estética de la música, desde donde es posible determinar la manera cómo el propio Nietzsche desarrolló su quehacer académico en tanto educador. En otras palabras, en el ámbito de sus escritos, se circunscribe a la antigüedad de la Grecia clásica para pensar en la pedagogía que la tragedia trae consigo, ello para determinar el cómo, tras aprender a escuchar las voces polifónicas de la antigüedad, es factible llegar a establecer una educación de tipo existencial. Los conceptos antitéticos de Apolo y Dionysos, con toda la sobrecarga de simbolismo y arte que incluyan, son un ejemplo de la manera en que una pedagogía de la escucha puede conducir a aprender las dimensiones cósmicas y vivenciales que la filosofía de Nietzsche ofrece. La formación del filósofo esteta debe comprender que todo concepto dista mucho de ofrecer una univocidad monofónica cerrada sobre sí misma, es decir, un profesor de filosofía, antes que nada, tiene que desmembrar y desentrañar los múltiples tonos que la palabra filosófica trae consigo, tiene que comprender y asimilar que la filosofía es todo un conjunto musical que presenta diversos matices y que nunca se hallan circunscritos a dogmatismo alguno, sino que, por el contrario, siempre existe la apertura a tonalidades divergentes que se hallan en continuo devenir, y la filosofía de la estética musical nietzscheana puede servir de ejemplo de lo que implica la asimilación de tonos dispares y disonantes que conducen a senderos de sentido y significación que sitúan en otros órdenes del pensamiento filosófico, sobre lo que se trató de reflexionar a lo largo de todo este trabajo. De este modo la

pedagogía de la escucha, como una posibilidad de pensar en la educación que se puede llevar a cabo a partir de la estética de la música, muestra a un *Nietzsche Educador* que, desde la infinita plenitud del pasado griego, *escucha* esos profundos abismos de felicidad que llegan a través de la palabra, llegan lentamente con un ritmo autónomo y con la libertad que sólo quien tiene oídos delicados puede comprender, porque únicamente quien viva esa sabiduría del oído tendrá el privilegio de educarse mediante la música nietzscheana.

Ahora bien, la idea de la educación, a partir de la reflexión filosófico-estética manifiesta en la filología nietzscheana, fue un tema de reflexión en escritos tempranos, específicamente en una serie de apuntes y pensamientos póstumos sobre las *Consideraciones Intempestivas* que Nietzsche elaborara en 1874-75 bajo el título de *Nosotros los filólogos*. Como generalmente ocurre con Nietzsche, en esta ocasión también parte de la crítica; lo que ahora se critica es el sistema educativo y la manera cómo se enseña filología, del mismo modo que se lanzan ataques al hecho de la falta de conocimiento al elegir un oficio, en este caso el de los profesores. Para Nietzsche, no se puede saber quiénes fueron los griegos y los romanos si no se poseen las condiciones para llevar a cabo su estudio, pues lo que reina es únicamente la imitación, la comodidad y la circunstancia de ganarse la vida, pero siempre se deja de lado el hecho de escuchar la música que la palabra de los antiguos trae consigo, se olvida que los conceptos antiguos, debido a su polisemia, enseñan toda una serie de aspectos que van a ser de mucha ayuda para la formación del filósofo-esteta. No hay que olvidar que se habla del Nietzsche-intempestivo, y que, por este motivo, se expresan las más crudas críticas a todo el sistema educativo, así como a la filosofía y filología de la época. Por esta razón, hay afirmaciones de Nietzsche respecto a la filología de la época como la siguiente:

La posición del filólogo con respecto a la antigüedad es excusatoria, o también está animada del propósito de descubrir y mostrar en la antigüedad lo que mayormente estima nuestra época. Pero el verdadero punto de partida sería el contrario: comenzar por comprender nuestros extravíos y mirar hacia atrás; entonces, ¡cuántas cosas que nos parecen repulsivas en la antigüedad se nos revelarían como determinadas por una honda necesidad!

Deberíamos comprender que nos calificamos de absurdos cuando defendemos y absolvemos en la antigüedad lo que somos nosotros²¹⁵.

²¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Nosotros los filólogos*. En *Consideraciones intempestivas* (1873-1875), Op. cit., p. 251.

Aquí se puede comprender el hecho de que Nietzsche, como un intempestivo, niegue la autenticidad de la educación basada en la antigüedad; ante todo la filología, al ser historia, ciencia natural y estética, como se dice en *Homero y la Filología clásica*, debe partir del horizonte simbólico, y con ello se entra inmediatamente en la polisemia y polifonía de los conceptos y la palabra que requieren del aprendizaje de la escucha. El maestro de filosofía, desde la estética musical en Nietzsche, debe comprender que el *sentido simbólico* es una de las condiciones indispensables para entrar en la enseñanza de la filosofía, y ello por la sencilla razón de que las ideas que traen los conceptos se hallan sujetas a un hermenéutica polifónica que descubre una variedad de sentidos y posibilidades de reflexionar que vuelven amplio el horizonte del pensamiento. En consecuencia, la educación, a partir de la estética de la música que se aborda en este contexto desde la Filología, debe tener presente el simbolismo conceptual de la antigüedad si en realidad pretende crear un hilo conductor que llegue hasta la Grecia clásica y aprender de ella, ya que *“El que carece de sentido simbólico no puede comprender la antigüedad”*²¹⁶. Pero si se tiene en cuenta a Nietzsche en general, el simbolismo que imprime en su estilo de escritura, así como las alegorías y metáforas que hay en sus libros, constituyen una especie de *leitfaden* esencial que sirve de vínculo para hacer posible una perspectiva educativa. Es decir, el simbolismo, en tanto horizonte que abre las posibilidades de ampliar la comprensión de las consideraciones filosóficas, se convierte de este modo en un elemento vital para poder enseñar filosofía, así como también se halla en analogía con las voces polifónicas que el arte de escuchar incluye.

Según las ideas precedentes, la pedagogía de la escucha, como una propuesta de carácter educativo, abordada desde los escritos tempranos de Nietzsche, al poner en un mismo plano el sentido simbólico de igual manera que el sentido polifónico-musical de los conceptos, según esto, la edificación de la educación no puede estar sino sobre la reflexión filosófico-estética de la antigüedad. Pero para Nietzsche es claro que en los eruditos o historiadores de las ideas, o sea, en quienes transmiten monumentos de información que no impliquen la hermenéutica polisémica y la interpretación de las diversas voces que se suscitan, no hay que dejarles en sus manos la educación; la enseñanza de la filosofía, a partir de las ideas de la antigüedad, que Nietzsche realiza en sus primeros escritos, no puede llevarse a cabo si no es en los círculos de la comprensión del simbolismo y la polifonía de los conceptos que han legado los antiguos, pues por medio de Nietzsche se llega a la filología, que en *Homero y la filología clásica* se halla en intimidad con la filosofía; y en este sentido puede comprenderse la siguiente afirmación: *“la filología (...) toda su vida y su fuerza (...) descansa en las mismas razones que han conferido a la antigüedad su prestigio como medio importante de*

²¹⁶ *Ibíd.*, p. 252.

*educación*²¹⁷. La Filología, -que Nietzsche vincula en íntima relación con la filosofía, es más, la Filología deviene filosofía estética- es el horizonte temprano desde el que Nietzsche plantea la perspectiva educativa de la filosofía; mediante la asimilación de la palabra antigua, se inserta el pensamiento en la tarea de educarse en conceptos que hablan de la contradicción inherente al mundo, de la inevitable sujeción del hombre a la dicotomía placer-dolor, como una ontología pesimista, empero es un pesimismo que dista mucho de caer en la decadencia y la angustia de la condena sempiterna; antes, por el contrario, y como se vio antes, lo que la filosofía -que tiene como base la antigüedad- enseña es la aceptación del destino ineluctable del mundo, su *amor fati*.

*“La obra de la educación consiste en convertir actividades inconscientes en actividades más o menos conscientes, y la historia de la humanidad es, en este sentido, su educación”*²¹⁸. No se trata pues de activar la conciencia por el simple hecho de llevar a la enseñanza de la filosofía una serie de conocimientos históricos y eruditos, porque con ello se estaría entrando en el simple juego de la historia de las ideas, que no incluye una auténtica reflexión sobre las circunstancias y las determinaciones a que están sujetos los conocimientos estéticos de los antiguos. La filosofía, en tanto educación, tiene que activar y llevar a la conciencia todo el conjunto, no solo de ideas, sino también la sensibilidad misma de quien se dispone a ingresar en el vasto círculo de los conceptos, es decir, la asimilación consciente de sentidos y significaciones que generalmente se encuentran ocultos en la palabra filológica y filosófica, han de ser activados y explicitados en la gama de caracteres y tonos que el pensamiento pueda alcanzar.

La enseñanza de la filosofía, en los términos de una pedagogía de la escucha, que incluye la sabiduría de los antiguos que la filología ofrece, se podría pensar finalmente desde la posibilidad de la suscitación del sentido analógico a que puede dar cabida el insertarse en un proceso de activación del sentido simbólico y polifónico; si la educación consiste en activar la conciencia y despertar actividades inconscientes, estas últimas no pueden ser otras que la heterogeneidad del discurso, las categorías y los conceptos filosóficos, que seguirán estando dormidos si no se hace de ello una melodía poliforme y no se dispone el sentido analógico del simbolismo para *saber escuchar* lo que a través de milenios el pensamiento de la humanidad quiere decir. La educación, a la luz de la filología, que deviene filosofía, debe tener en cuenta a la antigüedad griega como un punto esencial donde el lenguaje se manifiesta en la riqueza más exuberante, pues los griegos dan el ejemplo de lo que implica la polisemia de la palabra y la musicalidad diversa de los conceptos; por esta razón la filología se convierte en un punto de apoyo importante para que la filosofía penetre en la ambigüedad del

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 258.

²¹⁸ *Ibíd.* p., 258.

lenguaje y así empiece a comprender el conjunto de melodías que resuena en sus discursos. Es más, el mismo Nietzsche da el más vivo ejemplo de todo lo dicho en este apartado, porque su obra partió de la filología y llegó a la filosofía, y en estas circunstancias realiza una serie de obras que están sobrecargadas de ambigüedades y simbolismos, las cuales enseñan que en la pedagogía de la filosofía se requiere, en primer lugar, una pedagogía de la escucha, porque la filología, en tanto amor al *Logos*, a la palabra, requiere tener oídos atentos para que la conciencia activa no olvide que su finalidad no puede estar en otro lado que en la educación y en la filosofía.

5.2 LA EDUCACIÓN A LA LUZ DE LA VIDA

La cultura no puede nacer, crecer y desarrollarse sino en la vida.

Friedrich Nietzsche

Como se sabe, el *Leitfaden* en toda la obras de Nietzsche es la vida, *Das Leben* en alemán; este será el núcleo frente al que giran todas sus reflexiones filosóficas estéticas y pedagógicas. El sentido histórico, que retoma consideraciones del segundo capítulo, en tanto inseparable de la historia anticuaria, no conserva la existencia y la vida, sino que la diseca por la fiebre y ceguedad de recopilar y amontonar huellas y memorias de otros tiempos. Esta idea del alejamiento de la vida vuelve a aparecer años más tarde en *El crepúsculo de los ídolos*, donde se plantea a la filosofía entendida claramente en los términos de la metafísica, términos conservadores y momificadores inmanentes a la historia anticuaria, pues “*Todo lo que los filósofos han venido manejando desde hace milenios fueron momias conceptuales*”²¹⁹. El tratamiento que se sigue dando a la filosofía dista mucho de alejarse de la simple erudición estéril que abandona las necesidades existenciales, la sensibilidad y la configuración de la subjetividad; la historia de la filosofía lo único que hace es realizar un recorrido por concepciones inamovibles que no representan un juego en y dentro de la diversidad, que implique un horizonte de comprensión y asimilación vivencial, tal y como lo ofrece la filosofía de Nietzsche. Entonces, un *Nietzsche Educador* circunscribe a pensar en la pedagogía filosófica a partir de su propia experiencia como filósofo, es decir, cómo Nietzsche pudo comprender y lograr que el sentido histórico en la filosofía disminuía las fuerzas activas del cuerpo, del ser, del pensar, y lo ceñía todo a una serie de acumulaciones frías y abstractas de saberes, y no se producía la más mínima afección y transformación de la subjetividad. La pedagogía de la filosofía no debe olvidar que, al conocer y asimilar la musicalidad polifónica y simbólica de conceptos y conocimientos pasados, ante todo debe tener en cuenta las afecciones sensibles que estos causan en el ser; la filosofía, al insertarse dentro

²¹⁹ NIETZSCHE, *El crepúsculo de los ídolos*, Op. cit., p. 45.

del horizonte del pensamiento humano, debe también ceñirse a la existencia y la sensibilidad, y a este respecto, toda la serie de ideas que se trabajó durante esta investigación, muestra cómo la estética musical en Nietzsche se convirtió en un elemento que ante todo tendía a la afirmación de la vida, del cuerpo, de las fuerzas activas, de la sensibilidad poética, etc., lo cual enseña que Nietzsche se educó a partir de pensar a la filosofía desde una perspectiva sensible, y desde esa circunstancia su filosofía se convirtió en una apología de la vida, una piedra de toque para pensar en las implicaciones que la filosofía tiene en la educación.

Lo anterior no significa que se proponga suprimir del sistema educativo la historia de la filosofía, puesto que contra el monstruo más frío de los monstruos fríos, el Estado, nada se puede lograr; lo que se propone aquí, a modo de reflexión sobre el carácter educativo de la filosofía a partir de la estética musical en Nietzsche, es tratar de insertar en la enseñanza de la filosofía el carácter sensible que haga posible abordar a la filosofía no como algo anticuario que se limite a recolectar información estéril, sino que, igual que el placer estético que puede causar la música en la vida, de igual manera se aborde la recepción de los problemas que trata la filosofía desde una instancia que comprometa la propia sensibilidad y el pensamiento. Ahora bien, la manera cómo esto puede ser posible depende de la sensibilidad misma del profesor, de su voluntad de intervenir en el desarrollo del pensamiento filosófico desde su propia apertura vital, para lo cual la estética de la música enseña hasta aquí los múltiples matices que ofrecen el concepto y la palabra filosófica. Ante todo, la filosofía debe abordarse desde la siguiente instancia, o mejor dicho, la máxima de la enseñanza filosófica, que de lo dicho hasta aquí, no puede ser sino esta: *“Es la vida, la vida únicamente, esa potencia oscura que impulsa y que es insaciable en desearse a sí misma”*²²⁰. La crítica de Nietzsche ante todo tipo de manifestaciones humanas que pongan por fuera el punto de la afección y afirmación vital, es algo que, como se vio en los capítulos precedentes, ocupa cada uno de sus escritos. En el contexto que se trabaja ahora, es decir, los primeros escritos, donde se trata más detallada y continuamente el problema de la educación, Nietzsche no omite sus certeros ataques contra la implantación en el sistema educativo del sentido histórico y el historicismo. Ante esto propone la historia crítica, que se circunscribe a quien le llena la angustia de presente y mediante cualquier cosa desea *liberarse* del peso histórico que anula la vida, entonces brota la necesidad de la crítica, de una historia que consiste en juzgar y condenar; este modo de pensar la historia se pone al servicio de la vida, porque para permitirse afirmar la vida mediante la filosofía tiene que engendrar en sí mismo la fortaleza y la sensibilidad afectiva ante la polifonía de los conocimientos, para romper con un conocimiento que sólo tiene en cuenta conceptos muertos fríos y abstractos, en que la sensibilidad subjetiva no interviene; hay, entonces, que afirmarse en la vida mediante la negación de la acumulación de acontecimientos de la filosofía anticuaria y de la historia

²²⁰ NIETZSCHE, Consideraciones intempestivas (1873-1875), Op. cit., p. 93.

monumental, de la filosofía monumental; la historia crítica tiene esa fuerza para juzgar y aniquilar la forma de concebir el pasado de la filosofía, lo hace al llevarlo a juicio, al reprender fría e impetuosamente para por fin condenar el modo de pensar únicamente en momias conceptuales, y la condena es una determinada forma de concebir y enseñar la filosofía. Quien juzga y condena aquí no es la justicia, sino la única y total instancia en nombre de la cual gira toda la filosofía nietzscheana, la vida, *Das Leben*; pensar en la enseñanza de la filosofía al hacer intervenir esa potencia oscura.

En este orden de ideas, si la historia en general se concibe como la *ciencia del devenir universal*, la enseñanza de la historia de la filosofía no puede dejar ceñirse a este ámbito, que sólo se acepta en la forma como se planteó, es decir, únicamente se desea si está al servicio de la vida, de la vida del presente, como piedra de toque para aumentar las potencias que afirmen la existencia presente, y no para hacer que se debilite y se circunscriba al olvido del *instante* a favor de la reminiscencia del ayer. Ahora bien, sólo la historia crítica, en tanto enseñanza de la historia de la filosofía al servicio de la sensibilidad vital, utiliza y se permite mirar hacia el pasado para abordarlo de una manera distinta a como se ha hecho con la fosilización de los conceptos: se niega esto y se inscribe en el placer del *instante presente* de la *intemporalidad*. La enseñanza de la filosofía a la luz de la vida, cuyo ejemplo más vivo lo da Nietzsche mismo, es capaz de superar la tradición milenaria de concebir todo el conjunto del pensamiento humano como algo ajeno y estéril a las necesidades sensibles del hombre, porque a la luz de la estética musical en Nietzsche el eje es ahora la vida misma, y ésta, como aquella *potencia oscura* en que consiste, no tiene limitaciones para manifestar su presencia y deseos, su tonalidad, su violencia estremecedora, porque, al igual que el *pathos* del *estado musical*, devasta y destroza el *ethos* del “sentido histórico” y circunscribe la vida al territorio de piedra de toque y eje superior *par excellence*.

En efecto, la educación filosófica no puede encontrar su finalidad en la simple erudición monumental y anticuaria, sino en el auténtico hombre cultivado y libre, sensible ante el mundo y ante su propia existencia, porque, de lo contrario, lo que surgirá será la tendencia erudita al estilo del hombre científico, que se halla fuera de la vida y solo se limita a conocerla antes de hacerla intervenir en su capacidad de afección; como consecuencia de esto:

Su resultado, si nos colocamos en el punto de vista vulgar y empírico, es el filisteo cultivado, el filisteo estético-histórico; el gran charlatán mezcla de viejo y de joven que hace pronósticos sobre el Estado, la Iglesia y el Arte; es un ‘sensorium’ de mil impresiones de segunda mano; es un estómago que no sabe todavía lo que es realmente tener hambre, lo que es realmente tener sed. Que semejante educación, con semejantes fines y semejantes resultados, es contra naturaleza sólo puede comprenderlo

el que no ha llegado todavía al fin, el que posee aún el instinto de la naturaleza, que esta educación quebrantara artificial y brutalmente²²¹.

La antítesis de la auténtica educación, y con ello de la auténtica cultura, el *Bildungsphilister*, el cultifilisteo, el filisteo de la cultura, denota la más radical contraposición al auténtico hombre de cultura, el filósofo artista. *Bildung* designa en alemán la formación cultural, la educación, y está emparentada con *Kultur*, que alude a la configuración cultural y designa de igual modo la educación; respecto a estos términos alemanes, no se hará aquí distinción alguna y se subsumirán en una idéntica acepción de *cultura, formación, y educación*; empero sí se quieren diferenciar estas designaciones que tienen en Nietzsche los caracteres de la autenticidad, de su negación antitética, o sea, la degeneración de la educación cultural por parte de la actualidad y la moda, que sólo requiere obreros intelectuales, cuyo ejemplo son los *Bildungsphilister*.

Frente a la formación educativa que tiende únicamente a la carencia de la sensibilidad vital, que no sabe lo que es tener hambre y sed de una auténtica *Bildung* y *Kultur* a la luz de la vida, hay que poner en práctica lo que en alemán suele denominarse *Ent-fernung* (alejamiento, distancia). Hay que establecer una distancia y alejarse de una manera de entender y llevar a cabo la cultura que no tiene en cuenta la sensibilidad vital y la asimilación auténtica del arte y la filosofía; la tarea de la filosofía debe circunscribirse a poner en efecto una *Überwindung*[?] (superación) de la *Gebildetheit*, de la cultería en el sentido de la popularidad y pseudocultura de los filisteos. En consecuencia, la inmersión de la vida en la cultura y la educación filosófica es una necesidad imperiosa que puede llevar a comprender mejor la subjetividad y las ideas que se tejen alrededor del pensamiento humano. La pedagogía filosófica no puede tener los ojos sino en la vida, el ángulo bajo el que tiene que aprender y llegar a su finalidad, “*Como si el vivir mismo no fuese un oficio que es preciso aprender a fondo, que es preciso reaprender sin cesar, que es preciso ejercer sin descanso, si no queremos fabricar tontos y charlatanes*”²²².

La vida es la condición *sine qua non* para una cultura en general y para la educación filosófica en particular; y si aquí se habla de la vida, nada más cercano y afín a ella que la estética, y con más profundidad la música. La vida, en el horizonte de una estética musical, como se planteó en este trabajo, se encuentra

²²¹ Ibid., p. 147.

[?] Este término se lo usa al tener presente que *uber* se entiende como *sobre* y no únicamente como *más allá*; entonces, *Überwindung* significaría el estar *sobre* y *mas allá* de la pseudocultura, que no aborda la educación desde la instancia sensible que tiene como meta la autenticidad filosófico-artística.

²²² Ibid., p. 148.

en el *pathos* del hombre, y eso es un punto crucial para entender por qué la música se convirtió para Nietzsche en una de las bases fundamentales para elaborar su filosofía y su estilo de escritura. La vida, por medio de la música, enseñó a Nietzsche a entender la dimensión existencial que puede tener la filosofía, ya no al servicio de fríos conocimientos abstractos que se limitan a formar un conjunto abigarrado e inamovible, sino al servicio de la pasión del hombre, de su sensibilidad, de sus afecciones, de su cuerpo; no por nada Nietzsche, en las *intempestivas*, propone a la música como el fundamento del Estado y la pauta para el renacimiento y la regeneración de la cultura y la educación. Por esto, y con el ejemplo de la manera en que Nietzsche aprendió de la música en cuanto vitalidad y *pathos* de la naturaleza, no sería imprudente plantear en la educación filosófica la inmersión de la música, llevar a las aulas a la música para crear esa armonía entre los conceptos y los tonos, que están en íntima analogía por el carácter heterogéneo y polifónico de sus voces; ya el mismo Nietzsche decía, en *El caso Wagner*, que la música da alas a los pensamientos, que uno se vuelve más filósofo en la medida en que más músico se vuelve. El ejemplo de la educación filosófica mediante la música, que no es otro que la vida en su más rica exuberancia, lo da la misma vida y obra de Nietzsche; pero el problema en esto es la ausencia de vitalidad en la educación, el apartarse de las implicaciones existenciales que trae consigo la filosofía en particular y la cultura en general; por ello Nietzsche dice que

Carecemos de educación; mas aun: hemos llegado a ser ineptos para la vida, a ver y entender de una manera simple y justa, a ver con goce lo que hay de más natural, y hasta el presente no poseemos ni siquiera la base de una cultura, porque no estamos seguros de que en el fondo de nosotros mismos poseemos verdadera vida. Una vida disgregada y diseminada aquí y allá; descompuesta casi mecánicamente, en una parte interior y otra exterior; sembrada de conceptos como de dientes de dragón, conceptos que engendran conceptos-dragones; sufriendo además de la enfermedad de las palabras; desconfiada de toda sensación personal que no haya recibido todavía la estampilla de las palabras²²³.

A partir de una serie reflexiones que Nietzsche hizo, en las *Consideraciones Intempestivas*, sobre la educación, y al tener como base la música y el arte -la vida misma-, se pensaba educar mediante el sentido metafísico que posee el arte, desde los ámbitos del drama musical. En ese orden de ideas, se puede decir que la *educación* consiste en que a través de la asimilación de la filosofía, que brota de la pedagogía de la escucha, se asimile un conjunto de conceptos con su polivalencia y su pluralidad, que en la mayor medida posible esto llegue a los estudiantes, que ahonde en la sensibilidad, que penetre en su vida y en sus

²²³ Ibid., p. 149.

afecciones, que se opere una serie de afecciones para hacer factible si no una transformación, sí una experimentación vital con el arte de los conceptos; que ellos devengan arte, obras de arte y se unifiquen con la *physis*, que comprendan la *naturaleza*, su naturaleza, que *sientan exactamente* lo eminente moral que presentan los mitos, que *sientan* cómo la *música* es el lenguaje que hace que los hombres se *purifiquen* y se sientan en relación profunda con la vida, pues ciertamente, y como antes se vio, el drama musical wagneriano no sólo presenta la correspondencia de dos lenguajes distintos -música y palabra, que poseen los conceptos con el sentido que se ha querido ofrecer en esta interpretación-, sino la relación del mundo perfecto de la *audición* con el mundo completo de la *visión*. La vida se presenta, de este modo en la pedagogía de la filosofía, como la sublime transfiguración de la *physis*, transfiguración hecha en el retorno a la naturaleza por medio de la polivalencia y la musicalidad de los conceptos, por parte de subjetividades que poseen la sensibilidad además de la necesidad, necesidad recíproca entre hombre y *physis*, entre hombre y naturaleza, entre sujeto y vida. Esta *educación* es la esperanza de un *Nietzsche Educador*: sólo a partir de que esta educación se convierta en una legítima *pedagogía musical* para los hombres, solo en esta medida brotará la creación de una cultura nueva, de la cultura del *hombre-artista*.

Tal vez pueda parecer demasiado precipitada la afirmación nietzscheana de tomar a la música como fundamento del Estado, pero tal cual se vio en el segundo capítulo, eso es algo que la mayoría de los hombres no puede comprender, porque ante todo se requiere vivir y experimentar la palabra musical de Nietzsche para alcanzar a vislumbrar la dimensión sensible que ello implica; por tanto, esto es cosa que sólo pocos hombres intuyen, y esto se piensa, claro está, en virtud de la educación. El gran problema consiste en que el abigarramiento de la pseudocultura, de la educación, que está a cargo de filisteos, piensa a la música como una llana *diversión* y un arte lisonjero, que tiene única y exclusivamente la finalidad de relajar y distensionar al filisteo que se encuentra abrumado por la cotidianidad y el tedio, además de leer periódicos, revistas, de asistir a tertulias sobre políticas. Solo de esta manera se pueden entender aquellas palabras nietzscheanas, cuando dice que con esta circunspección negativa y escueta de la música, la enseñanza haya olvidado su fundación y sufra “...*la laguna más humillante de nuestra educación...*”²²⁴.

Que la música sea la base del Estado implica, como se dijo anteriormente, que se lleve a las aulas de clase, que se establezca en los establecimientos educativos. Junto con Nietzsche, se puede pensar que esta ausencia, debida a tendencias eminentemente capitalistas y lucrativas, que dejan a un lado los auténticos fines de la cultura, es una de las falencias más graves de la pedagogía de la actualidad, además de ser atrasada y retrógrada, ya que lo que menos importa es la

²²⁴ Ibid., p. 337

sensibilidad artística y la configuración de una subjetividad que tenga su base en la cultura auténtica. El hecho de que la *música* se tenga, por parte de los filisteos de la cultura, únicamente como una simpatía que libere del avasallamiento cotidiano, ha sido uno de los agentes que ha jugado en oposición a su establecimiento en la formación. Pero lo que, en primera instancia, hay que entender respecto a la importancia de la *música* en la educación, radica, según el hilo interpretativo de todo este trabajo, en que únicamente la música, en virtud de ser el lenguaje universal del *sentir exacto*, puede renovar el problema del lenguaje, que estriba en que ya no dice las auténticas necesidades del hombre, sino lo que hace es aderezarse a un convencionalismo que deja de lado la necesidad y la esencia del *sentir* y la *acción*. Por esta razón, y por medio de la *música*, se logra regresar la singularidad y *naturaleza* de las necesidades, oscurecidas por la palabra convencional, donde no sale a la luz el hombre sino una serie de reuniones verbales, que obnubilan la sensibilidad y la vida. En este sentido, si se pretende que la música logre su cometido al implantarse en la formación y la enseñanza de la filosofía, a partir de los conceptos y sus implicaciones, tendría que superar la consideración de ser solamente el foco de aficionados y afirmarse ante el mundo como lo que es, la expresión *exacta del sentimiento justo*. Que esto pueda o no llevarse a cabo, depende única y exclusivamente de la manera en que a la estética de la música de Nietzsche la reciba la educación y el mundo cultural.

La educación en la actualidad se halla sumergida en el sistema capitalista, por tanto sus intereses artísticos y culturales distan mucho de ser los ejes fundamentales con los cuales se podría edificar. En consecuencia, todo tipo de planteamiento educativo que aisle, que requiera e imponga fines que vayan más allá de los intereses lucrativos y de la adquisición de capital y propiedades y que además requiera de mucho tiempo -como lo que se plantea aquí-, pasa de golpe a ser considerado algo execrable y odiado por los filisteos y la sociedad en general: entonces empieza a denigrarse de todas las formas que tengan por fin la auténtica cultura, y se empieza a calificarlas, según Nietzsche, como “*Egoísmo refinado o epicureísmo cultural inmoral*”²²⁵. Por eso, frente a toda la reflexión sobre la posibilidad de la educación en la estética de la música de Nietzsche, en los términos de un *Nietzsche Educador*, él mismo ilustra lo que ocurre en los establecimientos educativos cuando se llega con planteamientos como los que se presentan aquí, pues

La finalidad de las instituciones educativas modernas tendrá, en consecuencia y de acuerdo con ello, que ser la de convertir a cada cual, según su naturaleza se lo permita, en corriente, la de formar, en fin, a cada cual de modo que pueda obtener de su propio grado de

²²⁵ NIETZSCHE, Schopenhauer como educador, Op. cit., p. 80.

conocimiento y saber la mayor cantidad posible de felicidad y provecho²²⁶.

Una felicidad mezquina que se nutre de la mediocridad, que anula la sensibilidad, la naturaleza, la existencia, la interiorización en la subjetividad y que, en fin, se nutre de las necesidades del Estado, necesidades netamente dóciles y que tienden a la domesticación de las potencialidades artísticas y filosóficas de los hombres. La cultura y la educación, al servir a los fines del Estado, no son otra cosa que lo que suele denominarse *estado de cultura*, donde “se asiste a la imposición a éste de la tarea de desarrollar las fuerzas espirituales de una generación hasta el punto de que éstas puedan servir y ser útiles a las instituciones establecidas”²²⁷. Cuando se presentan planteamientos educativos con vistas a la formación auténtica de la sensibilidad y el pensamiento, lo que se va a encontrar, según la propia experiencia de Nietzsche, es el estado de cultura y el egoísmo del Estado, que harán lo posible por disminuir las fuerzas que tengan como finalidad una ruptura con la aceptación de la moda y el sistema imperante. Si esto ocurre cuando se entra a pensar en otros modos distintos de considerar a la educación, no significa que aquí se está abogando por un pesimismo o una resignación decadente que no quiere entrar en la lucha por la cultura y la formación auténtica; como Nietzsche mismo muestra con la lucha de su propia existencia solitaria, que en su época no se pudo comprender, del mismo modo se propone seguir en la pugna por crear distintas formas de abordar la enseñanza de la filosofía, como aquí se ha intentado hacer.

5.3 LA LIBERACIÓN: EL SECRETO DE TODA FORMACIÓN RESIDE EN EL EJERCICIO DE LA LIBERTAD

Conformar y transformar el hombre entero
un sistema solar y planetario vivo y móvil,
reconociendo la ley de su mecánica superior,
ésta era la tarea, tal como y me la imaginaba
de su educación.

Friedrich Nietzsche

Jacobo Muñoz ha comprendido las intenciones nietzscheanas referentes a la educación cuando, tras reflexionar sobre sus textos, plantea una especie de fines de la formación:

²²⁶ Ibid. p. 80.

²²⁷ Ibid., p. 81.

Iluminar la existencia; generar autoconciencia; educar en la lucidez; construir nexos de sentido –o, lo que es igual, totalizaciones plausibles– en un mundo crecientemente atomizado; llevar a plenitud la vida; ayudar al hombre a servirse de sí mismo como imagen y compendio del mundo entero; alentar, como toda gran cultura artística, hombres ‘libres y fuertes’²²⁸.

Ante todo, lo que más importa en Nietzsche, a partir de la interpretación que se ha querido realizar en esta investigación, es la plenitud vital, que posteriormente conducirá a la liberación subjetiva e individual. Nietzsche parte, en este aspecto, de una crítica a la cultura moderna como ente en el que reina el caos y el abigarramiento en todas sus manifestaciones, una cultura moderna que no se diferencia de la actualidad, una cultura lucrativa y capitalista, de ornato y domesticación, de erudición frívola en la que el interés por la plenitud vital no tiene la más mínima iluminación. Pero tal vez el problema que más dificulta la liberación individual, por medio de la educación filosófica, es la condición de deplorable cobardía en la que el hombre se siente a gusto, escondiéndose tras máscaras en las que se vislumbra la falta de autonomía y el servilismo voluntario. Al hombre le place esconderse y obnubilarse tras las costumbres y las opiniones universalmente establecidas, que se convierten en la pauta de comportamiento y pensamiento, unánimemente aceptados; son el miedo y la angustia de poder hallarse fuera de la tradición imperante impiden que la educación estética nietzscheana opere esa creación de hombres fuertes y libres que se circunscriban a la más exuberante plenitud vital. Entonces, la tarea de la pedagogía de la filosofía en general y del filósofo en particular, en el aspecto de ser una brecha multiforme y en perspectiva de romper con las ataduras de sumisión voluntaria, es sacar al *“hombre que no quiere pertenecer a la masa, solo necesita dejar de comportarse cómodamente consigo mismo y obedecerá su conciencia, que le grita: ‘sé tu mismo. Cuanto ahora haces, opinas y deseas, nada tiene que ver contigo”*²²⁹.

La opinión pública, en tanto pereza privada, es uno de los obstáculos de mayor fuerza que impide que la educación conduzca a la liberación, porque la identificación de los filisteos de la cultura con la opinión pública, se convierte en un muro de dificultades para el intento de independencia; empero, esto no es un obstáculo para seguir con las intenciones de libertarse y alcanzar una cultura auténtica. La tarea del *Educador* es hacer factible que los estudiantes puedan encontrarse consigo mismos y comprendan las posibilidades que su autonomía puede ofrecerles. En este punto Nietzsche expresa su pensamiento más esencial sobre la educación: ésta debe conducir a la liberación de las fuerzas activas del

²²⁸ MUÑOZ, Op. cit., p. 22.

²²⁹ NIETZSCHE, Schopenhauer como educador, Op. cit., p. 26.

hombre; la filosofía de Nietzsche, en tanto estética de la música, lo que debe hacer es despertar en el hombre la sed de independencia, porque la tarea de un posible *Nietzsche Educador* no es otra que la de que

Tus educadores no pueden ser otra cosa que tus liberadores (...) Porque la educación no es sino liberación. Arranca la cizaña, retira los escombros, aleja el gusano que destruye los tiernos gérmenes de las plantas; irradia luz y calor; actúa como la benéfica lluvia nocturna; imita e implora a la naturaleza en lo que esta tiene de maternal y compasiva. Es, en fin, la consumación de la naturaleza lo que lleva a plenitud su obra, previniendo sus golpes despiadados y crueles y haciéndolos mutar en bienes, cubriendo con un velo sus impulsos de madrastra y su triste falta de comprensión²³⁰.

Cuando se habla de que la educación no debe tener otra finalidad que conducir a la liberación, hay que entender por ésta la toma de posición autónoma e independiente a partir de ahondar en la propia sensibilidad y pensamiento, libre de prejuicios políticos, religiosos y, sobre todo, fuera de la tradicional opinión pública en tanto pseudocultura. Se trata, en suma, de un encuentro consigo mismo, que conduzca a configurarse en las propias fuerzas. Esto Nietzsche lo quiere decir cuando habla de la conformación y transformación del hombre en una especie de sistema solar en el que se reconozca su mecánica superior, es decir, que en la medida en que los educadores liberen de la opinión pública y la pseudocultura tradicional, que no permite entrar en el propio ser, y con ello sea posible un reencuentro del hombre consigo mismo, en esta medida la liberación deviene autonomía e independencia y crea una armonía de las fuerzas subjetivas en una *Bildung*, en los términos de aquella unidad del estilo artístico de que se habló en capítulos anteriores. Armonía de las propias fuerzas, armonía musical que se halla coordinada tras quebrar el abigarramiento que ofrece el caótico mundo de la opinión pública que carece del sentido simbólico y de la sensibilidad polifónica.

Nietzsche Educador, desde la perspectiva de una liberación, se circunscribe al ámbito de una formación intempestiva, cuya meta es elevar por encima del cristianismo embustero de las tradiciones y de la imitación pusilánime de la antigüedad artística; el filósofo educador debe elevar y elevarse por encima de la época, tanto en su pensamiento como en su vida. El educador que Nietzsche perfilaba para esta tarea, como se sabe, era Schopenhauer, aquí es Nietzsche, con toda la reflexión que hace sobre la estética de la música; en este sentido, los tres elementos schopenhauerianos que causaron impresión en Nietzsche, se pueden aplicar a este último: la honradez, la jovialidad y la constancia. A *Nietzsche educador* le corresponden sus propias palabras: “*Su fuerza se eleva recta hacia lo alto como una llamada cuando el viento se serena, ligera e*

²³⁰ Ibid., p.29.

*indiferente, sin temblores ni desfallecimientos*²³¹. Una vez más Nietzsche insiste en que la formación de la filosofía no sólo no debe restringirse únicamente a los libros y a la cuestión literaria, sino que la vida visible de cada sujeto debe convertirse también en el ejemplo más vivo de la enseñanza, la vida tiene que aprenderse y luego enseñarse; más que esto, tiene que autoenseñarse, así, la vida visible, a la manera como formaban los griegos, por medio del gesto, con el rostro, con el cuerpo, con la vestimenta y la actitud, mediante la alimentación y las costumbres y no únicamente a través de las palabras o la escritura. La vida se convierte en el foco de liberación, hay que liberar la vida, el cuerpo, y luego el pensamiento, de este modo se puede llegar a ese orden de mecánica superior que se opone al abigarramiento de las instituciones establecidas, donde impera el caos y la desproporción.

La educación de la época de Nietzsche, al igual que la educación actual, tiende únicamente a que los educadores de la enseñanza encaminen sus esfuerzos a la creación del sabio, al funcionario público, al comerciante, al negociante, al filisteo de la cultura, o, en suma, a un producto abigarrado compuesto de todos y cada uno de estos elementos. La dificultad estriba en que este sistema educativo hunde sus raíces en la Edad Media, y el sujeto que, a través de *Nietzsche Educador*, ha comprendido la nueva idea de cultura como una lucha por la liberación y la autonomía, se halla inmerso en una encrucijada; si entra por el camino universalmente aceptado de la pseudocultura y la educación, que tiende a la formación de empleados públicos, lo que encontrará, en la época, será la bienvenida, donde no *“faltarán coronas ni recompensas, poderosos partidos le sostendrán, a sus espaldas tendrá tantos hombres animados de sus mismos sentimientos como delante, y cuando el primero, el que va en la cabeza, pronuncie su consigna, un eco resonará en todas las filas*²³². En cambio, si se opta por el camino contrario, o sea, el sendero de la lucha por la cultura auténtica y la liberación de la sensibilidad, se encontrará el rechazo, la proscripción de las filas del sistema educativo, será un camino árido en el que pocos compañeros de viaje querrán continuar en el recorrido; los del segundo camino recibirán del primero, sólo el oprobio y la burla, serán considerados egoístas refinados y epicureístas de una cultura inmoral, y no puede ser de otro modo, porque quien quiebra la estructura de la sumisión voluntaria a que somete el Estado, se halla exiliado de las filas de la opinión pública. Pero si estas barreras son difíciles de derrumbar, no significa ello que la lucha por la liberación, a que puede llevar la enseñanza de la filosofía, tenga que disminuir en sus intenciones, pues, tal y como lo muestra la misma existencia de Nietzsche, se renuncia a la vida grande y las grandes cosas cuando se ha renunciado al instinto del *Agón*, de la contienda, de la guerra. A este respecto, el filósofo educador, su lucha, debe apoyarse *“en el muro protector de*

²³¹ Ibid., p. 39.

²³² Ibid., p. 95.

una sólida organización, quiere evitar, en lo que a ella afecta, verse barrida y dispersada por otras muchedumbres”²³³.

En este orden de ideas, y siguiendo el hilo de estos planteamientos, Nietzsche, en *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, realiza una de las reflexiones más profundas sobre el tema educativo, y hace una especie de pronóstico, con increíble acierto, sobre el futuro de los establecimientos de enseñanza. El tema central de esta serie de conferencias es la contraposición entre *Bildung* y *Stadt*, entre cultura y Estado, una antítesis radical que se da entre estos dos poderes. Nietzsche lleva esta perspectiva antitética al presente y expone que esa batalla la gana actualmente el Estado, y la cultura lamentablemente está en la derrota; que la expansión de la instrucción, por una parte, y su debilitamiento y especialización, por otro lado, llevan fatídicamente a una sumisión y domesticación total de la cultura al egoísmo del Estado. Al comienzo de este texto, se puede constatar el problema de la importancia del *saber oír*, pues la mayoría de las conferencias cuentan la experiencia de dos jóvenes estudiantes que *escuchan* la disertación de dos filósofos sobre el porvenir de las instituciones educativas. No es causalidad ni azar que el problema de *saber escuchar* con oídos finos sea una de las condiciones que Nietzsche establezca al comienzo del texto para quienes se disponen a seguirlo en sus disertaciones; esto es una clara muestra de que, al reflexionar sobre la educación, sea esencial adoptar una posición de recepción, de asimilar la filosofía desde el ángulo de una serie de voces diversas y polifónicas que se dispersan en innumerables tonos que exigen una estética del oído, una estética musical. Como se trata de una serie de conferencias que trata un tema que implica a todos, se requiere, entonces, *oír* la educación, entrar en una relación espiritual para poder comprender lo que se escucha. La disertación ante el auditorio de estas conferencias se presenta como algo que se ha *oído*; se trata, entonces, de escuchar lo que *Nietzsche Educador* va a decir sobre el futuro y presente de las instituciones de enseñanza; es menester de esta forma, que se sepa *oír* para poder comprender este libro; por esta circunstancia, Nietzsche dice a su auditorio: *“solo podré ser completamente comprensible para aquellos oyentes que adivinen al instante lo que puede que se haya indicado solamente, que completen lo que haya debido omitirse, que en general necesiten, no ya recibir instrucción, sino simplemente que se les refresque la memoria”²³⁴.*

²³³ Ibid., p. 96.

²³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*. Barcelona : Tusquets, 1980. p. 37.

*“¡Hay que tener pensamientos, y no sólo puntos de vista!”*²³⁵, es la exhortación del filósofo educador; es un grito disonante, estridente, lanzado con furia contra la atmósfera académica que está dominada por la opinión pública, por el sentido común, que deambula en los periódicos, en la prensa, y que no da la más mínima muestra de rigurosidad y autonomía. Esta exhortación, con la acentuación que lleva consigo, es la observación que se hace a todo intento de formación cultural y académica, es el llamado a la rigurosidad y seriedad, al rigor epistemológico en contra de un vulgar sentido común. Si la filosofía académica continúa llevándose a cabo en los ámbitos de fabricar productos que sirvan al fortalecimiento de la opinión pública y el egoísmo del Estado, el filosofar va a dejar de ser factible en las instituciones educativas, por lo tanto la filosofía académica impedirá el filosofar; es lo que en tono irónico plantea Nietzsche: *“¿Teméis que el filósofo os impida filosofar? Algo así puede ocurrir: ¿no lo habéis experimentado? ¿No habéis tenido alguna experiencia así en vuestra universidad? Pero, ¿no escucháis las lecciones de filosofía?”*²³⁶. La rigurosidad y la seriedad con que se aborde el problema de la enseñanza de la filosofía en las instituciones educativas, son condiciones esenciales para poder crear la base fundamental que conduzca a la liberación y la autonomía, y ello ocurre en virtud de las implicaciones vitales que intervienen en este punto. La enseñanza de la filosofía debe convertirse, de este modo, por su carácter estético y vital, en *“aquella música natural”*²³⁷ que se sobrecarga de una riqueza tonal-conceptual que, gracias a su severidad, puede llevar a adentrarse en las propias fuerzas activas, que se inclinen por la liberación y la independencia, es decir, por la auténtica cultura académica que no tiene otros fines que la formación íntegra del sujeto, que cultive las propias fuerzas exclusivamente, para alcanzar esa riqueza sobreabundante que únicamente su propio ser puede ofrecerle.

Entre los entes u obstáculos que se erigen en contra de la liberación de la educación, Nietzsche cuenta, entre los más dominantes, la introducción del periodismo en la academia de las instituciones educativas; en la época de Nietzsche, fue un fenómeno aceptado y loado el hecho de que la opinión pública y el sentido común se extendieran y ganaran cada vez más terreno en la configuración de la academia. El grave problema es que la opinión pública que se difunde a través de los periódicos, cada vez gana más posesión en las instituciones y deja de lado la auténtica rigurosidad epistemológica, llamada a ser uno de los puentes que conduzcan a la liberación. Se troca el periodismo por la auténtica cultura, y el periodista remplace al genio, ya que en

²³⁵ Ibid., p. 45.

²³⁶ Ibid., p. 51.

²³⁷ Ibid., p. 54.

El periodismo (...) se dan la mano la extensión de la cultura y la reducción de la cultura. El periódico se presenta incluso en lugar de la cultura, y quien abrigue todavía pretensiones culturales, aunque sea como estudioso, se apoya habitualmente en ese viscoso tejido conjuntivo, que establece las articulaciones entre todas las formas de vida, todas las clases, todas las artes, todas las ciencias, y que es sólido y resistente como suele serlo precisamente el papel de periódico²³⁸.

La pregunta en estas circunstancias sería: ¿qué hacer ante esto? Para Nietzsche, el filósofo educador debe tenerlo claro: lo que hay que hacer, y lo que debe haber en la educación, que inevitablemente se halla inmersa en la pseudocultura, es adquirir y manifestar la más completa *Honradez*. La *Honradez* es, para Nietzsche, el campo donde se encuentran los talentos auténticamente inventivos, los hombres realmente prácticos, es decir, aquellos que poseen buenas ideas y nuevas, que conocen que la verdadera genialidad y la auténtica praxis no pueden hallarse en otro lado que en las propias fuerzas que se albergan en el individuo. Entonces, hay que tener *Honradez* consigo mismo para poder libertarse de la expansión y el avasallamiento del periodismo en las instituciones de enseñanza. La *Honradez*, en tanto invención, praxis, innovación de ideas, que se halla en las fuerzas del individuo, es la piedra de toque que puede hacer de la educación el medio de la liberación subjetiva; por esta razón Nietzsche no deja de recomendar esta *Honradez* en el instituto de bachillerato. Las instituciones de bachillerato son el “*fulcro motor*”²³⁹ de toda educación, la base de apoyo en que descansa y de que depende el resto de la formación académica; en este sentido, la implantación de la *Honradez* en el instituto del bachillerato es una perspectiva de la que depende la depuración y renovación de las demás instituciones educativas, entre ellas la universidad, que no es otra cosa que “*el remate de la tendencia existente en el instituto de bachillerato*”²⁴⁰. En definitiva, la *Honradez* en la educación constituye el elemento que más aporta a la pedagogía de la filosofía desde el enfoque de un *Nietzsche Educador*.

Cuando aquí se habla de liberación, de independencia de las fuerzas individuales, de autonomía como resultado de una educación basada en la *Honradez*, no se quiere decir que esa autonomía tenga que olvidar a los maestros y hacer caso omiso de los intentos de autenticidad por parte de ellos; en otras palabras, cuando se habla de liberación y autonomía, no quiere decir que se haga a un lado al profesor por un simple capricho de arbitrariedad, pues, por el contrario, es necesaria la disciplina, el obedecer a los grandes maestros, el saber escuchar, el aprender de la inventiva, de las buenas y nuevas ideas que se hallan en los

²³⁸ Ibid., p. 63-64.

²³⁹ Ibid., p. 71.

²⁴⁰ Ibid. p. 71.

individuos y el genio de los educadores, para llegar a albergar las posibilidades de crear una propia independencia. Así se entienden las siguientes palabras: “se os *habituá a filosofar de modo independiente, cuando, en realidad, habría que obligaros a escuchar a los grandes pensadores*”²⁴¹. Si se olvida esto y, por el contrario, se atiende a las necesidades de la moda que aboga por una “personalidad libre”, la independencia y la liberación anheladas distarán de alcanzar sus fines y ponerse en efecto.

Ahora bien, cuando en Nietzsche se habla de la cultura auténtica que ha adquirido autonomía y liberación, no hay que extrañarse que desde estos escritos tempranos empieza a tratarse lo que en escritos tardíos se denominará *aristocracia del espíritu*. En efecto, una cultura auténtica es de naturaleza aristocrática, o sea, existe un *pathos* de la distancia, hay un alejamiento de los intereses populares de la masa; no es una cultura de pueblos sino de individuos, de este modo, pues, “*nuestro objetivo no puede ser la cultura de la masa, sino la cultura de los individuos, de hombres escogidos, equipados para obras grandes y duraderas*”²⁴². Lo que suele denominarse la educación para el pueblo es algo que efectivamente puede proporcionarse, empero se puede realizar de manera exterior y rústica, por ejemplo al lograr una masificación de la educación elemental. Pero las auténticas zonas profundas, en las que se crean las manifestaciones culturales, tales como las religiones, los mitos, etc., son algo que no cabría dejarlo al cuidado de la masa, sino de esos grandes hombres escogidos, quienes se encargan de las obras grandes y duraderas. Esto es el aristocratismo nietzscheano y también se expresa en su reflexión sobre la educación; aunque para algunos sectores pueda sonar chocante, altanero y arrogante, el pensamiento de Nietzsche, guste o no, siempre se va a encontrar en esa especie de elitismo de los menos que, como dice en *El Anticristo*, tal vez no existan. Empero, esto vale aquí como la pugna por llegar a crear un tipo de educación que tenga sólidos fundamentos y estructuras autónomas.

El instituto de bachillerato, al ser el fulcro motor de la educación, debe convertirse en el lugar propicio para alcanzar la liberación a través de la formación. La instrucción del bachillerato, desde la perspectiva de la *Honradez*, debe convertirse en instrumento necesario para crear y producir, en una temprana edad, una determinada especie de autonomía, o, al menos, una forma de fe y creencia en ella. La enseñanza de la filosofía en los institutos de bachillerato debe convertirse en la semilla de la independencia subjetiva, debe servir con vistas a la autonomía del individuo; luego de que aprenda a escuchar la voz del filósofo educador, que enseña a la vez a escuchar la voz de los grandes pensadores para crear su propia independencia, le es factible al individuo poder tomar su propio sendero y caminar

²⁴¹ Ibid., p. 90.

²⁴² Ibid., p. 105.

independientemente y sin ayuda, que es la finalidad de la educación. Pero, se vuelve a insistir, esto no es posible sin la ayuda de guías, de maestros, de educadores, porque *“cualquier clase de cultura se inicia con lo contrario de todo lo que hoy se elogia como libertad académica, es decir, se inicia con la obediencia, con la subordinación, con la disciplina, con la sujeción”*²⁴³; se adquiere libertad en la medida en que se ha sabido obedecer a la más rigurosa disciplina, sobre lo que, en *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, se va a insistir, y es también la tarea de quien se enfrenta a la labor de convertirse en educador. Para comprender mejor la importancia de los educadores en tanto guías e instrumentos de la independencia del individuo, Nietzsche, a propósito de la música, ejemplifica al educador con un director de orquesta: al director, en tanto está capacitado para dirigir sublimemente la obra musical, y a la orquesta, por la forma como puede ejecutar las instrucciones del director; se tiene, entonces, en esta analogía, al guía-educador y al individuo en su disciplina para obedecer y realizar sus propios intentos de autonomía:

Así, pues, escuchad y mirad: ¡nunca seréis capaces de escuchar bastante! Si entonces consideraréis nuevamente la orquesta sublimemente tumultuosa o íntimamente lastimera, si en cada uno de sus músculos adivináis una tensión ágil y en cada uno de sus gestos una necesidad rítmica, sentiréis entonces también vosotros lo que es una armonía preestablecida entre quien guía y quienes son guiados, y comprenderéis que en el orden espiritual todo tiende a construir semejante organización²⁴⁴.

²⁴³ Ibid., p. 180.

²⁴⁴ Ibid., p. 182-183.

6. CONCLUSIONES

? A partir de la reflexión mítica, sobre el mito dionisiaco específicamente, circunscrito a la Creta minoica y la Grecia clásica, se llegó a comprender la musicalidad como un horizonte de resonancia en el que se centra el núcleo común de las reflexiones nietzscheanas en torno a una consideración del mundo que tiene su cimiento en el estudio de los griegos. Así se interpretó la noción musical desde el ámbito del mito, donde la interrelación de una serie de rituales dionisiacos juega un papel crucial en la asimilación del culto, pues todo ello tiene hacia la afirmación de la vida incluso en su ausencia, lo que hizo posible entender las bases sensibles y teóricas de las que Nietzsche partió para elaborar y fundar su estética musical. A partir del estudio del elemento dionisiaco, en tanto vida indestructible, se tuvo como resultado la comprensión del enfoque nietzscheano sobre la filología, abordada desde su propia sensibilidad, en contra de la rigurosidad científica que imperó en su época. En este sentido, el mito y la estética, desde un ámbito musical, se interpretó como la experiencia fundatriz que lleva a una concepción de lo trágico, en la que interviene tanto la música como la filosofía, que transforma a quien se halla en disposición de sumergirse en este vasto mundo de resonancias. Como consecuencia, se hizo factible una hermenéutica que permitió vislumbrar a Nietzsche y la música bajo el ángulo de una filosofía existencial, donde la vida y su afirmación constituyen el eje primordial en torno al cual gira el pensamiento y la sensibilidad.

? En este orden de ideas, con la interpretación que se intentó dar en el trabajo, se estudiaron los elementos de la estética musical en la configuración de lo que comprenden los escritos intempestivos, con ello se logró desentrañar una serie de ideas que no han tenido la debida continuidad en la interpretación ortodoxa. Al pensar sobre la intempestividad en Nietzsche, en tanto disonancia y combate contra la armonía de la época impregnada de modernidad, se tuvo como resultado el adentrarse en una serie de ideas poco trabajadas, que aportaron las bases para interpretar y analizar la presencia de las diversas significaciones que ofrece el pensar la filosofía de Nietzsche como un completo conjunto musical de carácter disonante, estridente, peligroso y combativo. Esto permitió sentar las bases para lo que, partiendo de la crítica, se va a cristalizar en una propuesta afirmativa de carácter pedagógico y cultural. Así, la disonancia musical, en tanto intempestividad, inactualidad de un combate contra la época, dio paso al establecimiento de una interpretación que consideró a la música como el fondo que, con solidez, ayuda a configurar los elementos de una autonomía e independencia que quiere alcanzar el sujeto para hacer de la filosofía un medio crucial de liberación. La filosofía es, entonces, la instancia que, con el rigor y la profundidad de la ejecución de una obra musical, deviene

arma de combate que se empuña contra la domesticación y la sumisión a las costumbres imperantes en el Estado.

? Al analizar varios estudios que sobre Nietzsche han hecho distintos autores, se llegó a conocer y entender los aspectos relevantes que dominaron la exégesis ortodoxa; esto, desde el enfoque que se pretendía con la investigación, condujo a la conclusión de que, a excepción de algunos estudios que vinculan la música y la filosofía en Nietzsche, este aspecto no ha alcanzado la dimensión y la importancia que se mostró con este trabajo. Al abordar la temática y toda la serie de ideas que se encuentran en el derrotero de esta investigación, se mostró la presencia de la música en toda la obra nietzscheana, que, con diversos ángulos de interpretación, manifiesta claramente que la estética musical conforma todo un cuerpo coherente de planteamientos que estructuran una perspectiva rica en significaciones; de este modo, al mostrar la existencia y relevancia que la música tiene en la filosofía y la vida de Nietzsche, se generó una lectura e interpretación alterna a la tradicional manera de abordar sus ideas, con lo cual, el planteamiento y desarrollo del problema, circunscribió a reflexionar sobre la filosofía desde el ángulo de las resonancias heterogéneas que presentan los conceptos.

? Las implicaciones que el cuerpo tiene, en la filosofía nietzscheana, es uno de los aspectos esenciales que ayuda a comprender que el enfoque estético, y la estética musical en Nietzsche, involucra con mucha más fuerza la asimilación y la comprensión de lo que surge de ceñirse a un nivel fisiológico. En efecto, en este estudio se desarrolló la idea básica del cuerpo como eje central del que depende la música, es decir, que la música, en tanto incite al cuerpo a manifestaciones tales como la danza, responde de una forma afirmativa a los requerimientos fisiológicos, que se convierten en criterios y jueces de la sensibilidad. Al desarrollar la idea básica sobre la importancia que tiene el cuerpo en la constitución de la estética de la música, como horizonte que lleva a la salud y el aumento de las fuerzas activas, se logró entender que la filosofía tiene un valor positivo en tanto se halle en los círculos de la ligereza, de la libertad de espíritu, fuera de la tradicional consideración metafísica que se sumerge en la gravedad que anula el desplazamiento por los múltiples senderos del perspectivismo. A partir de aquí, la estética musical se adentró, según se pudo interpretar, en el renacimiento del arte de oír, en la constitución de una escritura de carácter cantable, sonoro, poético, cuyo horizonte permitió abordar aspectos tradicionales de Nietzsche desde una perspectiva distinta de interpretación, desde la dimensión musical que poseen caracteres como el de la voluntad de poder y el eterno retorno. En este sentido, a través del renacimiento musical llevado a cabo en la filosofía del Zarathustra, se tuvo como resultado la interpretación de la voluntad de poder a la luz del crecimiento y expansión de la tonalidad en que se estructura la notación musical, de igual modo a como se configura la estructura de las cuatro partes de *Así habló Zarathustra*; también se

consiguió entender cómo al eterno retorno es posible abordarlo a través de la necesidad de cantar para no sucumbir ante la fuerza desbordante del pensamiento más abismal. En suma, se comprendió que la música, en tanto poesía y canción, es una posibilidad de entender puntos tradicionales de la filosofía nietzscheana.

? Con todo lo que constituye el hilo interpretativo a que se llegó en el estudio conceptual de las obras de Nietzsche y las que sobre el tema se trataron, restaba entrar a pensar en las posibilidades de considerar la estética musical a la luz de la educación, de la pedagogía. En efecto, luego de los intentos de reflexionar sobre la manera cómo la filosofía, y en especial la estética de la música, se podía vincular a una propuesta de carácter educativo, se consiguió plantear la posibilidad de un *Nietzsche educador* en los términos de recepción de la filosofía en tanto gama polifónica que ofrece la significación de los conceptos; se tuvo como resultado el obtener la bases teóricas para un posible enfoque pedagógico de la filosofía, donde se aborde su enseñanza desde la instancia de una recepción de los tonos que en abierta perspectiva presentan los conceptos, es decir, recibir la filosofía a partir de las diversas interpretaciones que trae consigo toda la gama de sonoridades del lenguaje. Del mismo modo, con la reflexión sobre la pedagogía musical de la filosofía, se tuvo como resultado el planteamiento de la enseñanza de la filosofía bajo el aspecto capital del acrecentamiento de las fuerzas vitales, es decir, que la enseñanza de la filosofía adquiere su valor en tanto tiende a aumentar y potenciar la vida. Si se tiene presente esta consideración, la educación filosófica podrá llegar a la meta que se planteó en este trabajo, o sea, la liberación y la estructuración sólida, autónoma e independiente de la subjetividad. En definitiva, la educación se logró plantear desde la perspectiva de la sensibilidad musical, en la que tanto la recepción de los conceptos como tonos, y el eje sensible de la vida, que está en íntima relación con la música, -ya que el arte, en cuanto creación sensible, es sinónimo de vitalidad, de vida- junto con la finalidad de liberar, educar, formar la sensibilidad y la subjetividad, constituyen el desarrollo alcanzado después de sentar las bases y fundamentos para una interpretación sensible sobre la filosofía de Nietzsche.

BIBLIOGRAFÍA

- CIORAN. E.M. El libro de las quimeras. Barcelona : Tusquets, 2001. 254 p.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, Luis Enrique. Arte y Poder, Aproximación a la estética de Nietzsche. Madrid : Trotta, 2004. 668 p.
- DELEUZE, Guilles. Nietzsche y la filosofía. Barcelona : Anagrama, 2002. 275 p.
- FINK, Eugen. La filosofía de Nietzsche. Madrid : Alianza, 1981. 225 p.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. Nietzsche y la Filología clásica, La poesía de Nietzsche. Apéndice: F. Nietzsche, Homero y la Filología clásica. Bogotá : Panamericana, 2002. 222 p.
- HEIDEGGER, Martin. Introducción a la metafísica. Barcelona : Gedisa, 2001. 198 p.
- _____. El ser y El tiempo. México : Fondo de cultura económica, 1983. 478 p.
- HIMNOS ÓRFICOS. Edición y traducción de MAYNADÉ, Josefina y DE SELLARÉS. María. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 2002. 156 p.
- KERÉNYI, Karl. Dionisos, Raíz de la vida indestructible. Barcelona : Herder, 1998. 285 p.
- KLOSSOWSKI, Pierre. Nietzsche y el círculo vicioso. Buenos Aires : Altamira, 1986. 251 p.
- MASSUH, Víctor. Nietzsche y el fin de la Religión. Buenos Aires: Sudamericana.1985. 225 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. Así habló Zaratustra. Madrid : Alianza, 2003. 493 p.
- _____. Aurora. Madrid : Edimat Libros, 1998. 285 p.
- _____. Consideraciones intempestivas (1873-1875). Madrid : Aguilar, 1932. 392 p.
- _____. Consideraciones intempestivas, I David Strauss, el confesor y el escritor (y Fragmentos póstumos). Madrid : Alianza, 1998. 328 p.
- _____. Ecce Homo. Buenos Aires : Gradifco SRL, s.f. 125 p.

- _____. El Anticristo. Bogotá : Circulo de lectores, 1987. 166 p.
- _____. El caminante y su sombra. Madrid : Edimat, 1999. 190 p.
- _____. El caso Wagner. Madrid : Siruela, 2002. 74 p.
- _____. El Crepúsculo de los ídolos. Madrid : Alianza, 1993. 173 p.
- _____. El nacimiento de la tragedia. Madrid : Alianza, 2003. 298 p.
- _____. Humano, demasiado humano. México : Editores mexicanos unidos, 2001. 315 p.
- _____. La gaya ciencia y Poesías. Buenos Aires : Poseidón, 1947. 327 p.
- _____. La genealogía de la moral. Madrid : Alianza, 1994. 203 p.
- _____. Más allá del bien y del mal. Madrid : Alianza, 2003. 302. p.
- _____. Nietzsche contra Wagner. Madrid : Siruela, 2002. 117 p.
- _____. Opiniones y sentencias. Barcelona : Maucci, 1900. 191 p.
- _____. Schopenhauer como educador. Madrid : Biblioteca Nueva, 2000. 122 p.
- _____. Sobre el porvenir de nuestras escuelas. Barcelona : Tusquets, 1980. 195 p.
- NILSON, P. Martín. Historia de la religión griega. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1961. 385 p.
- PARMÉNIDES – HERÁCLITO Fragmentos. Traducción del griego, prologo y notas por MIGUEZ., José Antonio. Madrid : Orbis, 1983. 250 p.
- QUESADA, Julio. Un pensamiento intempestivo: Ontología, estética y política en F. Nietzsche. Barcelona : Anthropos, 1998. 390 p.
- VON ZIEGLER, Jorge. La canción de la noche, Nietzsche/Mahler. México : Aurora, 1994. 291 p.