

#114 - 19-

SCODIAS

3/11/03

FILOSOFÍA

CÁTEDRA: ESTÉTICA

Prof. Nicolás Luis Fabián, M.Sc.

Tema: Nietzsche

De Ecce homo

El nacimiento de la tragedia

1

Para ser justos con *El nacimiento de la tragedia* (1872) será necesario olvidar algunas cosas. Ha influido e incluso fascinado por lo que tenía de errado, por su aplicación al *wagnerismo*, como si éste fuese un síntoma de ascensión. Este escrito fue, justo por ello, un acontecimiento en la vida de Wagner: sólo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre. Todavía hoy se me recuerda a veces, en las discusiones sobre *Parsifal*, que en realidad yo tengo sobre mi conciencia el hecho de que haya prevalecido una opinión tan alta sobre el valor cultural de ese movimiento. He encontrado muchas veces citado este escrito como *El renacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*; sólo se ha tenido oídos para percibir en él una nueva fórmula del arte, del propósito, de la tarea de Wagner; en cambio no se oyó lo que de valioso encerraba en el fondo ese escrito. «Grecia y el pesimismo», éste habría sido un título menos ambiguo; es decir, una primera enseñanza acerca de cómo los griegos acabaron con el pesimismo, de con qué lo superaron. Precisamente la tragedia es la prueba de que los griegos no fueron pesimistas: Schopenhauer se equivocó aquí, como se equivocó en todo. Examinándolo con cierta neutralidad, *El nacimiento de la tragedia* parece un escrito muy intempestivo: nadie imaginaría que fue comenzado bajo los truenos de la batalla de Wörth. Yo medité a fondo estos problemas ante los muros de Metz, en frías noches de septiembre, mientras trabajaba en el servicio de sanidad; podría creerse más bien que la obra fue escrita cincuenta años antes. Es políticamente indiferente —no «alemana», se dirá hoy—, desprende un repugnante olor hegeliano, sólo en algunas fórmulas está impregnada del amargo perfume cadavérico de Schopenhauer. Una «idea» —la antítesis dionisiaco y apolíneo—, traspuesta a lo metafísico; la historia misma, vista como el desenvolvimiento de esa «idea»; en la tragedia, la antítesis superada en unidad; desde esa óptica, cosas que jamás se habían mirado cara a cara, puestas súbitamente frente a frente, iluminadas y comprendidas unas por medio de otras. La ópera, por ejemplo, y la revolución. Las dos

innovaciones decisivas del libro son, por un lado, la comprensión del fenómeno dionisiaco en los griegos: el libro ofrece la primera psicología de ese fenómeno, ve en él la raíz única de todo el arte griego. Lo segundo es la comprensión del socratismo: Sócrates, reconocido por vez primera como instrumento de la disolución griega, como *décadent* típico. «Racionalidad» contra instinto. ¡La racionalidad a cualquier precio, como violencia peligrosa, como violencia que socava la vida! En todo el libro, un profundo, hostil silencio contra el cristianismo. Éste no es ni apolíneo ni dionisiaco; niega todos los valores estéticos, los únicos valores que *El nacimiento de la tragedia* reconoce: el cristianismo es nihilista en el más hondo sentido, mientras que en el símbolo dionisiaco se alcanza el límite extremo de la afirmación. En una ocasión se alude a los sacerdotes cristianos como una «pérfida especie de enanos», de «subterráneos».

2

Este comienzo es extremadamente notable. Yo había descubierto el único símbolo y la única réplica de mi experiencia más íntima que la historia posee, justo por ello había sido yo el primero en comprender el maravilloso fenómeno de lo dionisiaco. Asimismo, por el hecho de reconocer a Sócrates como *décadent* había dado yo una prueba totalmente inequívoca de que la seguridad de mi garra psicológica no es puesta en peligro por ninguna idiosincrasia moral: la moral misma entendida como síntoma de *décadence* es una innovación, una singularidad de primer rango en la historia del conocimiento. ¡Con estas dos ideas había saltado yo muy alto por encima de la lamentable charlatanería, propia de mentecatos, sobre optimismo *contra* pesimismo! Yo fui el primero en ver la auténtica antítesis: el instinto degenerativo, que se vuelve contra la vida con subterránea avidez de venganza (el cristianismo, la filosofía de Schopenhauer, en cierto sentido ya la filosofía de Platón, el idealismo entero, como formas típicas), y una 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 extraño de la existencia. Este sí último, gozosísimo, exuberante, arrogantisimo dicho a la vida no es sólo la intelección suprema, sino también la más honda, la más rigurosamente confirmada y sostenida por la verdad y la ciencia. No hay que sustraer nada de lo que existe, nada es superfluo; los aspectos de la existencia rechazados por los cristianos y otros nihilistas pertenecen incluso a un orden infinitamente superior, en la

jerarquía de los valores, que aquello que el instinto de *décadence* pudo lícitamente aprobar, llamar bueno. Para captar esto se necesita coraje y, como condición de él, un exceso de fuerza: pues nos acercamos a la verdad exactamente en la medida en que al coraje le es *lícito* osar ir hacia delante, exactamente en la medida de la fuerza. El conocimiento, el decir sí a la realidad, es para el fuerte una necesidad, así como son una necesidad para el débil, bajo la inspiración de su debilidad, la cobardía y la huida frente a la realidad, el «ideab». El débil no es dueño de conocer: los *décadents* tienen necesidad de la mentira, ella es una de sus condiciones de conservación. Quien no sólo comprende la palabra «dionisiaco», sino que se comprende a sí mismo en ella, no necesita ninguna refutación de Platón, o del cristianismo, o de Schopenhauer, huele la putrefacción.

3

En qué medida, justo con esto, había encontrado yo el concepto de lo «trágico» y había llegado al conocimiento definitivo de lo que es la psicología de la tragedia, es cosa que he vuelto a exponer últimamente en el *Crepúsculo de los ídolos*, p. 139. «El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose en su propia *inagotabilidad* al sacrificar a sus tipos más altos, a eso fue a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico. No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una vehemente descarga de ese afecto —así lo entendió Aristóteles— sino para, más allá del espanto y la compasión, ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, ese placer que incluye en sí también el placer de destruir». En este sentido tengo derecho a considerarme el primer filósofo trágico, es decir, la máxima antítesis y el máximo antípoda de un filósofo pesimista. Antes de mí no existe esta transposición de lo dionisiaco a un *pathos* filosófico: falta la sabiduría trágica; en vano he buscado indicios de ella incluso en los grandes griegos de la filosofía, los de los dos siglos anteriores a Sócrates. Me ha quedado una duda con respecto a Heraclito, en cuya cercanía siento más calor y me encuentro de mejor humor que en ningún otro lugar. La afirmación del fluir y del aniquilar, que es lo decisivo en la filosofía dionisiaca, el decir sí a la antítesis y a la guerra, el devenir, el rechazo radical incluso del concepto mismo de «ser»; en esto tengo que reconocer, en cualquier circunstancia, lo más afín a mí entre lo que hasta ahora se ha pensado. La doctrina del «eterno

retorno», es decir, del ciclo incondicional, infinitamente repetido, de todas las cosas, esta doctrina de Zaratustra *podría*, en definitiva, haber sido enseñada también por Heraclito. Al menos la Estoa, que ha heredado de Heraclito casi todas sus ideas fundamentales, conserva huellas de esa doctrina.

4

En este escrito deja oír su voz una inmensa esperanza. Yo no tengo, en definitiva, motivo alguno para renunciar a la esperanza de un futuro dionisiaco de la música. Adelantemos nuestra mirada un siglo, supongamos que mi atentado contra los milenios de contranaturaleza y de violación del hombre tiene éxito. Aquel nuevo partido de la vida que tiene en sus manos la más grande de todas las tareas, la cría selectiva de la humanidad, incluida la inexorable aniquilación de todo lo degenerado y parasitario, hará posible de nuevo en la tierra aquella demasia de vida de la cual tendrá que volver a nacer también el estado dionisiaco. Yo prometo una edad trágica: el arte supremo en el decir sí a la vida, la tragedia, volverá a nacer cuando la humanidad tenga detrás de sí la conciencia de las guerras más duras, pero más necesarias, sin sufrir por ello. A un psicólogo le sería lícito añadir incluso que lo que en mis años jóvenes oí yo en la música wagneriana no tiene nada que ver en absoluto con Wagner; que cuando yo describía la música dionisiaca describía aquello que yo había oído, que yo tenía que *trasponer* y *transfigurar instintivamente* todas las cosas al nuevo espíritu que llevaba dentro de mí. La prueba de ello, tan fuerte como sólo una prueba puede serlo, es mi escrito *Wagner en Bayreuth*: en todos los pasajes psicológicamente decisivos se habla únicamente de mí, es lícito poner sin ningún reparo mi nombre o la palabra «Zaratustra» allí donde el texto pone la palabra «Wagner». La entera imagen del artista ditirámico es la imagen del poeta preexistente del *Zaratustra*, dibujado con abismal profundidad y sin rozar siquiera un solo instante la realidad wagneriana. Wagner mismo tuvo una noción de ello; no se reconoció en aquel escrito. Asimismo, «el pensamiento de Bayreuth» se había transformado en algo que no será un concepto enigmático para los conocedores de mi *Zaratustra*, en aquel gran mediodía en que los elegidos entre todos se consagran a la más grande de todas las tareas ¿quién sabe? La visión de una fiesta que yo viviré todavía. El *pathos* de las primeras páginas pertenece a la historia universal; la mirada de que se habla en la página séptima es la genuina mirada de Zaratustra; Wagner,

Bayreuth, toda la pequeña miseria alemana es una nube en la que se refleja un infinito espejismo del futuro. Incluso psicológicamente, todos los rasgos de mi naturaleza propia están inscritos en la de Wagner, la yuxtaposición de las fuerzas más luminosas y fatales, la voluntad de poder como jamás hombre alguno la ha poseído, la valentía brutal en lo espiritual, la fuerza ilimitada para aprender sin que la voluntad de acción quedase oprimida por ello. Todo en este escrito es un presagio: la cercanía del retorno del espíritu griego, la necesidad de *Antialejandros* que vuelvan a atar el nudo gordiano de la cultura griega, después de que ha sido desatado. Óigase el acento histórico-universal con que se introduce en la página 30 el concepto de «mentalidad trágica»: todos los acentos de este escrito pertenecen a la historia universal. Ésta es la «objetividad» más extraña que puede existir: la absoluta certeza sobre lo que yo soy se proyectó sobre cualquier realidad casual, la verdad sobre mí dejaba oír su voz desde una horrorosa profundidad. En la página 71 se describe y anticipa con incisiva seguridad el estilo del *Zaratustra*; y jamás se encontrará una expresión más grandiosa para describir el acontecimiento Zaratustra, el acto de una gigantesca purificación y consagración de la humanidad, que la que fue hallada en las páginas 43-46.

5

Humano, demasiado humano, este monumento de una rigurosa cría de un ego, con la que puse bruscamente fin en mí a toda patraña superior, a todo «idealismo», a todo «sentimiento bello» y a otras debilidades femeninas que se habían infiltrado en mí, fue redactado en sus partes principales en Sorrento; quedó concluido y alcanzó forma definitiva durante un invierno pasado en Basilea, en condiciones incomparablemente peores que las de Sorrento. En el fondo quien tiene sobre su conciencia este libro es el señor Peter Gast, que entonces estudiaba en la Universidad de Basilea y que se hallaba muy ligado a mí. Yo dictaba, con la cabeza dolorida y vendada; él transcribía, él corregía también, él fue, en el fondo, el auténtico escritor, mientras que yo fui meramente el autor. Cuando por fin tuve en mis manos el libro acabado —con profundo asombro de un enfermo grave—, mandé, entre otros, dos ejemplares también a Bayreuth. Por un milagro de sentido en el azar me llegó al mismo tiempo un hermoso ejemplar del texto de Parsifal, con una dedicatoria de Wagner a mí, «a su querido amigo Friedrich

Nietzsche, Richard Wagner, consejero eclesiástico». Este cruce de los dos libros, a mí me pareció oír en ello un ruido ominoso. ¿No sonaba como si se cruzasen espadas? En todo caso, ambos lo sentimos así: pues ambos callamos. Por este tiempo aparecieron los primeros Bayreuther *Blätter*. yo comprendí para qué cosa había llegado el tiempo. ¡Increíble! Wagner se había vuelto piadoso.

Nietzsche SOBRE LA MUSICA Y LA PALABRA (Fragmento inédito del año 1871)

Lo expuesto por nosotros aquí sobre las relaciones del lenguaje con la música debe también ser aplicado por las mismas razones a las relaciones del *mimo* con la *música*. También el *mimo*, como simbólica reforzada de los gestos del hombre, es, comparado con la significación general de la música, un símbolo cuyo sentido interior se nos revela muy superficialmente, esto es, como sustrato del cuerpo movido por la pasión. Pero si colocamos el lenguaje en la categoría de la simbólica corporal y relacionamos el Drama, según el canon expuesto por nosotros, con la música, comprenderemos claramente una proposición de Schopenhauer, de la cual hablaremos más adelante. “Podría admitirse, aunque un espíritu puramente musical quizá no lo necesite, que el lenguaje de los sonidos, aunque se basta a sí mismo y no necesita de ninguna ayuda, debe ir acompañado de palabras y aun de una acción plástica, para que nuestro intelecto intuitivo y reflexivo, que no puede estar ocioso nunca, se ocupe de una manera análoga de modo que no se desvíe de la música su atención, y lo que los sonidos dicen a nuestro sentimiento vaya acompañado de una imagen intuitiva, que sea como un esquema, o como un ejemplo que se pone a un concepto general: y esto reforzará el efecto de la música” (Schopenhauer, *Parega II, Metafísica de lo bello y estética*). Si prescindimos de la motivación naturalista exterior, como nuestro intelecto no puede estar completamente ocioso y el sentido de la música se penetra mejor asistidos de una acción plástica, tiene razón Schopenhauer en considerar el drama en relación con la música como un esquema, como un ejemplo de un concepto general: y cuando añade que la

impresión de la música es reforzada por este procedimiento, apela a la generalidad de la música vocal, de la unión del sonido con la imagen y la palabra, para garantizar su aserto. En todos los pueblos la música apareció ligada a la lírica, y mucho tiempo antes de que se pensara en una música absoluta, realizó en aquel maridaje sus primeros progresos. Y si comprendemos esta lírica primitiva de los pueblos como debemos comprenderla, como una imitación de la naturaleza en su función artístico-creadora, deberemos considerar como el modelo primitivo de aquel maridaje de música y lírica, aquella *duplicidad en la esencia del lenguaje* prefigurada por la naturaleza, en la cual nos ocuparemos detenidamente después de haber fijado la posición de la música respecto de la imagen. En la multiplicidad de lenguas se hace patente el hecho de que la palabra y la cosa no tienen una relación necesaria, sino que, por el contrario, la palabra es un mero símbolo. Pero ¿qué es lo que simboliza la palabra? Pues nada más que representaciones, ya sean éstas conscientes, o, como ocurre con mayor frecuencia, inconscientes: pues ¿cómo habría de corresponder una palabra-símbolo a aquella esencia interior, cuyas copias somos nosotros así como todas las demás cosas del mundo? Esa esencia, ese meollo, no lo conocemos sino por medio de representaciones, no intimamos con ella más que por medio de imágenes exteriores: fuera de éstas no hay un lazo que nos una a ella directamente. Además, todo el conjunto de instintos vitales, el juego de los sentimientos, de los afectos, los actos de la voluntad, se nos revela —y en esto discrepo de Schopenhauer—, si examinamos el hecho atentamente, únicamente como representaciones, no con arreglo a su esencia; y también tenemos que confesar, que esa misma *Voluntad* de Schopenhauer no es más que la forma fenoménica más universal de algo completamente indescifrable para nosotros. Pero si, según esto, tenemos que someternos a la dura necesidad de no poder salir del reino de la representación, sin embargo, en este dominio bien podemos distinguir dos géneros principales. El primero se nos manifiesta

como sensaciones agradables y desagradables que acompañan indefectiblemente como un bajo fundamental a todas las demás representaciones. Esa forma fenoménica universalista, por la cual y bajo la cual conocemos nosotros únicamente todo devenir y todo querer y que designamos con el nombre de *Voluntad*, tiene también su esfera simbólica en el lenguaje: y esta simbólica es tan fundamental en el lenguaje como aquella forma fenoménica universalísima para todas las otras representaciones. Todos los grados de placer y de desplacer —manifestaciones de algo primordial que no podemos penetrar— se simbolizan en el tono *del que habla*, mientras que todas las demás representaciones son indicadas por la *simbólica del gesto*. Como quiera que aquel fondo emotivo es en todos los hombres el mismo, también el tono fundamental, a pesar de la diversidad de lenguas, es el mismo en todos los idiomas. De él se desarrolla después la simbólica del gesto, arbitraria y no completamente adecuada a su fundamento: y de aquí nace la variedad de las lenguas, cuya multiplicidad debemos considerar, si vale la comparación, como un texto cuyas estrofas se yuxtaponen a la melodía originaria de las palabras que expresan ya el placer ya el dolor. El campo entero de los sonidos consonantes y vocales debe ser incluido bajo la simbólica del gesto —las consonantes y las vocales, sin el tono fundamental necesario no son más que *posiciones* del órgano del lenguaje, en suma, gestos—; en el momento en que oímos la *palabra* que brota de los labios del hombre, nos imaginamos la raíz de esta palabra y el fundamento de aquella simbólica del gesto, el *tono fundamental*, el tono emotivo, como un eco de las sensaciones o sentimientos agradables y desagradables. La misma relación que toda nuestra corporalidad guarda con el fenómeno universalísimo y primordial de la *Voluntad*, guarda la palabra consonante-vocal con su tono fundamental. Pero este fenómeno de la *Voluntad* con su escala de sensaciones agradables y desagradables, alcanza en el desarrollo de la música una expresión simbólica cada vez más adecuada, y paralelamente a este proceso histórico se desarrolla el esfuerzo de la lírica para

expresar la música en imágenes: doble fenómeno, que, como acabamos de ver, se da también en el lenguaje. El que nos haya seguido de buen grado y con la atención suficiente en estas arduas consideraciones, concentrando su fantasía –y completando nuestras expresiones cuando éstas son deficientes o demasiado absolutas– tendrá ahora, con nosotros, la ventaja de poder resolver con mejor base algunas cuestiones estéticas que hoy preocupan y que los artistas modernos se proponen seriamente. Pensemos ahora, después de sentadas estas premisas, la temeridad que supone poner en música una poesía, es decir, querer ilustrar musicalmente un poema, y, por consiguiente, querer ayudar a la música por un lenguaje conceptual: ¡un mundo invertido!

Material de uso interno de la Cátedra de Estética. Dpto. de Filosofía, Fac. de Humanidades. Univ. Nac. de Mar del Plata

