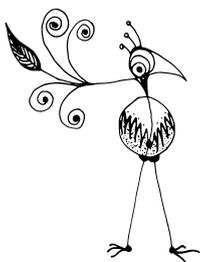


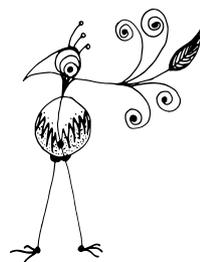
# Nietzsche y el nacimiento de la tragedia

por: Manuel Pantigoso

Con motivo  
del  
bicentenario



del nacimiento  
de Richard  
Wagner



## I

### Los presocráticos y el principio de las cosas

Los presocráticos, quienes ejercieron su labor desde el año 624 a. de C. hasta el siglo V a.C., inauguran la filosofía como paradigma racional y autónomo, es decir, ocupan ese punto de bifurcación en el que se abriría un nuevo camino: el logos, la razón, que terminó desalojando a la religión, el rito, el mito. Representan, pues, el paso del mito al logos. Sin embargo, nunca se denominaron filósofos (a excepción de Pitágoras); más bien eran considerados magos, sabios, médicos, físicos, etc., que optaron por el equilibrio entre el sentimiento y la razón. A la postre, más parecían poetas por interpretar la vida desde la propia naturaleza. La pregunta por el *principio*, por el “arjé” de la naturaleza, caracterizaría a estos filósofos anteriores a Sócrates que respondieron a esa interrogante de diversas maneras.<sup>1</sup> Veamos algunas de ellas.

<sup>1</sup> Más o menos por la época de los presocráticos aparecen los libros dedicados a la fundamentación filosófica del *Vedismo*, los últimos que integran el conjunto de los Vedas (en sánscrito significa “saber”), a los que se les llama *Upanishad*. Estos son anónimos, en verso o en prosa, de longitud diferente y fecha incierta (los más antiguos podrían ser por los años 500 a. de C.). Se constituyen en la parte más mística de los Vedas;

### 1. El Agua para Tales de Mileto

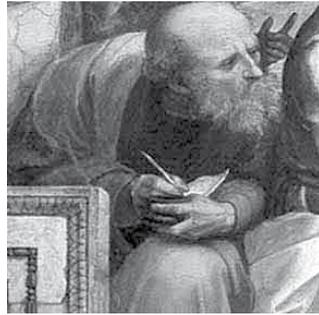
*Tales de Mileto* (624-546 aprox.) consideró que el principio o *arjé* era el agua. Su afirmación se fundamentaba en la observación de que todo cuerpo, alimento o germen posee la cualidad de lo húmedo. El agua, era, pues, el principio rector.

La filosofía a partir de *Tales* surgió, así, como una explicación genealógica de lo real, de la naturaleza, como generalización de la ley universal de todo acontecer.

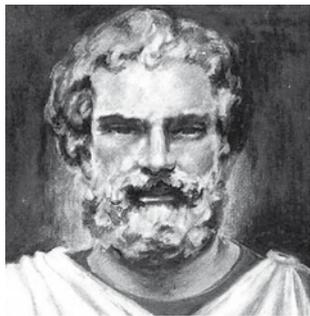
la referencia más antigua y el fundamento del *Vedismo* y *Brahmanismo*. El *Upanishad* es una recopilación de himnos y preceptos sacerdotales redactados en sánscrito que se dividen en el *Rig-Veda* (para el sacerdote novicio), el *Sama-Veda* (para el cantor), el *Yajur-Veda* (para el acólito) y el *Atarva-Veda* (para el brahmán). Perdura en la India por la influencia que ha ejercido sobre el *hinduismo* y otras corrientes religioso-filosóficas. De un primitivo politeísmo que no llega a consolidarse, se pasó a la búsqueda de un *primer principio*, lo *Uno*, el *Absoluto*, origen y esencia de todas las cosas y al cual han de volver todas ellas. De hecho, en el cuarto Veda se encuentra la noción del *ensimismamiento* (unión mística con el *Absoluto*) así como las prácticas y ejercicios ascéticos que han de conducir a ella. De manera general se aprende del *Upanishad* (“sentado -o ensimismado- cabe alguien”: *upa* -junto, cerca-; *nishad*: yaciendo, estando “a los pies”) que por el corazón se aprende la verdad, en él reposa la verdad.



## FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS



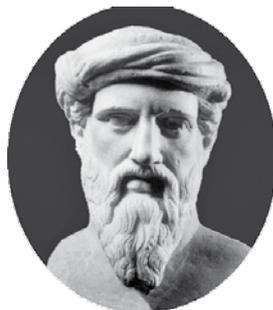
Anaximandro



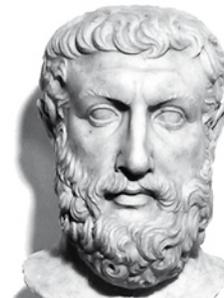
Tales de Mileto



Anaxímenes de Mileto



Pitágoras



Parménides



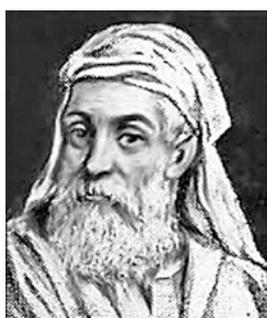
Heráclito de Éfeso



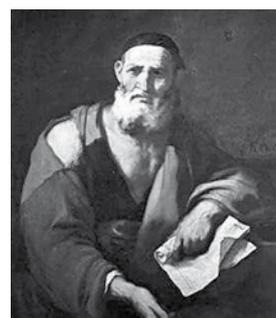
Demócrito de Abdera



Jenófanes



Empédocles



Leucipo



Para Nietzsche, *Tales* -que era matemático y astrónomo- marcó un punto de inflexión a partir del cual se comenzó a creer en la naturaleza en cuanto al menos se pensaba en la naturaleza del agua.

## 2. El Ápeiron para Anaximandro

**Anaximandro de Mileto** (610-545 aprox.) efectuó un avance notable respecto a Tales al señalar que el principio de todas las cosas (arjé) es el **ápeiron**, es decir, “*lo indefinido, lo indeterminado*”. Anaximandro negó toda evidencia empírica. El ápeiron se tornaría, así, un principio “abstracto”, hipotético, que contradice toda experiencia sensible. Es inmortal e indestructible, es decir eterno y no envejece. Se destaca en su pensamiento el mérito de hacer ingresar una cosmología que no depende de representaciones míticas.

## 3. El Aire para Anaxímenes

**Anaxímenes de Mileto** (585-524), discípulo de Anaximandro, concibió al mundo como *algo vivo*. Identificó el principio *indeterminado e infinito* de su maestro *con el aire*, del cual, por un proceso de rarefacción y condensación, surgen -dice- las otras tres materias básicas: fuego, tierra y agua, y de estas todo lo demás. Aire es también el alma (psiché), soplo o aliento divino similar al aire que nos rodea.

## 4. Lucha de contrarios y devenir perpetuo para Heráclito

**Heráclito de Éfeso** (mitad del siglo VI y principios del V) afirmó que el origen de todas las cosas es la *guerra*, esa lucha y oposición de contrarios de donde ha de surgir la *armonía*, según una inexorable ley que remite a la unidad oculta: al *logos* o fuego que en su eternidad “se enciende según medida y se apaga según medida”. Y es que las cosas -dice- están sujetas a un devenir perpetuo donde todo fluye y nada permanece, y el nacer o perecer de un ser implica necesariamente el nacer o perecer de su contrario (si naces, pereces; si pereces, naces). La Naturaleza, así, es conflicto, lucha de presencias y ocultamientos.<sup>2</sup> Platón en su diálogo *Crátilo* recoge lo que dice Heráclito: “todas las cosas se mueven y nada está quieto, y comparando las cosas

existentes con la corriente de un río nunca te podrías sumergir dos veces en ese mismo río”.

## 5. El cosmos en armonía y el número como principio en Pitágoras

**Pitágoras** (570-480 aprox.) describe el mundo como un *cosmos en armonía*, que resulta más inteligible por anticipar las doctrinas de Copérnico: el cosmos es una esfera en cuyo centro hay un fuego originario.

Muy importante fue su *doctrina del número* por ser concebido este como el *arjé*, principio, fuente y raíz de todo lo presente y de todo lo pensable. El movimiento de los planetas y las estrellas produce una música celestial (armonía de las esferas) inaudible a los hombres pues es el silencio el que acoge y en el que tiene lugar todo sonido. Abraham Valdelomar habría de ilustrar el llamado “ritmo pitagórico”:

Después de cada golpe del obrero, la sonoridad iba amortiguándose, hasta ser imperceptible para el oído humano. Pitágoras recordó entonces haber observado un fenómeno semejante cuando, en busca siempre de la nueva verdad, arrojara un guijarro sobre un tranquilo remanso y las ondas que nacieron violentas en el centro fueron a extinguirse suavemente en el curvo y húmedo labio de la orilla; (...) en ese instante tuvo el alumbramiento estupendo de la ley del ritmo universal, base de todos los procesos humanos, teórico nervio del cosmos, carne y espíritu de cuanto existe a ambos lados del infinito y constelado dombo.

(“Consideraciones sobre el ritmo”, en *Valdelomar, Obras II*, pp. 110-112)

## 6. El Ser como lo eterno para Parménides

**Parménides de Elea** (540-470 aprox.) expuso su doctrina en un poema de gran elevación y belleza: “Sobre la naturaleza”, del que se conservan numerosos fragmentos. Conoció la filosofía pitagórica y la de Jenófanes, y en Atenas estuvo en contacto con Sócrates. Su *teoría del ser* se presenta, en general, como la contrapartida de la filosofía del devenir, de Heráclito. El *ser* para Parménides es, así, lo único, pues lo que está junto al *ser* no puede ser sino un *no ser*. El *ser* es, entonces, lo eterno, lo infinito, lo inmutable; el uno, todo y absoluto, que incluye lo otro.

<sup>2</sup> Este pensamiento influirá en “El crepúsculo de los dioses” de Wagner (el hombre es un tránsito y un ocaso).



## 7. El solo Dios para Jenófanes

Entre los últimos presocráticos debemos mencionar a **Jenófanes de Colofón** (siglos VI y V a. de C.), que defendió la tesis de *un solo Dios* “el mayor entre los dioses y los hombres, en nada semejante a los mortales, ni en la figura ni en el pensamiento”.

## 8. Fuego, aire, tierra, agua para Empédocles

**Empédocles de Agrigento** (490-430 aprox.), mago profeta y adivino, recogió algunos aspectos señalados ya por sus colegas y estableció, finalmente, la teoría de los cuatro elementos (*fuego, aire, tierra y agua*) como principios genéticos y rectores del Cosmos.

## 9. Los átomos para Demócrito y Leucipo

**Demócrito de Abdera** (460-370 aprox.) y **Leucipo** (460-370), desarrollaron la teoría materialista del *atomismo*. El mundo -señalaron- está compuesto exclusivamente de átomos en movimiento, en un espacio vacío. Esta explicación vino a denominarse *mecanicismo* y sería desarrollada en siglos posteriores por pensadores como *Descartes* o *Hobbes*.

## II

### El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música

Luego de la etapa inicial de la filosofía dominada por los antiguos pensadores -como *jónicos*,<sup>3</sup> *pitagóricos*, *eleatas*,<sup>4</sup> *atomistas*- aparece el racionalismo de Sócrates en la vida espiritual de Atenas y, desde ella, en toda la vida espiritual de occidente. El desinterés de Sócrates hacia el saber, esto es, hacia el *saber de la naturaleza*, fue la vía necesaria para llegar a *un saber del hombre* considerado como el único verdaderamente interesante y decisivo. Sin embargo, Nietzsche asumió la defensa de esos primeros cosmólogos y arremetió contra el racionalismo de Sócrates, como veremos luego.

3 Jonia fue el centro de una gran cultura cuyo apogeo corresponde a los siglos VII y VI a. de C. En los siglos VI y V a. de C. floreció la llamada *Escuela Jonia*, de filósofos y físicos griegos, representada especialmente por Anaxágoras, Tales, Anaximandro y Heráclito.

4 Elea fue una ciudad de la antigua Italia, célebre por su *Escuela* (griega) *de filosofía*.

En diciembre de 1871 Nietzsche<sup>5</sup> publica en Leipzig *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Este texto, decisivo en un primer momento en el pensamiento de su autor, es un híbrido entre filosofía y filología, razón por la cual el propio autor lo calificó de “centauro”. El objetivo de este libro fue explicar la interpretación de la tragedia en la antigua Grecia, que difiere del concepto contemporáneo.<sup>6</sup>

### 1. Lo dionisiaco y lo apolíneo

*El nacimiento de la tragedia* desarrolla la tesis según la cual dos grandes fuerzas opuestas gobiernan el arte: la *dionisiaca* y la *apolínea*. Estas potencias, otrora unidas en la tragedia griega, fueron separadas -debido al triunfo de la racionalidad- por Eurípides y Sócrates. Nietzsche tenía la esperanza de reencontrar esa antigua unión en la música de *Richard Wagner*<sup>7</sup> a quien por cierto dedicó esta obra. Dice en ella:

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no solo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar en el que la dualidad de los sexos engendra vida, y en el que entre estos la lucha es constante y la reconciliación se efectúa solo periódicamente.

La tragedia según Nietzsche no es lo maldito sino lo necesario, visto como forma de catarsis de los habitantes griegos; esto se observa en el fervor religioso a los dioses (*Dionisio* y *Apolo*), los cuales con sus respectivas

5 Nietzsche (Friedrich), filósofo alemán, nació en Prusia en 1844; falleció en Weimar en 1900. En la cátedra de filosofía, en Basilea, recibió la influencia de Schopenhauer y asumió algunas ideas estéticas de R. Wagner. Nietzsche opone un análisis genealógico que impulsa el devenir de la vida; así, reemplaza una metafísica de la esencia por un nuevo análisis en donde el concepto no posee valor en sí ya que solo es un signo que remite a un significado. También señala que el Ser no está concluido puesto que no es ni Dios ni Verdad establecida; el Ser es más bien un devenir, igual que la vida como creación continuamente renovada; es también incesante huida hacia “otra cosa” en la que constantemente “se espera a sí mismo”.

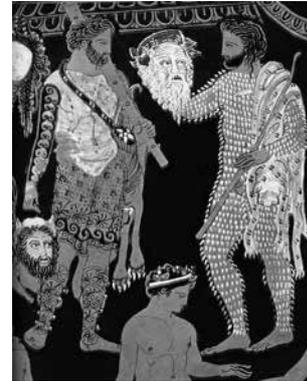
6 Posteriormente Nietzsche reniega de todos sus planteamientos. Lo llama libro imperfecto.

7 Wagner (Richard), compositor alemán, nació en Leipzig en 1813, falleció en Venecia en 1883. Después de *Rienzi*, ópera italianizante, presentó *Tannhäuser*, *El buque fantasma* y *Lohengrin*, tratando de conseguir la síntesis de la expresión artística a través de la poesía, la música y la puesta en escena. En la tetralogía *El anillo de los Nibelungos* (*El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*) así como en *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Núremberg* y *Parsifal*, Wagner desarrolló de manera notable el empleo del leitmotiv -que había inaugurado en *Rienzi* y especialmente en *El buque fantasma*- e hizo un amplio uso del cromatismo.

## LA TRAGEDIA Y SUS SÍMBOLOS



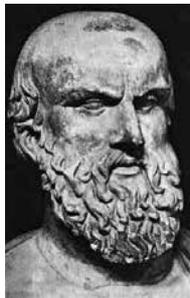
Origen de la Tragedia



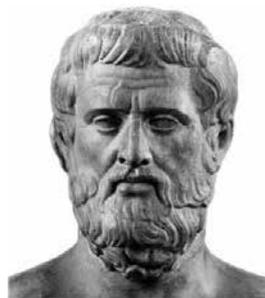
Máscaras griegas de la tragedia



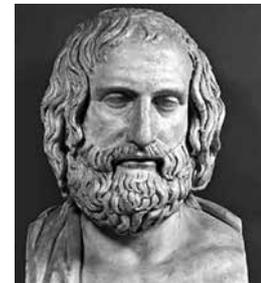
Los cuatro elementos de la naturaleza



Esquilo



Sofócles



Eurípides



Dionisio y Apolo



Prometeo encadenado



actividades -el uno con la *orgia* y el *vino* (Dionisio), el otro con el *trabajo* y el *cultivo de las artes* (Apolo)-confirieron una particularidad a los griegos, quienes orgullosamente eran ejemplo de rectitud mientras que por otro entraban en profundas contradicciones, sobre todo con aquellos que no sabían interpretar sus propias prácticas.

Nietzsche señala de manera sutil que los griegos, reconocidos como un pueblo feliz y sereno, necesitaron de la tragedia: su exuberancia y vitalidad excesiva aparecen ligadas poderosamente a un pesimismo que en la tragedia se manifiesta como una búsqueda de *lo terrible*. Esta búsqueda ha de coexistir con una especie de éxtasis de los sentidos.

Para él, a partir de la música la tragedia se origina y se comprende realmente. Parafraseando a Schopenhauer<sup>8</sup> -en su idea de que la música es una afirmación de la vida, la expresión de un primitivo y universal afán de vida- Nietzsche ha de considerar que el arte dramático nace a partir de los cantos rudimentarios en honor a Dionisio. El hombre griego en su cortejo báquico, dionisiaco, en su danza pagana, despierta y exacerba las fuerzas de la naturaleza y luego las somete al poder armonioso del coro (lo apolíneo), pues durante la representación teatral griega el canto del coro es el fundamento de la tragedia, es la suma de varios individuos fusionados en una sola voz, cantándole a la plenitud.

El alma trágica es gozo pleno de los placeres terrestres, así como también aceptación de los males y las miserias: los dramas de la vida del individuo son vividos con humildad y estoicismo. De nada servirá buscar algún ideal, alguna condición de vida perfecta que se imponga como modelo; se tiene que acoger en su plenitud a la vida, como lo hace de manera espontánea el animal.

## 2. Esquilo y el alma trágica de la tragedia

Nietzsche afirma en *El nacimiento de la tragedia* que el alma salida de la tragedia se mantiene presente especialmente en las obras de Esquilo (con personajes profundamente trágicos que tienen miedo

a los dioses), y también en las de Sófocles (que sin embargo da mayor peso a las acciones humanas y a lo cotidiano), pero se debilita irremediamente con Eurípides.

Según Nietzsche, Eurípides fue el principal responsable de la muerte y desaparición de la filosofía trágica ya que es él quien rompe con el pesimismo, sentimiento este que según el autor no es sino el respeto hacia el estupor causado por los misterios y los sufrimientos del mundo. Con Eurípides, el más joven de los trágicos griegos, surgirá el optimismo: una actitud ante el mundo que plantea de antemano un ideal; esta actitud se instalará de manera irreversible en el espíritu de los pueblos venideros. Efectivamente, la tragedia de Eurípides parece rechazar la participación del espectador en la escena y, más bien, colocarlo en posición de crítico con respecto a lo que se desarrolla frente a sus ojos. El espectador se vuelve un “ilustrado”, es decir, los personajes de la tragedia le parecen simplemente emisarios de ideas que él podrá analizar y juzgar, en vez de simplemente apreciar en una tarea de contemplación puramente estética.<sup>9</sup>

Para Nietzsche, Eurípides es a la tragedia lo que Sócrates es a la filosofía: un revolucionario esparciendo ideas nuevas. Crítico de la realidad en su simple apariencia sensible y estética, Sócrates es el veneno para la filosofía trágica. Él divulga un positivismo con sus ideas que lo elevan a la condición de padre del racionalismo. Indiscutiblemente, Nietzsche verá en Sócrates al gestor de la decadencia de la cultura griega. Dice al respecto: “en Sócrates, el instinto se convierte en un crítico, la conciencia en un creador” (...) “el pensamiento filosófico al crecer se sobrepone al arte y obliga a este a aferrarse estrechamente al tronco de la dialéctica”. Y agregará: “Sócrates es el padre de la ciencia pura; él es el aniquilador del drama musical, que había concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo”.

## 3. El mito de Prometeo y la liberación del yugo de los dioses a través de lo titánico

Otro tema de interés en *El nacimiento de la tragedia* es el análisis que hace Nietzsche sobre el mito de

<sup>8</sup> Schopenhauer (Arthur). Filósofo alemán, nació en Danzig (1788) y murió en Frankfurt del Main (1860). En su obra principal *El mundo como voluntad y representación* sentó las bases de una filosofía voluntarista: la naturaleza en su conjunto y los seres vivos están todos animados por una “voluntad de vivir”, sin propósito ni meta, absurda, que se caracteriza por el dolor y la contrariedad. Hay que librarse de esa voluntad por medio de una especie de “quietismo” de la voluntad individual: renunciar al placer, culto al arte, ascetismo y piedad, fundamento de la moral. Otras obras importantes son *Sobre la voluntad en la naturaleza* y *Ensayo sobre el libre albedrío*.

<sup>9</sup> Eurípides utiliza en sus obras las antiguas leyendas pero, a diferencia de Esquilo y Sócrates, las juzga, las critica, y no cree en los dioses de la mitología. Sus héroes ya no son el juguete de una fatalidad ineludible, sino las víctimas de pasiones violentas. La intriga llega a ser lo más importante, y el coro, si subsiste, pierde su razón de ser. En tal sentido, dentro del teatro contemporáneo Eurípides es el referente más antiguo de Bertolt Brecht, el impulsor del distanciamiento escénico.



Prometeo. El filósofo alemán conocía a la perfección la literatura griega -no en vano era también filólogo clásico-, y de hecho dedicó un breve drama al personaje de Prometeo, inspirador del *Superhombre*, vital y vencedor de su filosofía de la madurez. El mito prometeico significa para Nietzsche la liberación del yugo de los dioses, puesto que “alzándose hasta lo titánico conquista el hombre su propia cultura y compele a los dioses a aliarse con él, pues en sus manos tiene, con su sabiduría, la existencia y los límites de éstos”. Afirmará sobre ello que este “auténtico himno de la impiedad” se constituirá en un reto a los dioses, a su poder y a su existencia; será para el hombre como un preludio de su objetivo de eliminar a los ídolos de la vida de los humanos; como “el presentimiento de un crepúsculo de los dioses” puesto que Prometeo y su obra obliga a dioses y hombres a “una reconciliación”, lo que recuerda a la equiparación que Nietzsche hace de dioses y hombres a través de su frase “¡Dios ha muerto! ¡Y nosotros le hemos matado!”.

El filósofo localiza el núcleo más íntimo del mito de Prometeo en “la necesidad del sacrilegio, impuesta al individuo de aspiraciones titánicas”. Es decir, el sacrilegio conduce al hombre a lo dionisiaco, con el “afán titánico de ser el Atlas de todos los individuos y de llevarlos con anchas espaldas cada vez más alto y cada vez más lejos”. Con todo ello enuncia que la dualidad prometeica -su naturaleza con tantos contrastes- se puede resumir en una fórmula: “Todo lo que existe es justo e injusto”, “¡Ese es tu mundo!”. Esta fórmula quiere demostrar la afirmación de la dualidad trágica apolínea y dionisiaca en el mundo.

En *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, Nietzsche nos ofrece, más que un análisis erudito, una exégesis onírica y metafísica de la cultura griega. Su percepción vital emerge, así, de una deducción que está muy cercana a lo mítico.

La tesis de este libro, básico para entender la tríada ciencia-arte-vida en el pensamiento del filósofo, se enmarca dentro de estos parámetros: “Ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida”. Pero hay más: el substrato del saber se revela como “conocimiento del genio dionisiaco-apolíneo y de su obra de arte; o, al menos, como la comprensión llena de presentimientos del misterio de esa unidad”. En suma -dice el filósofo alemán-, quien accede a estos límites cognoscitivos percibe que “Solo como

fenómeno estético está justificada la existencia del mundo”.

Pese a que en el libro había ecos propios de las ideas de la música de Wagner y de la filosofía de Schopenhauer, es evidente que con él se abría paso una nueva concepción del mundo basada esencialmente en el pensamiento trágico y en la afirmación natural de la vida y de la muerte.

### III

#### Nietzsche y Wagner: Relaciones y distensiones

##### 1. La mitología germánica y las lenguas romances a través de la restauración del drama musical (Ópera) en Richard Wagner: la obra de arte total

La concepción que tuvo Richard Wagner de la ópera como obra de arte total, así como su preocupación por inspirarse en la legendaria mitología germánica, revolucionaron el panorama musical europeo de la segunda mitad del siglo XIX. Su ideario estético estará presente en la tetralogía operística basada en Sigfrido, que recibió el título de *El anillo de los nibelungos*. Dicha tetralogía, comenzada en 1852 y finalizada en 1874, está constituida por *El oro del Rin*, *La Valkiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*. Según Wagner, la unidad de las artes que consiguiera la tragedia griega se quebró para especializar la literatura, la música, el mimo, la danza, como medios de expresión artística separados e incomunicados entre sí. Así pues, su aporte para *reinstaurar la unión de las artes* sería plenamente viable en el drama musical, como respuesta al viejo problema del fenómeno del lenguaje estético, de su forma y contenido.

Wagner proponía huir de los grandes temas literarios modernos, de los argumentos costumbristas y, sobre todo, de los frisos históricos de la gran ópera. Sus asuntos dramáticos los hallaría en la mitología, la leyenda y la literatura épica, lo mismo si eran germánicas o si eran comunes a las lenguas romances (caso *Tristán e Isolda*). Al alejarse de inútiles referencias históricas, sus criaturas de ficción conseguirían un aliento poético ancestral y se convertirían en arquetipos.

Nietzsche conoció a Richard Wagner en Leipzig, su ciudad natal, en 1868, y poco después a la esposa del





## OBRAS PRINCIPALES DE WAGNER



Wagner



Tristán e Isolda



El oro del Rin



La Valquiria



Sigfrido



El ocaso de los dioses



Parsifal



músico, a Cósima -hija de Franz Liszt- por quien el filósofo se sintió atraído.

## 2. La música de Wagner como base de la escritura de Nietzsche

Bajo la influencia de la poderosa música de Wagner, Nietzsche comenzó a escribir la tan citada *El origen de la tragedia en el espíritu de la música*. En esta “ópera” prima, el filósofo establecerá esa distinción que llegará a convertirse en clásica: entre el espíritu de lo *apolíneo* que expresa el mundo como *representación* (artes plásticas), y el espíritu de lo *dionisiaco* que lo expresa como voluntad (música). Era la época en la que él mismo interpretaba la música de Wagner como la “expresión de un poder dionisiaco del alma”. Sin embargo, más tarde, en su obra *Nietzsche contra Wagner*, de 1889, diría: “en esa música creí oír el terremoto con que una fuerza primordial de la vida, comprimida desde la antigüedad, se manifestaba al fin”.

## 3. La voluntad del poder humano de los héroes wagnerianos

Los idilios trágicos de los héroes y heroínas wagnerianos, son una clara y manifiesta expresión de la *voluntad del poder humano*, en su afán por vencer sus propios designios, y trascender *así* “más allá del bien y del mal”, “transitando hacia el superhombre”, como lo expresará Nietzsche más adelante. Este es el caso de *Tanhäusser* (1845), *Lohengrin* (1859), *Tristán e Isolda* (1865), la tetralogía de *El anillo de los nibelungos: El oro del Rin* (1876) *La Valkiria* (1870-1876), *Sigfrido* (1876), *El crepúsculo de los dioses* (1876).

En *El crepúsculo de los dioses*, el idilio de Sigfrido y Brunilda no podrá ser contenido ni por los propios dioses; la fuerza volitiva del amor quebranta la omnipotencia y hegemonía, convirtiendo a los dioses en seres débiles e innecesarios, y por ello sucumbirán y serán condenados a su extinción total. La humanidad ha sido liberada por la voluntad de su héroe y heroína. Con esta narración wagneriana se evidencia la antesala de la expresión ¡Dios ha muerto!

En *Tristán e Isolda* la voluptuosidad y sensualidad explosivas emergen por medio de las innovaciones poéticas y de las técnicas armónicas wagnerianas, que parecen inundar todo el espacio como si fueran portentosas cascadas cromáticas. Tal idilio amoroso, se

encuentra inspirado en las propias pasiones amorosas y transgresoras de las normas sociales de la época del propio Wagner. Coherente con ello, infringe la armonía tonal llevándola a los grados extremos de la modulación continua, para lo cual se agranda la orquesta a fin de conducirla a las mayores combinaciones tímbricas. La atonalidad de Wagner no obedece, así, las reglas del sistema tonal de la armonía clásica.

Héroes wagnerianos como Sigfrido, que “no saben del miedo”, evocan el superhombre nietzscheano, que será predicado y profetizado por su Zaratustra: “Yo predico el Superhombre. El hombre es algo que debe ser superado. ¿Quién de vosotros ha hecho algo por superarlo?” (*Así habló Zaratustra*, Primera Parte, Prólogo de Zaratustra, III). Pero, muy particularmente la parte final del ciclo: *El anillo de los nibelungos: El crepúsculo de los dioses*, que evoca una revelación cuasi-heraclitiana, expresada por el Zaratustra: “transitar al otro lado”, que se refiere a la necesidad del hombre de hundirse en el ocaso para morir y resucitar como superhombre (“Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta. Lo que debemos amar en el hombre es que consiste en un tránsito y un ocaso”) (Prólogo de Zaratustra, IV).



## 4. Propiedades del drama wagneriano

Nietzsche llegó a identificar los atributos o cualidades esenciales del drama wagneriano: *pasionalidad*, *bacanilidad* (relativo al dios Baco) y *voluptuosidad*, propios del espíritu dionisiaco, tal y como se habían manifestado en la tragedia griega (especialmente con las presencias de Esquilo y de Sófocles) que él consideraba “arte por excelencia” pues mostraba de un modo bello la verdad: lo trágico de la existencia. Como hemos dicho no recibió los mismos elogios Eurípides a quien Nietzsche lo presenta como “una máscara por cuya boca no hablaba ni Dionisos ni Apolo, sino un demonio que acababa de aparecer, llamado Sócrates”; así, considerará a este filósofo como uno de los grandes farsantes y lo expresará en *El nacimiento de la tragedia*.

Luego de una etapa de intensa amistad entre estos dos grandes personajes sobrevendrá la ruptura. El núcleo del conflicto giraría, entre otros factores, en la diferencia de criterios sobre la guerra y las ideas de justicia, sobre el aburguesamiento de Wagner, sobre el sentido de la renovación, etc., así como -y especialmente- sobre el drama musical *Parsifal* (-“*Festival Sagrado*”), estrenado en 1882; aunque trabajado por Wagner desde 1857.

Nietzsche reprochará al músico el haber cedido ante los ideales del cristianismo, “intrínsecamente contrarios a las fuerzas de la vida, represoras de la voluntad de poder de vida humana”. Es para 1887, cinco años después del estreno, que Nietzsche se ha de preguntar en *La genealogía de la moral*: “¿qué le importaba a Wagner aquella varonil (ay, tan poco varonil) ‘candidez campesina’, aquel pobre diablo, aquel agreste muchacho llamado Parsifal?”. Para Nietzsche esta obra había perdido esa aguerrida y masculina fuerza de *voluntad de vida*, que tanto había caracterizado a los héroes y a las heroínas (tal es el caso de las Valkirias, especialmente de Brunilda) de los dramas anteriores de Wagner. Aunque *Parsifal* será la última obra wagneriana antes de morir su autor en 1883, Nietzsche no lo perdonará, pues considerará que su antiguo amigo había traicionado las fuentes fundamentales de su propia obra. Esta diatriba la sintetizará en *Nietzsche contra Wagner*, de 1889, obra dividida en tres partes en las cuales expone su tránsito gradual: desde la admiración hasta la objeción, para culminar lamentablemente con el repudio más encarnizado.

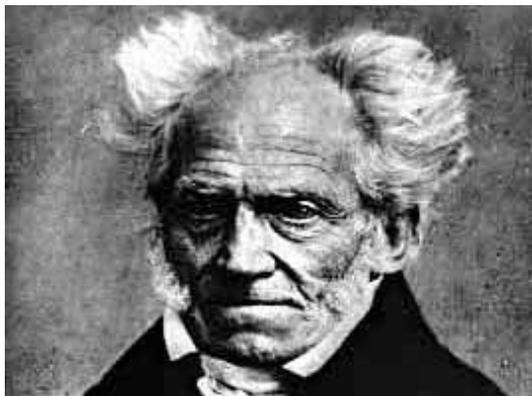
##### 5. “Voluntad de vivir” en Schopenhauer y “voluntad de poder” en Nietzsche

Schopenhauer fue un autor al que Nietzsche leyó y admiró mucho e influyó profundamente en su pensamiento. También, recibió la influencia de Emmanuel Kant, en particular todo lo relacionado con la idea de que el hombre solo puede alcanzar la realidad fenoménica. En tal sentido, Kant -que colocaba la razón en el centro del mundo, como Copérnico situó al sol en el centro del sistema planetario- señalaba que el conocer no significa reflejar el objeto

es imprescindible que sean los objetos del conocimiento los que se adecúen a la naturaleza del sujeto pensante y no a la inversa (*Crítica de la razón pura*). Aquí estará el ingrediente humano del arte.

La metafísica irracionalista de Schopenhauer defendió la existencia de la *voluntad de vivir* como principio metafísico rector de todos los sucesos y objetos del mundo fenoménico, y mantuvo una posición pesimista de la realidad. Nietzsche rechazó este punto de vista pesimista, pero su concepto de *voluntad de poder*, aunque no idéntico a la noción de voluntad en Schopenhauer, guarda con ella cierta semejanza.

Schopenhauer y Nietzsche compartirían por igual el conocimiento de lo absurdo del mundo; ambos toman partido contra la metafísica tradicional del espíritu; el uno y el otro acentúan la primacía de la *voluntad* frente al entendimiento; para los dos el *arte* ocupa un puesto privilegiado. No obstante, había entre ellos diferencias considerables, como lo diría el propio Nietzsche: “Yo comprendí que mi instinto quería llevar a cabo todo lo contrario de lo que había querido el instinto de Schopenhauer: llegar a una justificación de la vida, aun en lo que tiene de más terrible, dudosa y engañosa. A tal fin yo había puesto la mano en la fórmula dionisiaca. Contra la afirmación de que un ‘en sí de las cosas’, es necesariamente bueno, feliz, verdadero, único, la interpretación schopenhaueriana del ‘en sí como voluntad’ pues constituye un progreso esencial. Pero Schopenhauer no supo divinizar esta voluntad. Se atuvo al ideal cristiano moral. Se encontró aun de tal modo bajo la dominación de los valores cristianos que, cuando ‘la cosa en sí’ no fue ya para él Dios tuvo que mirarla como mala, absurda y reprochable. No comprendió que puede haber infinitas maneras de ser diversamente, y de ser dios”.<sup>10</sup>



Schopenhauer



Kant

en la conciencia o en la inteligencia, sino transformar lo real, en sí mismo inagotable, encuadrándolo en las formas trascendentes de la subjetividad. Kant agregará que para alcanzar un conocimiento universal y necesario

<sup>10</sup> Citado por D. Sánchez Meca. *En torno al Superhombre. Nietzsche y la crisis de la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 1989.



## 6. Del hombre al superhombre de Nietzsche

En la cultura occidental -lo dice Nietzsche- predomina el Nihilismo, que supone la negación y desvalorización de los más altos valores. La humanidad ha despreciado los valores naturales y su propia condición natural estableciendo una filosofía racional que proviene desde Sócrates, una moral antinatural y unas religiones que se basan en vidas mejores. Nietzsche los combate haciendo una rotunda afirmación del mundo y de la condición humana natural. Para él todo es cambio y movimiento; vida, muerte; dolor y placer. Y no hay nada más allá de ello. El filósofo alemán se muestra voraz con esa moral nihilista establecida, la cristiana, que niega los valores determinados por la propia naturaleza del individuo: los instintos, el placer, la inocencia, la ley del más fuerte. Por ello fue muy duro con esta moral pues, según él, no es más que una moral esclavista. Con la frase “Dios ha muerto” hace protagonista al *Superhombre*, capaz de soportar la vida sin recurrir a Dios ni a los demás. Así, con su moral hace a los hombres espíritus libres, cambiando la moral “del rebaño” por la moral “del Señor”, por aquel que no se deja gobernar ni llevar por las circunstancias; que pelea por y para su vida, amándola. El *Superhombre* es el nuevo hombre que no está sometido a ningún precepto moral, que se sitúa más allá del bien y del mal, es fuerte, noble, sabio e independiente. Afirma, así, una concepción temporal circular en la que no caben las ideas de esperanza del cristianismo, ni de progreso de la ciencia, puesto que en “el eterno retorno” la vida no es más que la eterna repetición de lo mismo, y el amor a la vida supone amarla hasta el extremo de desear que cada instante de esta se repita hasta el infinito.

Así pues, ¿cuál es el camino que deberá seguir el hombre para hacer de sí mismo su Dios, para devenir en Superhombre? Nietzsche explica este camino mediante el uso de símbolos: el hombre debe pasar de camello a león y de león a niño. El camello es el hombre que quiere vivir cargando con el peso de los valores de la tradición, basados en la moral de esclavos. Vive asustado y hundido por el peso de la carga. El león es la figura de la negación. Con su fuerza ha destruido todos los valores y ha afirmado la muerte de Dios. Ha abrazado el nihilismo. Pero el hombre no debe quedarse en la negatividad sino dar un último paso y convertirse en niño. El niño -como el arte- es capaz de mirar al mundo con una mirada inocente, pero con la

fuerza que le da el amor a la vida. En fin, el superhombre, es el hombre que lucha por su propia voluntad, que es fuerte y creativo; su tarea es la reconstrucción de los auténticos valores.

Respecto al valor de la *voluntad de poder*, cabe señalar, que la doctrina que Nietzsche quiere legarnos -a través de la temática presente en *Así habló Zaratustra*<sup>11</sup> está lejos de constituirse en un proyecto de sociedad perfecta, como pretendieron hacerlo Tomás Moro con su *Utopía*, Thomas Hobbes con su *Leviatán* y Friedrich Hegel con su *Filosofía de la Historia*.

## 7. No una voluntad de sistema; sí una voluntad de estilo

La filosofía de Nietzsche es ante todo una filosofía que arremete a golpe de martillo contra todas las formas de pensamiento y de los valores morales de la tradición Occidental nacida en Grecia. Pero Nietzsche no es el tipo de genio que se perfila como creador de sistemas conceptuales a la manera de Kant o de Hegel. Sin embargo, aunque no se encuentre en él una *voluntad de sistema* no por ello carece de unidad su obra filosófica: esta viene dada, en primer término, por una *voluntad de estilo*, por una primacía de la expresión. Fruto del goce de la inteligencia, el aforismo multiplica las perspectivas en lugar de empeñarse en reproducir lo inmutable. El estilo más que transmisión de un contenido es invitación al goce por ser creación de una forma bella. Al igual que ocurrió en sus orígenes con los presocráticos, la filosofía se hace *poema*, se apropia -en el símbolo- de toda la riqueza de lo sensible. La filosofía de Nietzsche está, así, revestida de una pasión poética que no pierde nunca su fuerza originaria. Así hay que leerla.



11 Zarathustra o Zoroastro fue un reformador de la religión irania (S. VIII a VI a. de C.), cuyo libro sagrado es el *Avesta*. Su enseñanza se basa en una teología dualista: Aura Mazda, dios del bien, se opone a Arimán, divinidad del mal. Por la pureza de su vida, de sus pensamientos y de sus actos -de los cuales rendirá cuenta en el más allá- el hombre debe contribuir al aumento del poder del bien para que disminuya el poder del mal. Predicó una moral de acción fundada en la certeza del triunfo de la justicia.

## Conclusiones

Según Nietzsche, a partir de Sócrates toda la filosofía de Occidente se ha basado en el privilegio de lo apolíneo por encima de lo dionisiaco. Lo apolíneo es el equilibrio, la razón, la armonía, mientras que lo dionisiaco es el vigor, la irracionalidad, el placer, lo trágico. Para el filósofo alemán lo apolíneo y lo dionisiaco se necesitan mutuamente; ignorar la parte dionisiaca supone poner la vida bajo el poder de la razón y sin embargo es la vida misma como valor lo que hay que afirmar. La *voluntad de vivir* (negación de la vida) de Schopenhauer da paso a la *voluntad de poder* (afirmación de la vida) de Nietzsche.

Nietzsche se alejará del músico Richard Wagner cuando considera que este ha perdido ese inicial sentido de sus primeras obras: lo trágico de la existencia y esa voluntad de poder de la vida humana, lejos de las fuerzas represoras (la religión por ejemplo, según él).

Su revalorización de la sexualidad abrió el camino al psicoanálisis freudiano; su crítica de las seducciones del lenguaje como origen de la metafísica anticipó la filosofía analítica; su afirmación del azar y de la incertidumbre será prolongada por Georges Bataille; su gusto por un pensar inconcluso, perpetuamente hipotético, prefigura a algunos de los metodólogos más modernos; por otro lado, antes que los estructuralistas, Nietzsche, en tanto filólogo -que lo fue también- habló de texto, lectura e interpretación.

El Anarquismo considera a Nietzsche como uno de sus pensadores en razón de su afirmación del individuo

soberano frente a la sociedad y el Estado, mientras que el Fascismo se reconoció en él debido a su gusto por el poder y a la legitimación de la acción violenta y de la *Realpolitik*.

Antes que Heidegger, Nietzsche vio en los presocráticos (también poetas, como él mismo al fin y al cabo) la cumbre de la filosofía griega. En un siglo de vano optimismo y de consagración triunfante del orden burgués denunció -al igual que Flaubert- el progresivo empequeñecimiento del hombre. Él anunció las grandes guerras, la lucha por el dominio planetario en nombre de diversas concepciones del mundo, la declinación histórica del cristianismo y el desprestigio de los valores tradicionales.

Finalmente, Nietzsche concibió la actividad filosófica como *crítica*. El filósofo -dijo- es un ser marginado, un ser que vive al costado de la sociedad a la que toma por objeto de estudio y de crítica; la filosofía, es, también, una crítica de las ilusiones que hacen posible la existencia del hombre en sociedad (moral, derecho, estado); y es también una crítica de la cultura presente. Pero esta libertad negativa de la conciencia lúcida no agota las posibilidades del filosofar porque la filosofía es, también, legislación, configuración y plasmación de la realidad frente a lo que es, frente a lo positivo, frente al poder. En general el hombre está abandonado a la posibilidad de dar forma a su ser. La crítica de la moral y de la sociedad conducirá a la liberación del hombre para la responsabilidad que tiene de hacerse a sí mismo. La filosofía será, así, sabiduría, vida sabia; su actividad es educación y creación heroica.

