



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

El lenguaje performativo de la música dionisiaca en Nietzsche.

Autor:

Gallinares, Juan José

Tutor:

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía

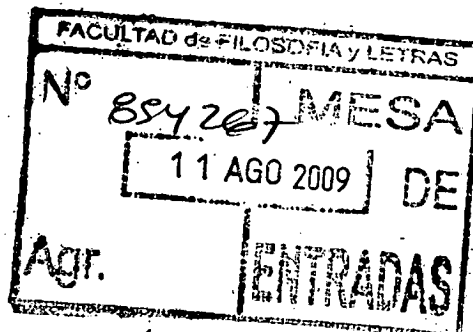
Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis
14.3.10



EL LENGUAJE PERFORMATIVO DE LA MÚSICA DIONISIACA
EN NIETZSCHE

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

JUAN JOSE GALLINARES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

BUENOS AIRES

JULIO DE 2009

Dedicado a Serafin y Ariadna, dos espíritus libres

Agradecimientos: a la Profesora Mónica B. Cagnolini .

A la Profesora Solange Camauer

Al Profesor Daniel Kalpokas

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| SIGLAS..... | 6 |
| ARTE Y OBJETO ARTÍSTICO | |
| 1.-Objeto artístico y objetivo artístico:..... | 9 |
| 2.-Términos descriptivos y términos deliberativos:..... | 16 |
| 3.-Objeto-lenguaje e interpretación | |
| a.-Nivel interpretativo en este trabajo:..... | 19 |
| b.-Nivel interpretativo en la Música:..... | 22 |
| LENGUAJE PERFORMATIVO DE LA MÚSICA DIONISIÁCA | |
| 1.-Términos deliberativos y lenguaje performativo | |
| a.-Formulación de elementos con sentido dentro del lenguaje performativo:..... | 27 |
| b.-“Eterno retorno” como regla de formación del lenguaje performativo:..... | 28 |
| c.-Principios gramaticales y principios ontológicos en el lenguaje performativo:..... | 31 |
| 2.-Presencia del elemento dionisiaco en nuestro lenguaje performativo: | |
| a.-Carácter del elemento dionisiaco:..... | 33 |
| b.-El problema de inclusión del elemento dionisiaco en lenguajes no performativos:..... | 35 |
| 3.-El lenguaje performativo y la formulación del juicio estético: | |
| a.-Funcionalidad del juicio estético en <i>El nacimiento de la tragedia</i> :..... | 40 |
| b.-Formulación del juicio estético a partir del término <i>virtù</i> :..... | 42 |
| SÍMBOLOS O ELEMENTOS INCLUIDOS EN EL LENGUAJE PERFORMATIVO DE LA MÚSICA DIONISIÁCA | |
| 1.-Elementos dionisiacos..... | 47 |
| a.-Historia Griega, el tambor y la flauta:..... | 48 |
| b.-Historia Contemporánea, los intérpretes de <i>Dionysos</i> :..... | 52 |
| 2.-Elementos Dionisiacos tematizados por Nietzsche o Nietzsche por sí mismo..... | 54 |
| a.-Nietzsche y la Ópera..... | 54 |
| b.-Nietzsche y la Sinfonía (Beethoven):..... | 58 |
| c.-Nietzsche Compositor, Músico y Poeta:..... | 61 |

DEFINICIONES EN EL LENGUAJE PERFORMATIVO A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DE NIETZSCHE

| | |
|--|-----|
| 1.-Principios para el análisis de los textos nietzscheanos:..... | 65 |
| a.- <i>El nacimiento de la tragedia</i> : la creación y transformación a través de la música, el concepto de “ <i>physis</i> ” y la creación como un “fuera de”: | 65 |
| b.- <i>La Gaya Ciencia</i> : la asepsia intelectual y la reformulación del <i>Terminus dionisiaco</i> : | 68 |
| c.-La composición musical y el objeto por sí mismo. De <i>Así Habló Zaratustra</i> a <i>Ecce Homo</i> : | 72 |
| 2.-Principios de una “estética fisiológica” en el Lenguaje performativo | |
| a.-Lo dionisiaco como “ <i>physis</i> ” y la formulación del juicio estético: | 75 |
| b.-El desarrollo de la “ <i>physis</i> ” en las “reformulaciones” de <i>Bacantes</i> : | 84 |
| c.-La Música y el Museo: Las reformulaciones musicales en la estética posmoderna: | 87 |
| Marco histórico de la música dionisiaca: | 89 |
| 3.-Definiciones en el Lenguaje performativo de Nietzsche | |
| a.-El pensamiento trágico y la tensión tonal wagneriana: | 97 |
| b.-Las figuras del Zaratustra: | 98 |
| c.-La asimilación de la “fisiología” nietzscheana a las transformaciones del arte en nuestro momento histórico: | 103 |

FUNDAMENTACIÓN SEMÁNTICA DE NUESTRO LENGUAJE PERFORMATIVO

| | |
|--|-----|
| 1.- Planteo estético de la filosofía de Nietzsche: | 107 |
| 2.- Carácter especial de la música en Nietzsche: | 113 |
| 3.- El problema del lenguaje en la perspectiva de la Música: | 117 |
| 4.- El “Pensamiento Trágico” contemporáneo, Rafael Argullol: | 119 |
| 5.- La “estética fisiológica” y la relación del artista con su obra: | 125 |
| CONCLUSIÓN: | 128 |
| BIBLIOGRAFÍA: | 130 |

INTRODUCCIÓN

Uno de los temas primordiales en la obra filosófica de Friedrich Nietzsche ha sido la música. La relación personal que existió entre el filósofo y Richard Wagner ha influenciado a numerosos intérpretes que vincularon el interés particular de Nietzsche por la música con la obra musical y la vida de Richard Wagner. Para estos intérpretes, el interés musical de Nietzsche se encuentra sólo referido a la música wagneriana¹.

Muy recientemente, y a partir de la divulgación de la obra musical compuesta por Nietzsche, debido a la edición de sus partituras en el año 1976 por Curt Paul Janz, su biógrafo más importante, los intérpretes comienzan a estudiar las diferencias entre los presupuestos musicales wagnerianos y los nietzscheanos. Sin embargo, al perder el marco conceptual wagneriano en lo musical, a Nietzsche se lo presenta como un mero *dilettante* dotado², es decir, sólo un intérprete privilegiado.

En la obra filosófica de Nietzsche, existe un modo particular de acercamiento a la música y a la composición musical a partir del concepto de “música dionisiaca”. Este trabajo pretende integrar los diversos elementos que a lo largo de toda la obra del filósofo hacen referencia a la música dionisiaca y evaluar las relaciones que puedan establecerse con el desarrollo de la música contemporánea. El programa propuesto consiste en desarrollar un lenguaje artificial, en el cual se pueda representar por una sucesión de términos de dicho lenguaje el concepto de música dionisiaca; sin que una misma sucesión de términos corresponda nunca a formulaciones significativamente diferentes

En primer lugar, estableceremos un dominio de objetos a los cuales dicho lenguaje hace referencia. Para ello hemos recurrido a las estéticas objetivistas (R.

¹ En 1886, Nietzsche aparece en el libro de R. Falkenberg: *Geschichte der neueren Philosophie von Nikolaus von Kues bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1886, como discípulo de Schopenhauer y Wagner y se lo considera como un Rousseau alemán que se convierte en voltaireano. También G. Vattimo en su libro *Introducción a Nietzsche*, trad. J. Binaghi, Barcelona, Nexos, 1987, destaca esta historia de la crítica en torno a la relación Nietzsche-Wagner.

² Liebert, G., *Nietzsche et la musique*, Paris, P.U.F., 1995, p. 27. Este autor divide la obra de Nietzsche en las esferas de la composición musical y la composición literaria para luego recomponer la obra de Nietzsche a partir de elementos de la composición musical tradicional como el *tempo*, la tonalidad o el movimiento métrico.

Wollheim), en especial al tratamiento que se genera a partir de la interpretación y ejecución de la música como un arte “performativo”. En base a la noción de performatividad como interpretación de una partitura por parte del músico, formularemos un lenguaje interpretativo de carácter performativo de la música dionisiaca y estableceremos una analogía con los textos de Nietzsche, que nos permita clasificar los términos de la obra nietzscheana en “descriptivos” (los cuales corresponderían a la escritura musical o partitura) y “deliberativos” (performativos en el ámbito musical); estos últimos basados en un enfoque epocal de Nietzsche que realizan los intérpretes de fines de siglo pasado, en especial G. Vattimo, conjugando esas interpretaciones con elementos concretos del quehacer musical. Para la construcción del plano semántico de nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca, presentaremos además, las interpretaciones de autores relevantes del pensamiento de Nietzsche del último siglo, tales como G. Vattimo, J. Habermas, E. Lynch, M. B. Cragnolini y R. Argullol, en concomitancia con el surgimiento de nuevas disciplinas del arte contemporáneo, tales como la Bauhaus, el cine y el diseño.

En este lenguaje artificial, la formación de elementos con sentido ocupa un lugar destacado. A partir de las descripciones del elemento dionisiaco como transmisor de conocimiento que desarrolló G. Colli³, proponemos un término para uso recursivo en la estética nietzscheana: “*virtù*” y lo enmarcamos dentro de una de las temáticas características de la obra de Nietzsche: el “eterno retorno”. A continuación, enunciaremos el conjunto de elementos a los que aplicaremos nuestra regla de formación y el procedimiento recursivo.

En el lenguaje performativo desarrollaremos dos definiciones que formaron parte del concepto de “música dionisiaca” en Nietzsche: la definición de “lo dionisiaco” como “*physis*” en la formulación del juicio estético y la tensión trágica como modelo musical de lo dionisiaco en Nietzsche.

El desarrollo propuesto, aunque formaliza una “interpretación restringida” de la vasta obra nietzscheana, muestra esa aspiración de Nietzsche que hace suya la frase de Goethe: “Aquí la perspectiva es libre”⁴, porque este lenguaje performativo de la música

³ Colli, G., *La sabiduría griega*, trad. Dionisio Mínguez, Madrid, trota, 1998. Para este autor, con *Dionysos* “la vida se muestra como sabiduría, sin renunciar a su torbellino vital”, y el elemento dionisiaco se caracteriza en especial por presentarse como “todo lo que manifestándose en palabras, se expresa en términos contradictorios”, pp. 15 a 24.

⁴ *CI, KGW VI 3.142, KSA 6*, p. 148, en castellano *NT*, p. 123.

dionisiaca nos permite descubrir la interpretación performativa de la música dionisiaca en su carácter de “inmediatez” en nuestro momento histórico.

La relevancia de este tipo de tratamiento quedará demostrada en tanto este lenguaje “performativo” formule un marco estético “dionisiaco” que permita la comprensión de las variadas expresiones del arte contemporáneo y, en especial, la música.

SIGLAS

Las obras de FRIEDRICH NIETZSCHE se citan según la edición digital: *Nietzsche Werke Historisch-kritische Ausgabe*, de 1994, editada por Walter de Gruyter & Co. que toma como base la *Kritische Gesamtausgabe Werke*, abreviada como *KGW* y la *Kritische Studienausgabe* o *KSA*, compiladas por G. Colli y M. Montinari en su edición de 1980. Se cita la obra según las siglas que propone el editor, luego el tomo, capítulo y página en la *KGW*, a continuación se cita también tomo y página de la *KSA*; en el caso de los escritos póstumos se indican como “*NF*” y a continuación el año de su composición, se identifica el fragmento según: tomo de la *KSA* y número adjudicado al mismo según los manuscritos, además de su ubicación en la *KGW* y la *KSA* por tomo y número de página. Para aquellas obras que cuentan con traducción al castellano, hemos elegido todas las obras traducidas por Andrés Sánchez Pascual, en el caso especial de *La gaya ciencia* la traducción de José Jara y en *Humano demasiado humano* la de Alfredo Brotons Muñoz. A continuación se transcriben las siglas de las obras de Nietzsche y su correspondiente traducción:

- GT* *Geburt der Tragödie –NT El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1995.
- UBDS* *David Strauss –CII Consideraciones intempestivas I*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1988.
- UBHL* *Vom Nutzen und Nachteil der Historie*.
- UBRW* *Richard Wagner in Bayreuth*.
- MAMI* *Menschliches, Allzumenschliches I –HDM1 Humano, demasiado humano I*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001.
- MAMI* *Menschliches, Allzumenschliches II –HDM2 Humano, demasiado humano II*, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001.

- FW Fröhliche Wissenschaft – CJ La ciencia jovial. “La gaya sciencia”, traducción de J. Jara, Monte Ávila Editores, Caracas, 1999.*
- AZ Also sprach Zarathustra –AZ Así habló Zaratustra, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1990.*
- JGB Jenseits von Gut und Böse –MBM Más allá del bien y del mal, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1997 (primera edición revisada por el traductor).*
- GM Zur Genealogie der Moral –GM La genealogía de la moral, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1993.*
- EH Ecce Homo –EH Ecce homo, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1996.*
- GD Götzendämmerung –CI Crepúsculo de los ídolos, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1982.*
- AC Der Antichrist –EA El anticristo, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1996.*
- DD Dionysis-Dithyramben.*
- NcW Nietzsche contra Wagner.*
- FWag Der Fall Wagner.*
- GMD Zwei öffentliche Vorträge über die griechische Tragödie. Erster Vortrag: “Das griechische Musikdrama” –NT incluido como “escritos preparatorios” en la edición citada.*
- GG “Die Geburt des tragischen Gedankens”.*
- ST Zwei öffentliche Vorträge über die griechische Tragödie. Zweiter Vortrag: “Sokrates und die Tragödie” –NT incluido como “escritos preparatorios” en la edición citada.*
- DW “Die dionysische Weltanschauung” –NT incluido como “escritos preparatorios” en la edición citada.*

ARTE Y OBJETO ARTÍSTICO

En este apartado iniciamos la formación de un lenguaje artificial de la música dionisiaca estableciendo, en primer lugar, los objetos a los cuales dicho lenguaje hace referencia. Nuestro punto de partida es la obra musical de Wagner tal como se enuncia en *El nacimiento de la tragedia*, redefinida bajo los principios "apolíneo" y "dionisiaco" como "activo modular". Sin embargo, no es en la partitura sino en la ejecución "performativa" donde hallamos el objeto de referencia. Esta importante cualidad del objeto musical la hemos trasladado a los textos de Nietzsche diferenciando términos "descriptivos" (los cuales corresponden a la notación musical) y términos "deliberativos" (los cuales corresponden a una interpretación "performativa"). De esta manera, formulamos nuestro lenguaje artificial como el "lenguaje performativo de la música dionisiaca", que incluye como objeto referencial no sólo la acción modular sino la obra de Nietzsche que identifiquemos como performativa. Luego volveremos al tratamiento de los objetos referenciales sobre la base de las definiciones de nuestro lenguaje performativo y al desarrollo de la música en nuestro momento histórico en el capítulo cuarto: "Marco histórico de la música dionisiaca" (p. 89).

Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen werden — kurz die Musik hinter den Worten, die Leidenschaft hinter dieser Musik, die Person hinter dieser Leidenschaft: alles das also, was nicht geschrieben werden kann. Deshalb ist es nichts mit Schriftstellerei.

F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, 1882-1883, 10, 3[1] 296, *KGW* VII 1.89, *KSA* 10, p. 89.

1.- Objeto artístico y objetivo artístico:

Acercarse al texto nietzscheano exige ser cuidadoso en cuanto a la elección de los términos que utilizaremos en nuestra interpretación para poder establecer, en forma precisa, nuestro punto de partida.

¿De qué habla Nietzsche cuando menciona la palabra “arte” (*Kunst*)? El texto en donde, sin duda, se emplea con más frecuencia la palabra “arte” es *El nacimiento de la tragedia*⁵. Aunque, como han destacado varios intérpretes⁶, en dicho texto todavía encontramos pensamientos combinados de Schopenhauer y una conceptualización general de la estética kantiana⁷, la cual sirve como moderadora conceptual y marco estético de lo que consideramos una estética subjetiva tradicional al estilo de Collingwood⁸. Pero también encontramos en *El nacimiento de la tragedia* un tributo a una “obra de arte” muy precisa: la música de Wagner, a quien está dedicado el texto.

⁵GT, *KGW* III 1.5, *KSA* 1, p. 11, *Die Geburt der Tragödie, El nacimiento de la tragedia*, en la versión castellana traducida por Andrés Sánchez Pascual, no sólo hay una referencia filológica del uso del término “arte”, sino que se distingue la vinculación con el quehacer artístico. En la introducción escrita por el traductor, éste presenta una carta de Nietzsche a Rohde desde su retiro en Lugano, fechada el 29 de marzo de 1871, donde el filósofo afirma: “Y así me introduzco cada vez más en mi filosofía y creo ya en mí; si alguna vez debiera convertirme en un poeta, estoy dispuesto a ello... Este estado de ánimo me permite mirar hacia la posición universitaria entera como algo secundario...”. A su regreso de Lugano, afirma Sánchez Pascual, Nietzsche se detiene en Tribschen y discute largamente con Wagner la estructura del libro y el enfoque hacia la obra wagneriana. Véase la introducción de este libro, *El nacimiento de la tragedia*, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1995, introducción, p. 13.

⁶ Véanse, por ejemplo, Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, trad. J. Binaghi, Barcelona, Nexos, 1987, pp. 14 a 37, y su exposición en “Nietzsche entre la estética y la Política” en Cragnolini, M. B. – Kaminsky, G. (comp.), *Nietzsche actual e inactual*, vol. 1, Buenos Aires, Eudeba, 1996, pp. 61 y ss.; Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. M. Jiménez Redondo, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 115 y ss.; Cragnolini, M. B., *Nietzsche, Camino y Demora*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 150.

⁷ En especial, como señala Vattimo en *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 30.

⁸ Collingwood, R. G., *The principles of art*, Londres, Oxford University Press, 1958, primera edición de 1938, en especial cap. VI y VII. También este enfoque puede encontrarse en Croce, B., *Aesthetic: as science of expression and general linguistic*, Nueva York, Noonday Press, 1964, primera edición de 1902.

Más tarde, en la tercera edición de 1886, cuando se ha producido un distanciamiento personal con R. Wagner, Nietzsche apela a la forma mítica y se declara “discípulo del dios *Dionysos*”⁹. Este carácter de iniciado (*Eingeweihte*), de discípulo, derrumba los argumentos sistemáticos presentados en *El nacimiento de la tragedia* y, consecuentemente, varía la noción de “arte”¹⁰.

Entonces, para explorar el término “arte” en este contexto, o bien asumimos una estética impropia (la kantiana)¹¹ o bien seguimos la apelación del autor a la forma mítica (dionisiaca), tal vez motivada por los hechos personales que provocaron su distanciamiento de Wagner, pero también porque en 1886 Nietzsche había desarrollado conceptos novedosos en *Así habló Zaratustra* (1883-1885).

Desde un punto de vista histórico, deberíamos afirmar que *El nacimiento de la tragedia* se debe al entusiasmo o “embriaguez” que la música wagneriana o Wagner mismo provocó en Nietzsche. Parece entonces pertinente el comentario de su profesor de filología Ritschl que escribió en su diario el 31 de diciembre de 1871: “Buch von Nietzsche, Geburt die tragödie (=geistreiche schwimmelei)” [libro de Nietzsche, El Nacimiento de la Tragedia (ingeniosa Borrachera)]¹².

Sin embargo, tanto Ritschl como Nietzsche, en 1886¹³ centraron su interés en la obra de arte expuesta en el texto mencionado¹⁴: la música de Wagner, que adoptaremos como objeto referencial y punto de partida.

Las estéticas subjetivas tradicionales elaboraron sus tesis desde la convicción de que existe algún tipo de esencia o naturaleza común subyacente a todas las artes, a pesar de su variedad tanto formal como de contenido. Con respecto a la relevancia de esta “asimetría” de las artes, puede consultarse: Bordes Solanas, M., “Partituras, lienzos, palabras: sobre la asimetría de las artes” en *Análisis Filosófico XVIII*, Buenos Aires, Sadaf, 1998.

⁹ *GT, KGW III 1.9, KSA 1*, p. 15, en castellano *NT*, p. 29.

¹⁰ Este concepto de “iniciado” (*Eingeweihte*) no responde sólo a una mera apelación a la mítica dionisiaca, como podría sugerirnos la lectura del libro *El nacimiento de la tragedia* aislado de toda la obra de Nietzsche, nos indica así mismo un camino de búsqueda de la noción de “arte” que consiste en recomponer los conceptos de *El nacimiento de la tragedia*. En especial, en el capítulo 4 desarrollaremos la noción de “iniciado” en relación con lo dionisiaco, pp. 71-72.

¹¹ Los fragmentos de estética kantiana mencionados en *El nacimiento de la tragedia*, están orientados a un solo fin: la justificación de la obra de Wagner. Así lo destaca Andrés Sánchez Pascual en *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., “Introducción”, pp. 9-14; Nietzsche pensó en un libro sobre la estética de los trágicos griegos y el drama musical antiguo (carta a Gesdorff del 28/9/1869), un encuentro posterior con Wagner, en Tribschen, en marzo de 1871, define el planteo de la obra, que se presenta a W. Engelmann bajo el título “Música y Tragedia”, el 20 de abril de 1871.

¹² Quien cita esta anécdota es Andrés Sánchez Pascual en *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., Introducción, p. 15. Nietzsche nunca se enteró de ello, ya que no recibió respuesta alguna de parte de Ritschl. Nos parece importante destacar que Ritschl hace referencia aquí, a uno de los términos con los cuales Nietzsche describe a la música dionisiaca: la embriaguez.

¹³ En el Nietzsche de 1886 ya se había producido un gran cambio de opinión respecto a Wagner y la música wagneriana, sin embargo, en *Ecce homo* señala respecto del libro *El nacimiento de la tragedia*: “...Diese Schrift war eben damit im Leben Wagner's ein Ereigniss: von da an gab es erst grosse Hoffnungen bei dem Namen Wagner. Noch heute erinnert man mich daran, unter Umständen mitten aus

Nuestro análisis está planteado sobre la base del paralelismo entre “tragedia ática” y “música de Wagner”¹⁵, trabajando, además, dos términos primitivos en su carácter descriptivo, que son “Apolíneo” y “Dionisiaco”. Nietzsche llama “apolíneo” al “arte del escultor” en tanto busca como meta la proporción y el equilibrio en la forma; por oposición, el “arte no escultórico de la música” es el “arte de *Dionysos*”. Esta oposición en cuanto a los fines, también se manifiesta en cuanto a los orígenes: al arte apolíneo se lo describe como la “bella apariencia de los mundos oníricos” donde “gozamos de la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario”¹⁶. El “arte dionisiaco”, en cambio, se origina en la “embriaguez”, donde “la forma desaparece hasta llegar a un completo olvido de sí”¹⁷.

dem Parsifal heraus: wie ich es eigentlich auf dem Gewissen habe, dass eine so hohe Meinung über den Cultur-Werth dieser Bewegung obenauf gekommen sei. {...} man hat nur Ohren für eine neue Formel der Kunst, der Absicht, der Aufgabe Wagner's gehabt,... [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 (...) sólo se ha tenido oídos para percibir en él una nueva fórmula del arte, del propósito, de la tarea de Wagner], en *EH, KGW VI* 3.307, *KSA* 6, p. 309, en castellano *EH*, p. 67. Nietzsche es muy claro al señalar cuál fue el objeto de tratamiento en *El nacimiento de la tragedia*: la música de Wagner, pero también señala, que coincidía con la intención del propio Wagner de poner de manifiesto un alto interés cultural en su propia música. Como veremos a continuación, existe un modo particular de tratamiento de este primitivo objeto referencial al que nos remite el término “arte”, por parte de Nietzsche.

¹⁴ Así como Nietzsche, en 1871, en este trabajo necesitamos un punto de partida; en este caso se plantea una equivalencia entre música dionisiaca y música wagneriana, sólo que quien establece la equivalencia es Nietzsche.

¹⁵ Esta relación entre tragedia y ópera no aparece sólo con la música de Wagner. La ópera nace en Italia a finales del siglo XVI y comienzos del XVII. Entre sus precedentes están los numerosos madrigales italianos de la época, a cuyas escenas con diálogos, pero sin acción teatral, se les pondría música. La ópera se desarrolló gracias a un grupo de músicos y estudiosos que se denominaban a sí mismos *camerata* (en italiano, salón o cámara pequeña). La *camerata* tenía dos objetivos: revivir el estilo musical del drama de la antigua Grecia y desarrollar una vía distinta del estilo sobrecargado del contrapunto propio de la música renacentista tardía. En especial, deseaban que los compositores estuvieran muy atentos a los textos en los que basaban sus obras, adaptándolos de una manera simple para que la música pudiese reflejar en cada frase el significado del texto. La *camerata* desarrolló un estilo llamado monodia (en griego, canción solista). Tenía líneas melódicas simples con contornos y proporciones que seguían las inflexiones del habla y los ritmos del texto. La melodía era acompañada por el bajo continuo —es decir, una serie de acordes tocados, por ejemplo, en el clavicémbalo— y la apoyaba un instrumento melódico bajo. Dos de los miembros de la *camerata*, Giulio Caccini y Jacobo Peri, llegaron a la conclusión de que la monodia se podía usar para los monólogos y diálogos de un drama escenificado. En 1597, Peri tuvo esta intuición cuando escribió su primera ópera, *Dafne*. En 1600 se representó en Florencia una ópera llamada *Eurídice*, que incorporaba música de Peri y de Caccini. El primer gran compositor que se dedicó a la ópera fue el italiano Claudio Monteverdi. Sus óperas no sólo utilizan el estilo monódico que hace énfasis en la palabra, sino también canciones, dúos, coros y secciones instrumentales. Las piezas no monódicas tienen una forma coherente basada sólo en las relaciones musicales. Monteverdi, por ejemplo, demostró que se podían utilizar para la ópera una amplia variedad de procedimientos y estilos musicales con el fin de realzar el drama.

¹⁶ *GT, KGW III* 1.22, *KSA* 1, p. 26, en castellano *NT*, p. 41.

¹⁷ Estas dos tesis basadas en el procedimiento de la realización de la obra de arte escultórica clásica pueden encontrarse en “La visión dionisiaca del mundo” (“Die dionysische Weltanschauung”) *DW, KGW III* 2.45, *KSA* 1, p. 553, en castellano *NT*, pp. 230-231. En *El nacimiento de la tragedia*, podemos

Ambos principios se encuentran “apareados entre sí engendrando la tragedia ática”¹⁸.

Diesen unmittelbaren Kunstzuständen der Natur gegenüber ist jeder Künstler „Nachahmer“, und zwar entweder apollinischer Traumpünstler oder dionysischer Rauschkünstler oder endlich — wie beispielsweise in der griechischen Tragödie — zugleich Rausch- und Traumpünstler [Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un “imitador”, y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin — como, por ejemplo, en la tragedia griega- a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez]¹⁹.

Este nuevo paralelismo planteado por Nietzsche pone de manifiesto la intención de involucrarse en la composición “técnica” de la obra de arte. En este primer sentido encontramos la palabra “arte” (*Kunst*) representando un procedimiento de realización de la obra. Escultor y poeta épico están inmersos en la intuición pura de las imágenes (*Bilder*)²⁰: “los griegos que sueñan son Homeros y Homero es un griego que sueña”²¹, mientras que, como complemento, aparece el arte dionisiaco: “únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor, sin ninguna imagen (*ohne jedes Bild*)”²².

Pero los principios, apolíneo y dionisiaco, son utilizados por Nietzsche para describir al “objeto musical” en *El nacimiento de la tragedia*:

Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind. [La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos solo insinuados, como los propios de la cítara].

...” jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der Brust qualvolle Töne entreisst.”... [Aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque del pecho sonidos atormentados]

...” Behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie. [Cuidadosamente se mantuvo apartado como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía.]²³

encontrar la reiteración de estas definiciones *GT, KGW III 1.21-25, KSA 1, pp. 25-29*, en castellano *NT*, pp. 40 a 44, en este caso Nietzsche incluye un fragmento del texto de una ópera de Wagner y una referencia explícita a Schopenhauer que se superpone a este proceder técnico en la realización y el origen de la obra de arte, pero sigue siendo el procedimiento técnico de realización de una obra escultórica la razón suficiente del arte apolíneo.

¹⁸ *GT, KGW III 1.21-22, KSA 1, pp. 25-26*, en castellano *NT*, pp. 40-41.

¹⁹ *GT, KGW III 1.26, KSA 1, p. 30*, en castellano *NT*, p. 46.

²⁰ *GT, KGW III 1.40, KSA 1, p. 44*, en castellano *NT*, p. 63.

²¹ *GT, KGW III 1.27, KSA 1, p. 31*, en castellano *NT*, p. 47.

²² *GT, KGW III 1.38, KSA 1, p. 42*, en castellano *NT*, p. 63.

²³ *GT, KGW III 1.26, KSA 1, p. 30*, en castellano *NT*, p. 49.

Para Nietzsche, en la tragedia ática, el único modo válido de acercamiento a la música dionisiaca es a través del coro trágico, éste nos presenta el auténtico “drama primordial” y “en su origen [la tragedia] era únicamente coro y nada más que coro”²⁴. Pero, la música ha de ser juzgada según “principios estéticos completamente distintos que todas las artes figurativas”²⁵. Nietzsche, presenta de manera definitiva en *Ecce homo*, su acercamiento a Wagner y a la música wagneriana descrita en el texto *El nacimiento de la tragedia*:

Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristán gab — mein Compliment, Herr von Bülow! —, war ich Wagnerianer. [Desde el instante en que hubo una partitura para piano del Tristán-¡muchas gracias señor von Bülow!- fui wagneriano.]²⁶

Nietzsche nos pone frente a la interpretación performativa²⁷ del objeto musical para comprender a la música dionisiaca. Intentemos, entonces, indagar cuáles son las particularidades destacadas por Nietzsche de la música de Wagner en *El nacimiento de la tragedia*.

La época “clásica” de la historia de la música —el período comprendido entre 1750 y 1800—, se formó sobre la base de melodías de estructuras muy claras, y acompañó estas melodías con armonías. El oído seguía melodías inteligibles y sencillas armonías que se expresaban en un pequeño número de acordes. La estructura de las tonalidades era igualmente sencilla: una pieza “estaba” en Do Mayor, Sol Mayor o Mi Bemol Mayor, en Do Menor, La Menor, Fa Menor, y cada una de estas tonalidades poseía su composición establecida con exactitud, sus tonos estaban determinados de antemano y el músico conocía sus acordes con toda precisión²⁸. Con el fin de enriquecer

²⁴ *GT, KGW* III 1.48, *KSA* 1, p. 52, en castellano *NT*, p. 73.

²⁵ *GT, KGW* III 1.100, *KSA* 1, p. 104, en castellano *NT*, p. 132. Nietzsche hace referencia explícita a las afirmaciones de R. Wagner en su escrito “Beethoven” de 1870.

²⁶ *EH, KGW* VI 3.287, *KSA* 6, p. 289, en castellano *EH*, p. 47

²⁷ Es preciso indicar que para un autor clásico en el tratamiento de las operas de Wagner como Kurt Pahlen, “Lo que compuso Wagner aquí [Tristán e Isolda], en los años cincuenta del siglo XIX, se anticipa tanto al futuro, que con los medios de entonces, un análisis y una comprensión técnica sólo habrían sido posibles a muy pocos y muy versados músicos, dotados de fantasía”. En Pahlen, K., *La Ópera en el Mundo, Tristán e Isolda*, Trad. M. A. Gregor, Buenos Aires, J. Vergara, 1992, p. 13. Recordemos las facultades de Nietzsche como músico y el constante trabajo que realiza sobre la música.

²⁸ Pahlen, K., *La Ópera en el Mundo, Tristán e Isolda*, Trad. M. A. Gregor, Buenos Aires, J. Vergara, 1992, pp. 472 y ss. Hemos elegido estas indicaciones del período considerado “clásico” tomando como referencia epocal la composición de la ópera “Tristán e Isolda” de Richard Wagner, preferimos esto a una generalización indefinida de cualquier historia de la música ya que siempre existe un privilegio estético sobre el cual se determina una historiografía musical a nivel epistemológico, por ello, preferimos un criterio que coincidiera con el de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

la composición musical, ya desde el siglo XVII y especialmente en el “madrigal italiano”, la música adquiere un carácter “virtuosísimo”, valiéndose como medios expresivos, de las disonancias y cromatismos; lo que denominaremos en la época clásica de la música las modulaciones.

La modulación es el cambio de tono que se produce en un fragmento musical, así como el proceso seguido para realizar dicho cambio. Este cambio de centro tonal puede producirse por medio de la melodía, la armonía o ambas cosas a la vez. Una modulación será más definida, más natural cuanto más cercanos se hallen los tonos entre los cuales se va a producir la modulación. Por ejemplo en la tercera sinfonía de Beethoven en Mi bemol, su primer movimiento comienza y acaba con la tríada Mi bemol, Sol mayor, Si bemol; dura aproximadamente veinte minutos. La tonalidad imperante es Mi bemol, pero se está continuamente abandonando la escala de Mi bemol mayor a otras tonalidades próximas como Si bemol mayor o La bemol y también a otras lejanas como Mi menor²⁹. Nosotros percibimos que estas tonalidades mantienen una relación compositiva ya que forman parte de una misma pieza musical.

La modulación nos permite jugar con la expresividad de la línea melódica, nos permite disfrutar de distinta luminosidad. En el clasicismo, la claridad y la simplicidad son atributos distintivos, la armonía es transparente –no cromática–, las modulaciones son utilizadas para relacionar temas y secciones, las disonancias se resuelven satisfactoriamente sin dejar sensación de aspereza. Las modulaciones se utilizan para dar variedad a la melodía, por ello los compositores de esta época se valdrán del ritmo, la dinámica (*fuerte, piano, crescendo, diminuendo*). En el romanticismo, uno de los métodos más empleados para modular será la enarmonía de un acorde: se alteran acordes ya existentes creando acordes nuevos como el de la “sexta napolitana”, que se forma sobre el segundo grado de la escala pero rebajado, y en primera inversión.

La música hasta el romanticismo, tal como hemos mencionado anteriormente, se componía siempre dentro de las leyes de la tonalidad y normalmente una obra “estaba” en un tono principal que se enunciaba. Las leyes que encadenan los sonidos en la tonalidad³⁰ se suponen basadas en la propia estructura funcional del oído humano y son las que rigen la llamada “música popular”. En cada tono existe una escala de notas dispuestas de determinada manera; las notas intermedias se llaman “cromáticas” y el

²⁹ Ejemplos seguidos del libro *Teoría musical y armonía moderna I y II*, de Enric Herrera, ed. Bosh, 1988.

³⁰ Volveremos a desarrollar el tema de la tonalidad en relación con el lenguaje performativo de la música dionisiaca en el cuarto capítulo de este trabajo: “Marco histórico de la música dionisiaca”, p. 89.

empleo frecuente de éstas produce el “cromatismo de la armonía” y como consecuencia, una especie de desorientación en el oído del que escucha, con sensación de pérdida de la tonalidad.

En *Tristán e Isolda*, Wagner emplea tal exceso de cromatismo que no se sabe casi nunca en qué tonalidad se está moviendo. La melodía resbala constantemente de una tonalidad a otra vecina³¹, podríamos hablar de un “activo modular” o bien de una búsqueda de la tonalidad. Nietzsche describe este proceso como “embriaguez” o “pérdida del principio de individualización” en una interpretación performativa de la música dionisiaca. Para Wagner, el cromatismo se plantea en la composición musical y está sujeto a la tensión argumental³²

En el momento de la composición del *Nacimiento de la Tragedia*, tanto Nietzsche como Wagner³³ trabajaban con objetos propios de la técnica musical, por ejemplo, para exponer la descripción del “carácter artístico apolíneo” Nietzsche inserta en el libro el “coloquio de Hans Sach con Walter”, acto III, escena II de la ópera *Los Maestros cantores de Nüremberg*.

El arte musical, basado en la labor técnica del artista, tal como señala Richard Wollheim [1917-2003]³⁴, permite dos tipos de interpretación, la “performativa” o ejecución y la crítica. Wagner destaca la “interpretación performativa”³⁵, es decir, la

³¹ Pahlen, K. define este proceso como un “activo modular”, en *Tristán e Isolda*, ed. cit., p. 12.

³² Véase por ejemplo el esbozo en alemán para la explicación del prelude de *Tristán e Isolda*, tal como apareció en el programa de conciertos celebrados en París en enero y febrero de 1860. En Pahlen, K., *Tristán e Isolda*, ed. cit., pp. 498-499.

³³ Wagner, R., “Beethoven”, en *Richard Wagner Prose works*, vol. 5, Londres, 1896, trad. William Ashton Ellis, pp. 77-78: “...However, we first must dwell on a crucial point in the aesthetic judgment (Urtheil) of Music as an art. For we find that from the forms wherein Music seems to join hands with the outer world of Appearance there has been deduced an utterly preposterous demand upon the character of her utterances. As already mentioned, axioms founded simply on a scrutiny of Plastic art have been transferred to Music. That such a solecism could have been committed, we have at any rate to attribute to the aforesaid “nearest approach” of Music to the visual side of the world and its phenomena. In this direction indeed the art of Music has taken a development which has exposed her to so great a misapprehension of her veritable character that folk have claimed from her a function similar to that of plastic works of art, namely the susciting of our pleasure in beautiful forms. As this was synchronous with a progressive decline in the judgment of plastic art itself, it may easily be imagined how deeply Music was thus degraded; at bottom, she was asked to wholly repress her ownest nature for mere sake of turning her outmost side to our delectation...”.

³⁴ Wollheim, R., *Arts and his objects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 114 y ss, primera edición de 1968.

³⁵ Wagner, R., “Beethoven”, en *Richard Wagner Prose works*, vol. 5, ed. cit., p. 61, también el tratamiento que Wagner realiza de la sinfonía “Heroica” en *Escritos y Confesiones*, trad. J. C. Berdós, Barcelona, Aguilar, 1975, p. 75, escrito para un concierto en Zurich en 1951, como también *El arte de dirigir Orquesta*, trad. H. Doria, Madrid, Rubio, 1925 que fue publicado por Wagner en la «*Neue Zeitschrift für Musik*» en noviembre y diciembre de 1869 y reimpresso en tirada aparte en marzo de 1870, es la interpretación primitiva de la partitura que realiza el ejecutante la que posee una gran relevancia y modifica lo que luego va a resultar la interpretación crítica.

ejecución que realiza el director de orquesta sobre la partitura, como también lo hace Nietzsche:

*Wenn Richard Wagner Beethoven zum Vortrag bringt, so versteht es sich von selber, dass Wagner's Seele durch Beethoven hindurch klingen wird und dass Tempo Dynamik Ausdeutung einzelner Phrasen Dramatisirung des Ganzen Wagnerisch und nicht Beethovenisch ist.*³⁶

La “interpretación crítica” efectuada por la audiencia, queda sujeta a la aceptación de ciertos principios intelectuales, basados especialmente en Schopenhauer, como indica Wagner en su escrito “Beethoven” (de 1871) y, a posteriori, será propuesta por intelectuales del círculo wagneriano³⁷.

De esta manera, podemos definir el objeto artístico al que Nietzsche hace referencia en *El nacimiento de la tragedia* como la vaguedad tonal que se produce en la interpretación performativa de la música de Wagner, debida al cromatismo presentado en su composición. Nietzsche describe este objeto como la “pérdida de la individualidad” y el “olvido de sí” en la “esencia de lo dionisiaco”³⁸.

2.-Términos descriptivos y términos deliberativos:

La noción de “interpretación performativa” como ejecución de una partitura, puede trasladarse al desarrollo de la escritura nietzscheana. En la escritura nietzscheana podemos encontrarnos con “términos descriptivos”, que hacen referencia directa al entorno cultural de Nietzsche y que, en sus propias palabras, define como “ideas Modernas”³⁹. Los términos que hacen referencia directa al entorno cultural de Nietzsche por ejemplo: ‘humanitarismo’ (“*Menschlichkeit*”), ‘compasión’ (“*Mitleiden*”), ‘emancipación de las mujeres’ (“*Weiber-Emancipation*”), ‘la raza’ (“*die Rasse*”), son de carácter descriptivo tal como los signos en el pentagrama describen sólo sonidos y se refieren a un único dominio de objetos, en el caso de Nietzsche el dominio llamado “ideas modernas”. Por otro lado, encontramos en la escritura nietzscheana términos que

³⁶ *NF* 1876-1877, 8, 23[190], *KGW* IV 2.567, *KSA* 8, p. 471. Paralelamente a Wagner, Nietzsche no omite una actividad musical “performativa” ya que ejecuta y compone música antes y después de su vínculo con Wagner. Acerca de la relevancia del quehacer musical de Nietzsche puede consultarse, Liebert G., *Nietzsche et la musique*, ed. cit.

³⁷ Véase el esquema planteado en la nota de referencia 159, p. 56 de este trabajo.

³⁸ *GT*, *KGW* III 1.21, *KSA* 1, p. 25, en castellano *NT*, p. 44.

³⁹ *NF* 1888-1889, 13, 16[82], *KGW* VIII 3.310, *KSA* 13, p. 514.

hacen referencia a otro dominio de objetos y que no poseen una relación directa al entorno cultural de Nietzsche, que llamaremos –para diferenciarlos de los anteriores– “términos deliberativos” (“eterno retorno”, “superhombre”, “artista trágico”, “espíritu libre”, etc.), que tienen como dominio al texto de la crítica a dichas “ideas modernas”, es decir, tienen por objeto de referencia, términos descriptivos⁴⁰. Esta indicación metodológica la podemos encontrar en *El Anticristo*:

*Die Bedingungen, unter denen man mich versteht und dannmit Nothwendigkeit versteht... [Las condiciones en las que se me comprende, y luego se me comprende por necesidad {Nothwendigkeit}]*⁴¹.

El término “*Nothwendigkeit*” subrayado en el original por Nietzsche⁴² significa “necesidad” en sentido estricto, hay así una doble exigencia: para el lector y para el autor. Por un lado, la comprensión literal del texto en su carácter descriptivo, y en una segunda instancia, que dicha “comprensión” se presente como conclusión o producto de nuestra propia investigación, de manera deliberativa. En otras palabras, Nietzsche plantea el texto escrito como el producto del escritor y también del lector. A continuación, de la cita anterior volvemos a esas “ideas modernas” como términos descriptivos y a la aplicación de términos deliberativos⁴³:

An dieser Modernität waren wir krank, — am faulen Frieden, am feigen Compromiss, an der ganzen tugendhaften Unsauberkeit des modernen Ja und Nein... [De esa modernidad hemos estado enfermos, –de paz ambigua, de compromiso cobarde, de toda la virtuosa suciedad propia del si y el no modernos].

Para los términos descriptivos debe existir un referente objetivo, tal como hay correspondencia entre los sonidos y la partitura, pero, además, esta referencialidad debe ser propia, de carácter vivencial para que exista un nivel deliberativo. En este sentido, y siempre dentro del ámbito de las estéticas objetivistas, la clasificación propuesta por N.

⁴⁰ Un término descriptivo hace referencia directa a un objeto, así, las “ideas modernas” son: libertad, derechos iguales, nación, humanitarismo, etc. y se expresan en lo que podemos denominar un “lenguaje-objeto”, mientras que este lenguaje-objeto a su vez, es referente del lenguaje con el cual Nietzsche se expresa con términos deliberativos o metalingüísticamente. Esta analogía propuesta entre términos deliberativos y formas performativas, nos permite asociar la composición musical a la obra filosófica de Nietzsche y encontrar en Nietzsche no sólo un crítico social o de la modernidad.

⁴¹ AC, KGW VI 3.165, KSA 6, p. 167 en castellano EA, p. 25.

⁴² La noción a la que hace referencia el término “*Nothwendigkeit*”, también la podemos encontrar en AZ, KGW VI 1.93, KSA 4, p. 97, en castellano AZ, ed. cit., p. 120, ver nota de referencia nº 103.

⁴³ AC, KGW VI 3.167, KSA 6, p. 169 en castellano EA, p. 27.

Goodman⁴⁴ puede servirnos para comprender las correspondencias entre términos descriptivos y deliberativos ya que divide las artes en “autográficas” y “alográficas”. Las primeras son aquellas en las que la diferencia entre original y copia es significativa, ‘plástica’, por ejemplo, y en las segundas es irrelevante, como en la literatura⁴⁵. Nietzsche nos está ubicando fuera del ámbito de lo estrictamente literario, la interpretación de la crítica a las “ideas modernas” sobre la base de los términos “deliberativos” no debe entenderse como una ficción literaria, debe ser “propia” (autográfica, en palabras de Goodman) o “performativa” en el ámbito de la música.

El texto de la crítica representado por la descripción de las “Ideas modernas” se muestra como una especie de partitura que requiere necesariamente (a esto se refiere el término “*Nothwendigkeit*”) su ejecución, caracterizada por el uso de los términos deliberativos, para completar una interpretación general.

Cabe distinguir, entonces, varios aspectos materiales de los términos deliberativos y mostrar cuáles son las “partituras”. En el caso que nos ocupa hay una descripción extensa de lo musical en *Humano demasiado humano*⁴⁶. Siguiendo nuestra distinción entre términos descriptivos y deliberativos, podemos ver que los conceptos enunciados en *El nacimiento de la tragedia* tales como “apolíneo” y “dionisiaco” son el marco deliberativo (o, si se prefiere, “performativo” dentro del ámbito musical) de la “música dionisiaca”⁴⁷.

Equivalente a la tarea que realiza un músico, cuando Nietzsche escribe también “ejecuta performativamente” sus propios términos descriptivos. Podemos encontrar la “partitura” cuando Nietzsche describe a la “modernidad”, mientras que la ejecución

⁴⁴ Goodman, N., *Languages of art*, Indianápolis, Hacket Publishing Company, 1976, p. 113.

⁴⁵ Un ejemplo de ello es el cuento “Pierre Menard, autor del Quijote” de J. L. Borges, en *Laberintos*, Alianza Emecé, Madrid, 1971, pp. 47-59. En este cuento Borges le adjudica a su personaje la capacidad de “producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes”, y así lo logra Menard, su personaje, mediante una composición personal, esta composición personal supone una cláusula de identidad ontológica entre la obra literaria de Miguel de Cervantes y la de Menard, que implica o bien “una transcripción del Quijote” o bien la aceptación de un eterno retorno ontológico (Borges hace referencia a Nietzsche). Borges nos marca que la transcripción o copia de la obra literaria es posible mediante diversos procedimientos y existe una identidad entre obra original y copia. Acerca de la interpretación de Nietzsche por parte de Borges volveremos en el segundo capítulo de este trabajo, especialmente en “Principios gramaticales y principios ontológicos en el lenguaje performativo”, p. 31.

⁴⁶ Dufur, E., “La estética musical formalista en *Humano demasiado humano*”, en *Estudios Nietzsche Málaga*, Nº 2, año 2002. Este autor realiza una amplia búsqueda de los términos en torno a lo musical utilizados por Nietzsche en *Humano demasiado humano*. El aspecto normativo que Dufur enuncia (p. 21) se encuentra en Hanslick, como él mismo reconoce (pp. 30-31), además de señalar que Nietzsche no profundiza este aspecto normativo en ningún otro texto (p. 30), por lo cual destacamos sólo el carácter descriptivo en este escrito.

⁴⁷ *GD, KGW VI 3.154, KSA 6*, p. 160 en castellano *CI*, p. 135.

performativa⁴⁸, Nietzsche la expresa con “términos helenísticos” y “pensamientos abismales”. Por tanto, para poder elaborar una interpretación crítica debemos evaluar términos deliberativos y términos descriptivos en la composición de la “música dionisiaca”, tal como un oyente evalúa partitura y ejecución en una pieza musical.

3.-Objeto-lenguaje e interpretación:

Los términos que he utilizado tienen características funcionales, lo que implica que, dado un determinado lenguaje -el empleado por Nietzsche en la crítica-, dicho lenguaje posee como objeto referencial ciertos elementos de su entorno, tales como la música wagneriana, los textos helenísticos y la música en general a la que se ha tenido acceso. A la relación establecida entre dicho lenguaje y el universo de objetos, la llamamos “interpretación descriptiva”, de primer nivel o “partitura”. Este es el caso de la “estética formalista” que encuentra E. Dufur en *Humano demasiado humano* o la lectura que pudo haber realizado el entorno filológico de Nietzsche respecto de *El nacimiento de la tragedia*, también la lectura del entorno wagneriano.

En tanto incursionemos en la obra de Nietzsche, vamos a encontrarnos con la “ejecución” de los términos descriptivos en una “ars performativa” efectuada por el propio autor, definiendo así una “forma de escritura nietzscheana”, en la que existen elementos contrapuestos que responden a diversos tipos de ejecución y que refieren a un segundo nivel de lenguaje y a otro plano interpretativo.

a.-Nivel interpretativo en este trabajo:

Pretendemos distinguir el nivel descriptivo y el nivel “performativo”, indicando el momento donde se trate de uno u otro. El uso de este tipo de estratificación implica clasificar las citas de Nietzsche y exigir de ellas una contextualidad relevante. La interpretación, de segundo nivel, en tanto performativa, contiene términos deliberativos

⁴⁸ Nietzsche es muy claro al respecto, en el póstumo ya citado del año 1876, *NF 1876-1877*, 8, 23 [190], *KGW IV 2.567, KSA 8*, p. 471, escribió: “... *Wenn Richard Wagner Beethoven zum Vortrag bringt, so versteht es sich von selber, dass Wagner's Seele durch Beethoven hindurch klingen wird und dass Tempo Dynamik Ausdeutung einzelner Phrasen Dramatisierung des Ganzen Wagnerisch und nicht Beethovenisch ist*”... Nietzsche nunca confunde a Beethoven con una partitura de Beethoven, son dos objetos distintos de análisis, el tempo, las intensidades, la interpretación de frases aisladas, el carácter dramático impuesto al conjunto serán wagnerianos no “beethovenianos”.

que responden a la petición de Nietzsche de leer sus obras bajo las reglas de la música (“*Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen*”) ⁴⁹.

Tomemos como ejemplo el término “*l’art pour l’art*”. Nietzsche lo menciona en su obra impresa ⁵⁰, en seis oportunidades:

En *Más allá del bien y del mal*, en la sección VIII “De Pueblos y Patrias”, escribió Nietzsche:

Es ist dennoch dreierlei, was auch heute noch die Franzosen mit Stolz als ihr Erb und Eigen und als unverlorne Merkmal einer alten Cultur-Überlegenheit ubre Europa aufweisen können, trotz aller freiwilligen oder unfreiwilligen Germanisirung und Verpöbelung des Geschmacks: einmal die Fähigkeit zu artistischen Leidenschaften, zu Hingebungen an die „Form“, für welche das Wort l’art pour l’art, neben tausend anderen... [Tres son, sin embargo, las cosas que los franceses pueden hoy mostrar con orgullo como herencia y patrimonio suyos y como indeleble señal de una vieja superioridad de cultura sobre Europa, a pesar de toda la voluntaria o involuntaria germanización y aplebeyamiento del gusto: en primer lugar, la capacidad de sentir pasiones artísticas, de entregarse a la “forma”, capacidad para designar la cual se ha inventado junto con otras mil, la frase “l’art pour l’art”] ⁵¹.

En este caso, el término es derivado de una “capacidad”, tal vez como un origen, en un plano estrictamente descriptivo, no se problematiza dicho término. En el mismo libro, en la sección VI “Nosotros los Doctos”, se lee:

Willenslähmung: wo findet man nicht heute diesen Krüppel sitzen! Und oft noch wie geputzt! Wie verführerisch herausgeputzt! Es giebt die schönsten Prunk- und Lügenkleider für diese Krankheit; und dass zum Beispiel das Meiste von dem, was sich heute als „Objektivität“, „Wissenschaftlichkeit“, „l’art pour l’art“... [Parálisis de la voluntad: ¡en qué lugar no encontramos hoy a ese tullido! ¡Y a menudo, incluso, muy ataviado! ¡Qué seductoramente engalanado! Para esta enfermedad existen los más hermosos vestidos de gala y de mentira; y que, por ejemplo la mayor parte de lo que hoy se exhibe a sí mismo en los escaparates como “objetividad”, “cientificismo”, “l’art pour l’art”] ⁵².

En este caso, el término se presenta según el uso lingüístico que algunos individuos hacen del mismo, también de modo descriptivo.

En un último caso, aparece mencionado en cuatro oportunidades en el §24 del capítulo “IncurSIONES de un intempestivo” del *Crepúsculo de los ídolos*:

⁴⁹ *EH, KGW VI 3.333, KSA 6, p. 335, en castellano EH, p. 93.*

⁵⁰ Sólo en este caso, y por tratarse de un procedimiento metodológico en este trabajo, distinguimos las obras preparadas por Nietzsche para la imprenta y no incluimos los escritos póstumos.

⁵¹ *JGB, KGW VI 2.206, KSA 5, p. 198 en castellano MBM, p. 224.*

⁵² *JGB, KGW VI 2.143, KSA 5, p. 139 en castellano MBM, p. 160.*

*L'art pour l'art. — Der Kampf gegen den Zweck in der Kunst ist immer der Kampf gegen die moralisirende Tendenz in der Kunst, gegen ihre Unterordnung unter die Moral. L'art pour l'art heisst: „der Teufel hole die Moral!“ — Aber selbst noch diese Feindschaft verräth die Übergewalt des Vorurtheils. Wenn man den Zweck des Moralpredigens und Menschen-Verbesserns von der Kunst ausgeschlossen hat, so folgt daraus noch lange nicht, dass die Kunst überhaupt zwecklos, ziellos, sinnlos, kurz l'art pour l'art — ein Wurm, der sich in den Schwanz beisst — ist. „Lieber gar keinen Zweck als einen moralischen Zweck!“ — so redet die blosse Leidenschaft. [L'art pour l'art (el arte por el arte).- La lucha contra la finalidad en el arte es siempre una lucha contra la tendencia moralizante en el arte, contra su subordinación a la moral. L'art pour l'art quiere decir: “que el diablo se lleve la moral!”-Pero incluso esa hostilidad delata la prepotencia del prejuicio. Cuando del arte se ha excluido la finalidad de predicar moral y de mejorar al hombre, no se sigue de ello todavía, ni de lejos, que el arte en cuanto tal carezca de finalidad, de meta, de sentido, en suma, no se sigue l'art pour l'art - un gusano que se muerde la cola-. “¿Es preferible ninguna finalidad a una finalidad moral!”-así habla la mera pasión.”]*⁵³.

Esta definición forma parte del término “artista trágico” que Nietzsche desarrolla a continuación de esta cita⁵⁴, al que entendemos como ejemplo de un término deliberativo en tanto que se formula sobre la base de la descripción crítica de uno de los aspectos del término “l'art pour l'art”. Unos renglones más adelante, se aclara este uso particular:

Die Kunst ist das grosse Stimulans zum Leben: wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als l'art pour l'art verstehen?... [El arte es el gran estimulante para vivir: ¿cómo se podría concebirlo como algo carente de finalidad, de meta, como l'art pour l'art?].

Esta aclaración conceptual específica, una vez más, muestra que Nietzsche redefine el término “descriptivo” y lo incluye luego en un concepto propio o “deliberativo” que se basa, en este caso, en la crítica a “l'art pour l'art” en tanto arte sin sentido o carente de metas para la vida.

El rastreo, en un solo plano lingüístico (descriptivo) de este término, puede presentar a Nietzsche dentro del contexto conceptual y artístico que “l'art pour l'art”

⁵³ GD, KGW VI 3.121, KSA 6, p. 127, en castellano CI, p. 101.

⁵⁴ A continuación, y en el mismo párrafo del *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche menciona también descriptivamente ciertas nociones de Schopenhauer que complementan el sentido del término “artista trágico”: “Todavía queda una pregunta: el arte pone de manifiesto también muchas cosas feas, duras, problemáticas de la vida, —¿no parece con ello quitarnos el gusto por ésta?— Y de hecho ha habido filósofos que le han atribuido ese sentido: Schopenhauer enseñó que el propósito general del arte era “desligarse de la voluntad”, veneró como la gran utilidad de la tragedia el “disponer a la resignación”.— Pero esto— ya lo he dado a entender—es una óptica pesimista y un “mal de ojo”—: hay que apelar a los artistas mismos. ¿Qué es lo que el artista trágico nos comunica acerca de sí mismo? Lo que él muestra — ¿no es precisamente el estado sin miedo frente a lo terrible y problemático...”, en GD, KGW VI 3.121, KSA 6, p. 127, en castellano CI, p. 102.

supone⁵⁵. Este puede ser el caso de Jürgen Habermas en *El discurso filosófico de la Modernidad*⁵⁶ quien, tras plantear como altamente relevante en la obra de Nietzsche el desarrollo del arte y del fenómeno estético, afirma:

*Pero Nietzsche no fue solamente discípulo de Schopenhauer, fue también contemporáneo de Mallarmé y de los simbolistas, un defensor de "l'art pour l'art"*⁵⁷.

Habermas le adjudica toda la carga conceptual de "L'art pour l'art" al uso específico que Nietzsche efectúa del mismo, pero Nietzsche retoma sólo algunos aspectos del concepto que son utilizados en otro plano lingüístico para la formulación del término deliberativo "artista trágico". Como hemos visto, esta noción de performatividad representada por el uso de términos deliberativos nos permite reformular nuestro objeto de referencia. No sólo encontramos una descripción de la vaguedad tonal producto del cromatismo en el *Nacimiento de la tragedia*; sino que también podemos incluir como referentes de nuestro lenguaje ciertas "formas performativas" en la escritura nietzscheana que se caracterizan por el uso de términos deliberativos como el caso de "artista trágico" y por encontrarse en un plano lingüístico diferente de la mera crítica descriptiva.

b.-Nivel interpretativo en la música:

Tal como lo hemos mencionado, la referencialidad de la música⁵⁸ dependerá del nivel de lenguaje que estemos empleando: partitura, interpretación performativa o crítica musical. Entendemos entonces (así como Nietzsche⁵⁹) que es crucial el rol del ejecutante de la partitura⁶⁰. Es muy difícil establecer una correspondencia biunívoca entre el signo de la partitura y el sonido obtenido (el que efectivamente escucha la

⁵⁵ Volveremos a este término descriptivo, en relación con otro término deliberativo: *virtù*, que aparece en la p. 42.

⁵⁶ Habermas J., *El discurso filosófico de la Modernidad*, trad. M. Jiménez Redondo, Buenos Aires, Taurus, 1989.

⁵⁷ Habermas J., *op. cit.*, p. 121, curiosamente Habermas no cita el origen de esta afirmación.

⁵⁸ Un lenguaje objeto viene definido por su referencia directa a su dominio; en el caso que nos ocupa, el primer nivel viene dado por el sonido que representa un signo en el pentagrama, otro lenguaje es el del intérprete performativo, donde el dominio de objetos son los signos del pentagrama y el lenguaje los sonidos emitidos por su instrumento, recién entonces una audiencia puede mencionar un lenguaje musical como referente de dichos sonidos y emitir una crítica.

⁵⁹ Véase nuevamente lo expuesto en la nota 48.

⁶⁰ El director rumano contemporáneo Sergiu Celibidache, por ejemplo, propone una sobreelaboración de partituras y la irreductible singularidad de cada ejecución.

audiencia), pues la notación musical no es un lenguaje completo, es decir, existen muchos más sonidos de los que pueden escribirse y el ejecutante, en su interpretación performativa, incluye elementos tales como el *tempo* o el cambio de planos sonoros⁶¹: esto indica la singularidad de la interpretación performativa en el ámbito musical.

Tomemos el caso de una serie de pinturas que inspiraron una composición musical e intentemos hacer una “interpretación performativa” de la misma. La obra “*Cuadros para una Exposición*”, de Modesto Mussorgski⁶² puede servirnos como ejemplo. En ella podemos ver que la partitura es el producto de la interpretación hecha por el músico a partir de los dibujos y maquetas realizados por su amigo, podríamos decir que es la “ejecución musical de los objetos pictóricos”, o lo que venimos llamando, “interpretación performativa”. Sin embargo, cuando escuchamos dicha pieza musical, no necesitamos de los cuadros para elaborar nuestra propia interpretación. De manera general, podemos afirmar que el objeto de nuestra interpretación es una obra musical, no pictórica.

En el caso de que tuviésemos acceso a las pinturas⁶³ y a la obra musical al mismo tiempo, deberíamos tomar una decisión estética que privilegiará las pinturas o las partituras.

⁶¹ Respecto de este modo particular de entender las limitaciones de la escritura, Nietzsche afirma: “...*Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen werden — kurz die Musik hinter den Worten, die Leidenschaft hinter dieser Musik, die Person hinter dieser Leidenschaft: alles das also, was nicht geschrieben werden kann. Deshalb ist es nichts mit Schriftstellerei.*”...[Aquello que en el lenguaje se comprende mejor no es la palabra misma, sino el tono, la fuerza, la modulación, el tempo, el ritmo con el cual una serie de palabras son pronunciadas –en suma, la música que está detrás de las palabras, las pasiones detrás de esa música, la personalidad detrás de esa pasión: o sea todo lo que no puede ser escrito. Por esta razón el escribir tiene tan poca importancia], se trata de un fragmento de verano de 1882, *NF* 1882-1883, 10, 3[1] 296, *KGW VII* 1.89, *KSA* 10, p. 89, la traducción está tomada de Lynch, E., “La Inmediatez”, en revista *Perspectivas Nietzscheanas*, números 5 y 6, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 79.

⁶² La muerte del arquitecto y pintor Victor Alexandrovich Harmann, en 1873, dio lugar, a comienzos del año siguiente, a una exposición de sus dibujos y maquetas, evento que inspiró a su amigo Modesto Mussorgski (1838-1881) a la composición de una suite para piano, que escribió en tres semanas, entre junio y julio de 1874. La obra describe un paseo a través de la exposición, como también cada uno de los cuadros que la conformaban; estos son: 1. *Gnomus*: un gnomo alargando con pasos torpes sus piernecillas torcidas, sus convulsiones y aullidos, 2. *Viejo castillo*: castillo de la edad media, ante el cual canta un trovador, 3. *Tullerías*: en la alameda de un jardín, algarabía de niños junto a sus juegos, 4. *bidlo*: un carro polaco con dos enormes ruedas, enganchado a dos bueyes, 5. *Ballet de polluelos en sus cáscaras*: imagen humorística de dos polluelos festivos; este dibujo a tinta china, fue hecho para el decorado del ballet *Trilbi*, 6. *Dos judíos polacos*: uno rico y arrogante y otro pobre y plañidero, 7. *Mercado de limoges*: unas mujeres discutiendo animadamente en el mercado, 8. *Catacumbas*: se ve allí a Hartmann y dos sombras, visitando las catacumbas a la luz de una linterna, 9. *Cabaña sobre patas de gallina*: un reloj en forma de cabaña, donde vive la bruja Baba-Yaga, 10. *La gran puerta de kiev*: proyecto de construcción arquitectónica, en el estilo ruso antiguo, con cúpula en forma de casco. A Mussorgski se le considera el fundador de la moderna escuela rusa y el músico nacional que supo interpretar más elocuentemente el alma popular de su país. La suite fue orquestada en 1922, por Maurice Ravel.

⁶³ Hecho tan sólo hipotético, puesto que la mayoría han desaparecido. Perduran tres solamente.

Las obras de Nietzsche han dado lugar a numerosas composiciones musicales, tal vez el caso más representativo es el poema sinfónico “*Así habló Zaratustra*”, de Richard Strauss. Esta composición musical fue objeto de “protesta” del músico y amigo de Nietzsche, Peter Gast, dando lugar también a un equívoco, ya que las obras de Nietzsche no guardan ninguna relación con la ejecución performativa de dicho poema sinfónico. Podemos escuchar “*Así habló Zaratustra*” y desconocer totalmente la obra de Nietzsche, nuestro juicio crítico tendrá por objeto los sonidos emitidos por los instrumentos. Tal como en el caso de “*Cuadros para una exposición*” apreciamos la música aunque desconozcamos casi totalmente las obras que dieron lugar a dicha composición.

Este hecho referencial se hace patente en la superposición o entrecruzamiento de las artes y destaca un “momento deliberativo”, una toma de posición estética que en Nietzsche representa un culto a la partitura: la partitura es un lenguaje objeto y no debe estar sujeta más que a sonidos (términos descriptivos). Las representaciones se producirán en la audiencia a partir de la ejecución musical. En razón de ello será conveniente dejar el análisis de las obras compuestas por músicos “nietzscheanos” a la crítica musical, esto implica no aceptar como “dionisiaca” la obra que lleve dicha etiqueta⁶⁴, tal como sería el caso del hombre que busca libros de Nietzsche en una librería llamada “Nietzsche”, pues su referente objetivo es una partitura y no un término deliberativo como “música dionisiaca”, que debe darse dentro de un lenguaje performativo.

El referente objetivo del lenguaje de la música dionisiaca descrito en *El nacimiento de la tragedia* se encuentra en las partituras y especialmente en la ejecución (performativa) de las obras de Wagner, en particular la vaguedad tonal derivada del cromatismo. Luego, este objeto de referencia es reinterpretado (vuelto a ejecutar performativamente) por Nietzsche a partir del desarrollo de un lenguaje en base a términos deliberativos adquiriendo, entonces, según nuestra interpretación, mayor nivel de desarrollo, como veremos en los capítulos posteriores. Nietzsche vuelve sobre este objeto del lenguaje de la música dionisiaca en toda su obra como ejecutante, como intérprete performativo, desarrollando así un lenguaje performativo de la música dionisiaca.

⁶⁴ Las obras más relevantes en este sentido son: “Tercera sinfonía” de Mahler, “Una misa a la vida” de Delius, “Violanta” de Korngold, “Así Hablo Zaratustra”, “Ariadna en Naxos” y “Daphne” de R. Strauss; “Der Wanderer” op. 6 n° 8, de Schönberg.

Existiendo variedad de composiciones musicales de Nietzsche, resulta notable que no encontremos una mención explícita en sus escritos a dichas composiciones y uno tienda a pensar, como alguno de sus intérpretes⁶⁵, que las actitudes de compositor de Nietzsche estarían referidas al lenguaje filosófico-literario. Sin embargo, Nietzsche ha incursionado, como hemos señalado, técnicamente en el arte musical, como ejecutante privilegiado más que como compositor, por lo cual deberíamos entender sus obras musicales en su carácter performativo dentro del contexto explicativo de sus afirmaciones acerca de la “música dionisíaca”, tal como veremos en los siguientes capítulos.

⁶⁵ Liebert G., *Nietzsche et la musique*, ed. cit., marca la relevancia de las composiciones musicales de Nietzsche como también su falta de formación musical (en comparación con Wagner por ejemplo). Este autor encuentra en Nietzsche un artista que se desarrolla en la escritura (p.27), hasta el punto de distinguir el “tempo” de la obra escrita y marcar una continuidad musical y estética que va desde Wagner hasta el concepto de una “melodía del sur” (p. 255).

LENGUAJE PERFORMATIVO DE LA MÚSICA DIONISIÁCA

En este capítulo desarrollaremos la regla de formación de nuestro lenguaje performativo. La misma nos permitirá formular sintácticamente elementos con sentido dentro del lenguaje performativo de la música dionisiaca. La interpretación restringida del concepto de "eterno retorno" como el cruce de dos series infinitas, -un infinito constructivo y un infinito actual- nos permitirá incluir sintácticamente en nuestro lenguaje performativo el elemento dionisiaco definido en el sentido de "opuestos antagónicos". Esta característica especial del elemento dionisiaco marca la imposibilidad de enunciarlo dentro de un lenguaje formal. Sin embargo, sobre la base del particular uso del juicio estético que Nietzsche hace en *El nacimiento de la tragedia* podremos formular un juicio estético dentro de nuestro lenguaje performativo en base al término *virtù*, definido como el juego de opuestos "*pessimismus-stärke*" en una instancia "maximalista" como "*cultus der Leidenschaft*" (culto de la pasión) enmarcado en la regla de formación del "eterno retorno" como parte de un presente histórico (infinito constructivo o denumerable) y de un infinito actual y presente representado por el maximalismo.

sanguine diluitur tellus, cava terra lutescit.
Omnia noctescunt tenebris caliginis atrae.
Increscunt animi, virescit volnere virtus.
Sicut fulca levis volitat super aequora classis,
spiritus Eurorum viridis cum purpurat undas.
Quo magis in patriis possint opulescere campis

Furio de Anzio, *Annales*.

1.- Términos deliberativos y lenguaje performativo:

En el capítulo anterior definimos nuestro objeto de investigación: la vaguedad tonal en la interpretación performativa debida al cromatismo, como producto de un “tratamiento técnico” de la obra de arte, enunciada en *El nacimiento de la tragedia*. Desarrollaremos a continuación el modelo lingüístico que encontramos en Nietzsche cuando trata “performativamente” la música dionisiaca, sobre la base de la distinción entre términos descriptivos y deliberativos y su función en los textos.

a.- Formulación de elementos con sentido dentro del lenguaje performativo:

Nietzsche sugiere distintas modalidades de lectura para su obra; recordemos el importante prólogo de 1886 a *El nacimiento de la tragedia* o las diversas referencias a sus propios textos realizadas en *Ecce Homo*⁶⁶. Análogamente a lo que sucede con cualquier lenguaje interpretativo, la preeminencia de ciertos elementos definirá el uso del mismo.

En esta investigación postularemos, de manera restringida, la tesis del “eterno retorno”⁶⁷ como el término deliberativo que da sentido y articula nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca. Lo cual significa que todas las instancias del

⁶⁶ En *Ecce Homo*, Nietzsche, presenta cada uno de sus textos publicados en capítulos ordenados cronológicamente: *El nacimiento de la tragedia*, *Las intempestivas*, *Humano demasiado humano*, *Aurora*, *La gaya ciencia*, *Así habló Zaratustra*, *Más allá del bien y del mal*, *Genealogía de la moral*, *Crepúsculo de los ídolos* y *El caso Wagner* donde nos presenta su obra a modo de una introducción reformulada en base a los conceptos propiamente nietzscheanos de la época de *Ecce Homo* y de la manera en que él mismo leería, en ese momento, sus propios textos.

⁶⁷ Una investigación acerca de la tesis del eterno retorno en Nietzsche puede hallarse en: Piccione, B., “Instante y autenticidad”, en Cragolini, M. B. – Kaminsky, G. (comp.), *Nietzsche actual e inactual*, vol. 1, Buenos Aires, Eudeba, 1996, pp. 127-160, también puede verse el particular enfoque de Klossowski, P., *Nietzsche y el círculo vicioso*, trad. Roxana Pérez, La Plata, Altamira, 1995.

lenguaje performativo incluirán nuestra definición de “eterno retorno” como una regla de formación⁶⁸.

b.- “Eterno retorno” como regla de formación del lenguaje performativo:

Enunciamos “eterno retorno” como término deliberativo siguiendo a Nietzsche:

Das grösste Schwergewicht. — Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: „Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge — und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!“ — Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete? Oder hast du einmal einen ungeheuren Augenblick erlebt, wo du ihm antworten würdest: „du bist ein Gott und nie hörte ich Göttlicheres!“ Wenn jener Gedanke über dich Gewalt bekäme, er würde dich, wie du bist, verwandeln und vielleicht zermalmen; die Frage bei Allem und Jedem „willst du diess noch einmal und noch unzählige Male?“ würde als das grösste Schwergewicht auf deinem Handeln liegen! Oder wie müsstest du dir selber und dem Leben gut werden, um nach Nichts mehr zu verlangen, als nach dieser letzten ewigen Bestätigung und Besiegelung? [El mayor centro de gravedad. ¿Qué te sucedería si un día o una noche se introdujera furtivamente un demonio en tu más solitaria soledad y te dijera: “Esta vida, así como vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla una vez más e innumerables veces más; y nada nuevo habrá allí, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tendrá que regresar a ti, y todo en la misma serie y sucesión — e igualmente esta araña y este claro de luna entre los árboles, e igualmente este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia será dado vuelta una y otra vez— ¡y tú con él, polvillo del polvo!”. ¿No te arrojarías al suelo y rechinarías los dientes y maldecirías al demonio que así te habla? ¿O has tenido la vivencia alguna vez de un instante terrible en que responderías: “¡Eres un Dios y nunca escuché nada más divino!”? Si aquel pensamiento llegara a tener poder sobre ti, así como eres, te transformaría y tal vez te trituraría; frente a todo y en cada caso, la pregunta: “¿quieres esto una vez más e innumerables veces más?”, ¡recaería sobre tu acción como el mayor centro de gravedad! ¿O cómo tendrías que llegar a ser bueno contigo mismo y con la vida, como para no anhelar nada más sino esta última y eterna confirmación y sello?”⁶⁹.

⁶⁸ Las gramáticas de los lenguajes naturales suministran reglas que permiten distinguir entre frases bien construidas y mal construidas. Algo análogo sucede con los lenguajes formales pero con la diferencia de que en ellos las reglas de construcción de fórmulas (que son el equivalente de las frases en los lenguajes naturales) han de ser absolutamente rígidas de modo que permitan decidir de manera mecánica si una expresión está o no bien formada. En Garrido, M., *Lógica simbólica*, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 52 y ss.

⁶⁹ *FW, KGW V 2.250, KSA 3, p. 570, en castellano CJ, pp. 200-201.*

Tal como es presentado por Charles Murin⁷⁰, este fragmento expresa un desiderátum, un “hacia donde”: hacia la eternidad. La cita se complementa con el texto de *Así habló Zaratustra*, en el apartado “Los siete sellos o La canción del sí- y amén”:

oh wie sollte ich nicht nach der Ewigkeit brünstig sein und nach dem hochzeitlichen Ring der Ringe, — dem Ring der Wiederkunft!

Nie noch fand ich das Weib, von dem ich Kinder mochte, es sei denn dieses Weib, das ich liebe: denn ich liebe dich, oh Ewigkeit!

*Denn ich liebe dich, oh Ewigkeit! [Oh, cómo no iba yo a anhelar la eternidad y el nupcial anillo de 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!]*⁷¹.

La idea puesta en el “ir-hacia”, en el “casamiento” y en el “amante”, la vemos en el título como la intención afirmativa del sí mismo hasta la eternidad en el uso del vocablo ‘amen’ que continúa en “la canción del Noctámbulo”:

„War Das — das Leben?“ will ich zum Tode sprechen.

*„Wohlan! Noch Ein Mal!“ [¿Esto era-la vida? quiero decirle yo a la muerte. ¡Bien! ¡Otra vez!]*⁷².

También en esta reflexión del noctámbulo, Nietzsche plantea que no importa qué es la vida, sólo la contrapone a la muerte como final opuesto, para señalar la eternidad, vista como giro afirmativo hacia la vida que vuelve como eterno presente.

La primera petición de eternidad que encontramos en el “demonio” de *la Gaya Ciencia* es la inclusión de un infinito actual en la serie temporal vivida, así es descrito en el §2 “de la Visión y del enigma”:

„Siehe diesen Thorweg! Zwerg! sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch Niemand zu Ende.

Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus — das ist eine andre Ewigkeit.

Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: — und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben

„Augenblick.“ (“¡Mira ese portón! ¡Enano!, seguí diciendo: tiene dos caras. Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta su final. Esa larga calle

⁷⁰ Murin, Ch., *Nietzsche Probleme. Genealogie d'une pensee*, Montreal, Les Presses de la Universite de Montreal et Vrin, 1979, pp. 259 y ss.

⁷¹ AZ, KGW VI 1.283, KSA 4, p. 287, en castellano AZ, p. 314.

⁷² AZ, KGW VI 1.392, KSA 4, p. 396, en castellano AZ, p. 422.

*hacia atrás: dura una eternidad. Y esa larga calle hacia adelante- es otra eternidad. Se contraponen esos caminos: chocan directamente de cabeza:- y aquí en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: "Instante".)*⁷³.

El texto subrayado contiene otra de las definiciones que nos ocupa: no se menciona aquí un infinito actual sino un infinito constructivo, algo que “nadie ha recorrido hasta su fin”, que corresponde a dos series, pasada y futura, definidas con “Instante”. Nietzsche otorga una magnitud discreta a la serie temporal, no está refiriéndose ontológicamente al tiempo, sino a la conciencia temporal de un individuo, en donde cada momento es identificable o, para decirlo en términos cuantitativos, denumerable. El texto continúa:

*Und sind nicht solchernaassen fest alle Dinge verknotet, dass dieser Augenblick alle kommenden Dinge nach sich zieht? Also — — sich selber noch? [¿Y no están todas las cosas amudadas con fuerza, de modo que este instante arrastra tras sí todas las cosas venideras? ¿Por tanto— incluso a sí mismo?]*⁷⁴.

En este párrafo Nietzsche introduce la noción de un infinito actual y continuo, pues indica que “este instante arrastra o vienen a él todas las cosas, incluso a sí mismo”, este último infinito es el que “ama la eternidad”.

Hemos trabajado hasta aquí con dos series temporales. En primer lugar, aquella de tipo “constructivo” que se caracteriza por poseer una magnitud “discreta” (distinguible a la conciencia), cruzada por otra serie o conjunto en “el Instante” y que exige eternidad y que introduce, entonces, un “infinito actual”, no potencial como en la primera serie. A este cruce de un infinito potencial con un infinito actual lo llamamos “eterno retorno”.

A su vez, “el Instante” como presente temporal y para el interlocutor de Zarathustra —en este caso el enano—, representa un tiempo objetivo que puede pensarse como el tiempo histórico, que se encuentra fuera del proceso que hemos descrito como “eterno retorno”.

La mecánica que se produce en el cruce de dos series infinitas, tendrá aplicación en este trabajo en la formulación de los términos del lenguaje performativo de la “música dionisiaca”. Así, cada uno de los términos de nuestro lenguaje supone esta

⁷³ AZ, KGW VI 1.195, KSA 4, p. 199, en castellano AZ, pp. 225-226.

⁷⁴ AZ, KGW VI 1.195, KSA 4, p. 199, en castellano AZ, p. 226.

regla del cruce de dos series infinitas para su expresión dentro de nuestro lenguaje performativo, esto será expuesto, en especial, en la inclusión del elemento dionisiaco y en la definición del término *virtù*, al final de este capítulo.

c.- Principios gramaticales y principios ontológicos en el lenguaje performativo:

Es necesario aclarar aún más el término deliberativo “eterno retorno”, tan importante en toda la obra de Nietzsche. Nuestra regla de formación conjuga términos de nuestro lenguaje performativo y no se encuentra expresada sintácticamente dentro del mismo, por tanto, no existe en ella una referencia directa a objetos tales como estados temporales o de conciencia. Aún así, y debido al supuesto trasfondo ontológico que supondría la aceptación del “eterno retorno” como regla de formación de un lenguaje, es preciso que hagamos una distinción entre el uso que hacemos del “eterno retorno” como principio gramatical y su empleo como principio ontológico.

Una observación que siempre se ha formulado de modo vago, debido al estilo expresivo de Nietzsche en sus definiciones del “eterno retorno” y del tiempo, la hace patente Jorge Luis Borges en su *Historia de la Eternidad*⁷⁵. En síntesis, Borges objeta la hipótesis del “eterno retorno” debido a que la serie temporal objetiva no es denumerable. Es decir, que no alcanza el infinito de los números naturales para establecer una correspondencia biunívoca con dicha serie y entonces no tendríamos modo de identificar cada instante y así, no podrían “retornar”; sería imposible cruzar la serie, dos veces, por el mismo instante.

Borges continúa esta idea de un principio ontológico para el eterno retorno en su cuento⁷⁶ “Funes, el memorioso”, donde a su personaje –Funes– le adjudica la posibilidad, a través de su conciencia, de establecer esa correspondencia entre la serie temporal objetiva y una serie discreta de estados de conciencia. A Funes, que describe

⁷⁵ Borges, J. L., “La doctrina de los ciclos”, en *Historia de la Eternidad*, Alianza, Emece, 1971. El texto de la crítica está fechado en 1936; nótese que hemos elegido la crítica de un escritor antes que la de un especialista, debido al estilo libre del texto nietzscheano, que ha sufrido muchas veces de vicios interpretativos que no aportaron nada filosófico, mientras que la libertad del quehacer literario vuelve productivo el esfuerzo argumentativo. También es importante la fecha en que fue escrito el ensayo de Borges, ya que tiene que ver con la recepción del pensamiento nietzscheano en Argentina. Esencialmente creo que la lectura de Borges está bien orientada, en cuanto a los conceptos que entran en juego, tales como la noción de tiempo e infinito, lo que sucede es que resulta anacrónico pensar que a Nietzsche puede ocurrírsele hablar de un tiempo objetivo, tal como surge la noción en el ámbito de la ciencia a partir de la divulgación de la mecánica cuántica.

⁷⁶ Borges, J. L., “Funes el memorioso”, en *Ficciones*, Alianza Emece, Madrid, 1971, pp. 121-132. Tal como hemos señalado precedentemente (véase nota 45, p. 18), las referencias de Borges a Nietzsche están fuertemente ligadas a una ontología (la del eterno retorno de lo mismo).

como un “Zaratustra cimarrón y vernáculo”⁷⁷, le adjudica dos proyectos: “un vocabulario infinito para la serie natural de los números” y un “catálogo mental de todas las imágenes del recuerdo”⁷⁸ pues Funes, tras caer de un caballo, ha perdido la capacidad de olvidar y posee multiplicidad de recuerdos:

*Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido todos los hombres desde que el mundo es mundo*⁷⁹.

Este modelo de conciencia temporal fue también planteado por el propio Nietzsche pero no en *Así habló Zaratustra* –en donde se desarrolla la noción de “eterno retorno”– sino en una de las *Consideraciones Intempestivas*, “De la utilidad y los inconvenientes en los estudios históricos para la vida”⁸⁰, en donde Nietzsche plantea la posibilidad de “un hombre que estuviera absolutamente desprovisto de la facultad de olvidar y que estuviera condenado a ver en todas las cosas el devenir”⁸¹. Borges, en este cuento, sigue entendiendo al “eterno retorno” como un principio ontológico, la conciencia temporal de Funes es incapaz de dar cuenta de la infinitud de la serie temporal objetiva, por eso sus dos proyectos son “insensatos”⁸². Esta crítica, que se basa en buscar el trasfondo ontológico, estuvo planteada por el propio Nietzsche:

„Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis.“

*„Du Geist der Schwere! sprach ich zürnend, mache dir es nicht zu leicht! Oder ich lasse dich hocken, wo du hockst, Lahmfuss, —und ich trug dich hoch! [“Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo”. Tú espíritu de la pesadez, dije encolerizándome, ¡no tomes las cosas tan a la ligera!, o te dejo en cuclillas allí donde te encuentras, ¡cojitranco!-¡y yo te he subido hasta aquí!]*⁸³.

En boca del enano, Nietzsche postula el “eterno retorno” ontológico, amenazando luego con hacer rodar de cuclillas al enano –siendo ese su “eterno retorno”–, pues no hablamos de una ontología a nivel descriptivo, sino de una

⁷⁷Borges, J. L., “Funes el memorioso”, ed. cit., p. 122.

⁷⁸Borges, J. L., “Funes el memorioso”, ed. cit., p. 130.

⁷⁹Borges, J. L., “Funes el memorioso”, ed. cit., p. 128.

⁸⁰ Quien ha marcado el paralelo que puede establecerse a partir de este modelo de conciencia temporal ha sido Kreimer, R., en “Borges y el Yo. Nietzsche, Autor de Funes el Memorioso”, en revista *Perspectivas Nietzscheanas*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 209 y ss.

⁸¹UBHL, KGW III 1.246, KSA 1, p. 250.

⁸²Borges, J. L., “Funes el memorioso”, ed. cit., p. 130.

⁸³AZ, KGW VI 1.193, KSA 4, p. 197, en castellano AZ, p. 226.

construcción lingüística a nivel deliberativo. La crítica de Borges nos muestra la imposibilidad de un “eterno retorno” ontológico así como Zaratustra se lo enseña al “espíritu de la pesadez”, pues nos exige un esfuerzo intelectual mayor que el de una simple descripción ontológica, supone un tratamiento que hemos definido en el primer capítulo como deliberativo⁸⁴. En nuestro caso particular representa un uso cuasi-gramatical en tanto que proporciona la distinción entre enunciados con sentido y nos posibilitará la presencia del elemento dionisiaco dentro del lenguaje performativo de la música dionisiaca.

2.- Presencia del elemento dionisiaco en nuestro lenguaje performativo:

a.- Carácter del elemento dionisiaco:

Dionysos aparece, tal como es presentado por Eurípides⁸⁵ en *Bacantes*, en un parto provocado por el fuego que fulmina, finalmente, a su madre⁸⁶ por la contemplación de la naturaleza divina. Este importante primer momento de la Tragedia es la presentación del dios, que se caracteriza por la tensión de opuestos entre la naturaleza divina y la naturaleza humana,⁸⁷ a partir de un ejercicio cognoscitivo que es el de la contemplación. El autor de *Bacantes*, nos invita a la contemplación de un dios inasible por la razón, seguramente para abandonar el culto dionisiaco y la tragedia clásica, pensará posteriormente Nietzsche⁸⁸.

Giorgio Colli presenta un modo de acceso al conocimiento de la totalidad representada por *Dionysos*:

*En la contemplación de Diónisio, el hombre no logra despojarse de sí mismo, como lo hace al contemplar otros dioses*⁸⁹.

⁸⁴ Véase “Terminos descriptivos y términos deliberativos” en el capítulo 1, pp. 16 y ss.

⁸⁵ Eurípides, *Bacantes*, trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1988.

⁸⁶ Eurípides, *op. cit.* p. 347, en especial el uso del término griego “hápx” y su traducción literal del sintagma como: parteada por el fuego fulminífero.

⁸⁷ El término “naturaleza” lo propongo para hacer patente el vínculo que Eurípides representa con el parto, común al nacimiento del hombre y al nacimiento del dios.

⁸⁸ Para Nietzsche, en Eurípides hay una tendencia hacia la racionalización exacerbada del conocimiento así como un degeneramiento del espíritu original del teatro griego, principalmente expuesto en *El nacimiento de la tragedia* en especial *KGW* III 1.67, *KSA* 1, pp. 71 y ss. y también en los póstumos de 1879, como por ejemplo: *NF* 1878-1879, 8, 30 [27], *KGW* IV 3.384, *KSA* 8, p. 526.

⁸⁹ Colli G., *La Sabiduría Griega*, trad. Dionisio Mínguez, Madrid, Trotta, 1998, p. 15.

Esta instancia es la que reformula el principio de tercio excluso (sugerido por Eurípides *ut supra*) incluyendo al hombre en “carne y hueso”, introduce un infinito presente. Este “principio de inclusión”⁹⁰ lo enunciamos de la siguiente manera: dada cualquier instancia de nuestro lenguaje interpretativo que se muestre en sentidos contrapuestos, podremos evitar el uso metalingüístico del principio de tercio excluso si y sólo si es posible suponer en esa instancia de nuestro lenguaje, una cardinalidad infinita de manera actual o presente. Esta cardinalidad corresponde –siguiendo la cita anterior de G. Colli– a todas las instancias posibles que pueda desarrollar la acción humana ante una situación determinada, en el caso que nos ocupa esta “situación” es la ejecución performativa, en el caso de G. Colli es la contemplación de *Dionysos*⁹¹. Esto significa que ante una contradicción en nuestro lenguaje, tenemos todavía la posibilidad de aplicar nuestro “principio de inclusión” evitando así la inconsistencia o dilución de nuestro lenguaje en múltiples sentidos contrapuestos.

Es difícil imaginar este “principio de inclusión” dentro de un lenguaje interpretativo, sin embargo, en la interpretación musical, corresponde simplemente al procedimiento de ejecución. Tal como nos marcaba Nietzsche, es al Wagner de “carne y hueso” y no a Beethoven a quien escuchamos cuando Wagner interpreta una partitura de Beethoven. De manera general podríamos afirmar que es en la singular interpretación del director de orquesta que ejecuta la música en “carne y hueso” donde hallamos la totalidad característica del elemento dionisiaco y no en la escritura musical o partitura⁹². Este carácter especial del elemento dionisiaco que supone la infinitud actual o “principio de inclusión” se pone en evidencia, tal como lo ha sugerido Eurípides, por medio de términos contradictorios; así nos lo presenta Colli:

⁹⁰ Nietzsche, en el prólogo a la tercera edición de *El nacimiento de la tragedia* de 1886 escribe: “Sí, ¿qué es lo dionisiaco? –En este libro hay una respuesta a esa pregunta– en él habla alguien que sabe, el iniciado y discípulo de su dios. Tal vez ahora hablaría yo con más cautela y menos elocuencia” (*KGW* III 1.9, *KSA* 1, p. 15, en castellano *NT*, p. 29), recién ahora y a partir de la postulación de este “principio de inclusión” del elemento dionisiaco en nuestro lenguaje performativo podemos entender con claridad que Nietzsche en el prólogo de 1886 no recurre a la forma mítica cuando se presenta como “discípulo” (tal como nos sugería nuestra primera búsqueda del concepto “arte” en el primer capítulo), pretende que nuestra lectura incluya esta característica especial de la contemplación de *Dionysos* que desarrollaremos cuando formulemos el término *virtù* dentro del lenguaje performativo.

⁹¹ Esta noción de un infinito actual vincula el elemento dionisiaco y la primera de las series infinitas de nuestra postulación del “eterno retorno” como una regla de formación de nuestro lenguaje.

⁹² Algunos directores contemporáneos, por ejemplo Sergiu Celibidache, insisten no sólo en la importancia de la interpretación performativa, sino que consideran que, cada interpretación es única y diferente una de otra, así, podemos asociar cada interpretación como un conjunto infinito actual.

Diónisos es el dios de la contradicción, de todas las contradicciones –así lo demuestran sus mitos y sus cultos– o, mejor dicho, de todo lo que, manifestándose en palabras, se expresa en términos contradictorios⁹³.

Tal como Eurípides, en un primer momento, el elemento dionisiaco se presenta con términos contradictorios en un lenguaje, esto supone un serio problema con respecto a los lenguajes no performativos, por lo que desarrollaremos a continuación las formas posibles de inclusión del elemento dionisiaco en diversos tipos de lenguaje.

b.- El problema de la inclusión del elemento dionisiaco en lenguajes no performativos:

Toda interpretación supone un lenguaje, natural o artificial. Al postular como elemento dionisiaco el “principio de inclusión” nos encontramos frente a un serio problema en los sistemas deductivos y lenguajes formales. Plantearemos a continuación lo que entendemos por la “incompatibilidad” de los lenguajes no performativos y el “principio de inclusión”. Para ello efectuaremos un rastreo histórico de los problemas ocasionados por la exclusión del principio de tercio excluso en lenguajes formales que aspiraron, en muchos casos, a ser un “saber de la totalidad”.

Habitualmente entendemos que, dado un sistema deductivo cualquiera, la aparición de dos afirmaciones contradictorias entre sí vuelve el sistema “inconsistente”. Lo cual implica que, desarrollando cada una de las afirmaciones, encontraríamos múltiples líneas de investigación contrapuestas. Suponiendo la “finitud” de este sistema deductivo, perderíamos semánticamente la adjudicación de valor de verdad⁹⁴, es decir, el sistema volvería impropio.

Esta forma de hacer teoría se denomina “clásica y finitista”. En oposición a ella surge, a principios del siglo pasado, la escuela intuicionista de L. E. J. Brouwer⁹⁵ que

⁹³ Colli G., *La Sabiduría Griega*, ed. cit., p. 15.

⁹⁴ Garrido, M., *Lógica Simbólica*, ed. cit., p. 308.

⁹⁵ E.J.L. Brouwer sostiene que la aritmética y con ella toda la matemática se ha de derivar de la intuición del tiempo; en sus propias palabras en “Intuicionism and Formalism”, disertación inaugural de 1912 en la Universidad de Amsterdam: “el neointuicionismo considera la disgregación de los instantes de la vida en fragmentos cualitativamente diversos, únicamente susceptibles de re-uniión en tanto permanecen separados en el tiempo, como el fenómeno fundamental del intelecto humano”. Posteriormente A. Heyting formaliza la lógica intuicionista (*Die formalen regeln der intuitionistischen logik*) en 11 axiomas pero con un principio subyacente fundamental: “La matemática intuicionista se compone [...] de una serie de construcciones mentales; un teorema matemático expresa en ella un hecho puramente empírico, a saber, el buen éxito de una determinada construcción. Así, $2+2=3+1$ se ha de leer como una abreviatura del enunciado “he efectuado las construcciones mentales indicadas por $2+2$ y $3+1$, comprobando que ambas coinciden al mismo resultado. ...”. Curiosamente esta serie de axiomas omite el principio de tercio excluso por hallarlo inaceptable en esta serie abierta con demostraciones constructivas;

pretende una fundamentación “no finitista” o “constructivista” (entendiendo por ello la imposibilidad de un infinito actual). Sin embargo, la teoría “clásica y finitista” es la que habitualmente se aplica a casi todos los ámbitos del conocimiento, sea filología, historia o matemática.

Expuestas estas dos posiciones extremas en el ámbito del manejo de teorías, en relación al principio de “inclusión” surgido a partir del elemento dionisiaco en el lenguaje, y sin por ello entrar en un debate sobre metalógica, deberíamos mencionar que el intuicionismo cuenta con una noción de infinito constructivo pero carece de la posibilidad de un conjunto infinito actual, y con ello impide la aplicación de nuestro principio de “inclusión”. Desarrollaremos a continuación lo sucedido históricamente con las teorías que suponen un infinito actual ante la aparición del elemento dionisiaco en el desarrollo de los límites del lenguaje formal, definido habitualmente como “paradojas”.

Entre los años 1874 y 1897, Georg Cantor elabora una nueva disciplina matemática conocida como ‘teoría de conjuntos’, dicha teoría satisfacía, en especial, el tratamiento de nuevos géneros de infinitud⁹⁶. Ya en 1895 había detectado una antinomia que luego se da a conocer, dos años más tarde, por Burali- Forti relativa a los ordinales transfinitos. En 1899 Cantor expone la paradoja que lleva su nombre de un modo simple y fundamental: supongamos S sea el conjunto de todos los conjuntos. En virtud del teorema cantoriano de conjuntos-potencia: $|U S| > |S|$. Mas ya que $U S$ es un conjunto de conjuntos (a saber, el conjunto de todos los subconjuntos de S), habrá de ser a su vez parte del conjunto de todos los conjuntos, esto es, S . De donde se sigue que $|U S| < |S| = |S|$, lo que contradice el resultado que acabamos de obtener. En 1930 se formula la primera axiomatización de la teoría de conjuntos por Zermelo- Fraenkel y a través de distintas axiomatizaciones se utiliza hoy día. En la teoría cantoriana de conjuntos contamos con un infinito actual pero no podemos contar con opuestos antagónicos, como los que caracterizan al elemento dionisiaco.

sin embargo (como demuestra W. Kneale en *El desarrollo de la lógica*, trad. J. Muguerza, Madrid, Tecnos, 1986, pp. 631 y ss.), todos los principios lógicos quedan demostrados bajo este sistema axiomático, análogamente a lo que sucede con las geometrías no euclidianas y la euclidiana.

⁹⁶ La introducción de la teoría de los números reales constituye un jalón trascendental en la matemática, no sólo por la referencia a conjuntos infinitos de números racionales, sino porque mientras los números racionales pueden hacerse corresponder biunívocamente con los números naturales y se dice por ello que integran un conjunto “numerablemente infinito”, el simple subconjunto de números reales incluidos entre 0 y 1 parece ya ejemplificar un orden superior de infinito. Cantor es quien demuestra, por el famoso procedimiento “diagonal”, este nuevo tipo de cardinalidad. En W. Kneale y Kneale, *op. cit.*, p. 405.

Algo un poco más dramático ocurrió con la primera formulación intuitiva de la lógica y del logicismo por parte de Gottlob Frege⁹⁷. En la primera de sus obras, la *Begriffsschrift* (1879) el objetivo principal de nuestro autor es la presentación de un lenguaje formalizado del pensamiento puro, es decir, un sistema simbólico más exacto que el lenguaje corriente y mejor provisto de recursos que aseguren la precisión de los procesos deductivos⁹⁸. En 1903 aparecía el segundo volumen de sus *Grundgesetze* (obra que continuaba las aspiraciones de la anterior) con un postcripto fechado en 1902 que comenzaba así:

Nada más descorazonador podría acontecerle a un autor científico que ver resquebrajarse uno de los pilares de su edificio tras haber dado la tarea por concluida. Esta es la situación en que me ha colocado una carta del Sr. Bertrand Russell recibida cuando la impresión de este volumen tocaba a su fin [...] Solatium miseris, socios habuisse dolorum [...] Lo que aquí está en cuestión no es precisamente mi modo particular de fundamentar la aritmética, sino la misma posibilidad de que esta última tenga algún fundamento lógico⁹⁹.

En términos de Frege la paradoja tendría la siguiente forma:

A nadie se le ocurriría afirmar de la clase de los hombres que dicha clase sea un hombre. Tenemos aquí pues, una clase que no se pertenece a sí misma. En líneas generales, digo que algo pertenece a una clase cuando se incluye bajo el concepto cuya extensión es esa clase. Fijémonos ahora en el concepto: clase que no se pertenece a sí misma. La extensión de este concepto (si cabe hablar de su extensión) será, según lo dicho, la clase de las clases que no se pertenecen a sí mismas. Llamémosla K. Y preguntémosnos ahora si la clase K se pertenece a sí misma. Supongamos, en primer lugar, que lo hace así. Si algo pertenece a una clase, ha de haberse incluido bajo el concepto cuya extensión es esa clase. De modo que, si nuestra clase se pertenece a sí misma, se tratará de una clase que no se pertenece a sí misma. Nuestra primera suposición conduce, pues a una contradicción. Supongamos a continuación, en segundo lugar, que nuestra clase K no se pertenece a sí misma; en ese caso, se hallará incluida bajo el concepto cuya

⁹⁷ Frege se declara admirador y, en cierta medida continuador de G. Cantor, en *Die Grundlagen der Arithmetik* § 85 declara: "Sólo recientemente han sido introducidos los Números Infinitos en una notable obra de G. Cantor (*Grundlagen einer allgemeinen Mannichfaltigkeitslehre*, 1883). Por mi parte comparto cordialmente su desprecio por la tesis de que en principio únicamente los números finitos habrían de admitirse como dotados de realidad. [...] Coincidiendo como creo con Cantor en este punto mi terminología difiere de la suya en alguna medida". Para Frege el dominio de lo numerable es el más vasto de todos los dominios; pues no se halla confinado a lo intuible, y ni siquiera a lo existente, sino que abarca todo lo pensable, véase Kneale y Kneale *op. cit.* pp. 409-414. La tesis que sustenta Frege en definitiva es que las verdades de la aritmética son analíticas porque en orden a demostrarlas se requieren únicamente definiciones y leyes lógicas; esta tesis como modelo de representación de las matemáticas es altamente recurrente en pensadores que luego vamos a tratar en su entendimiento de concepciones nietzscheanas, tal como el caso citado de Jorge Luis Borges.

⁹⁸ Kneale y Kneale, *op. cit.* pp. 441 y ss.

⁹⁹ Kneale y Kneale, *op. cit.*, p. 606.

*extensión es ella misma y, por lo tanto, se tratará de una clase que se pertenece a sí misma. De nuevo aquí nos vemos abocados a una contradicción*¹⁰⁰.

En este desarrollo histórico propuesto vemos que cuanto mayor es nuestra inquietud por formalizar un conocimiento a través del lenguaje, se hacen más patentes sus contraposiciones, la exigencia metalógica de consistencia en un sistema lógico vincula el concepto (sintáctico) de derivabilidad o deducibilidad formal con el concepto (semántico) de verdad lógica¹⁰¹. La ocurrencia de opuestos antagónicos (elemento dionisiaco) definiendo una paradoja derrumba, para este autor, la formulación de un lenguaje formal.

En el ámbito del conocimiento podríamos establecer como modelo la paradoja de Epiménides¹⁰². Sigamos entonces a un teórico como Roderik M. Chisholm¹⁰³ en el tratamiento de la misma:

*Supóngase que 1) un hombre dice, 'lo que estoy diciendo es falso'
Ahora bien, 2) si lo que él está diciendo es verdadero, entonces las cosas no son como él dice que son; por lo tanto lo que él está diciendo es falso.
Pero 3) si lo que él está diciendo es falso, entonces las cosas son como él dice que son y, por tanto, lo que él está diciendo es verdadero.
Pero 4) lo que él está diciendo es verdadero o falso.
Por consiguiente, 5) lo que él está diciendo es verdadero y falso a la vez.*

Chisholm propone reemplazar la expresión “lo que él está diciendo” por “su aserción” o por “la oración-instancia que él está emitiendo”, para evitar la contradicción que se produce al aceptar 4), en virtud de:

- a) si un hombre emite las palabras “lo que estoy diciendo es falso” y las considera de modo usual en el lenguaje natural, él no está afirmando nada y entonces podemos negar lo que se expresa mediante 4') su aserción es verdadera o falsa
- b) en cambio, si un hombre emite las palabras ya en un lenguaje formal como oración instancia “lo que estoy diciendo es falso”, ya no podemos eludir la contradicción diciendo que no hay emisión de conocimiento, pues por definición una oración-instancia es el principio básico de emisión de conocimiento¹⁰⁴, entonces propone que aceptemos

¹⁰⁰ Kneale y Kneale, *op. cit.*, p. 607.

¹⁰¹ Garrido M., *op. cit.*, p. 309.

¹⁰² B. Russell es quien propone la reducción de toda paradoja a esta antinomia clásica, en el sentido de que todas las paradojas tienen su origen en círculos viciosos, estableciendo evitarlos: “lo que presupone el todo de una colección no debe formar parte de la colección”, en “Les Paradoxes de la logique” en *Revue de metaphysique et de moral*, XIV (1906), pp. 627-650.

¹⁰³ Chisholm, R. M., *Teoría del Conocimiento*, trad. V. Peris Minguenza, Madrid, Tecnos, 1982, pp. 112 y

ss.

¹⁰⁴ Chisholm, R. M., *op. cit.*, pp. 110-111.

la posibilidad de que “algunas oraciones-instancia no expresen ninguna proposición ni prediquen ninguna propiedad de nada”¹⁰⁵.

Tanto en el desarrollo lógico como en el epistémico de las paradojas vemos que se excluye el tratamiento de este “principio de inclusión”. Es de destacar que en la sistematización de las matemáticas llevada a cabo por Poincaré (desde una posición distante al logicismo de Russell) se afirmaba: “*Ansi les definitions qui doivent etre regardees comme non-predicatives sont celles qui contiennent un cercle vicieux*”¹⁰⁶, con la intención de explicar por qué algunas expresiones con apariencia de definiciones, están en rigor lejos de definir cosa alguna; con ello confirma, una vez más, esta idea subyacente de exclusión o elusión de una ocurrencia posible en la sistematización de lenguajes. Resulta curioso que dentro de los lenguajes que pretendieron dar cuenta de la totalidad se recurra a la exclusión o forma “no predicativa” para resolver la ocurrencia de paradojas, en especial porque existe una gran recurrencia histórica de las mismas.

La escuela “formalista”¹⁰⁷, trató de mediar entre el pensamiento clásico y el intuicionista; aceptando que una teoría formalizada expresada en un lenguaje objeto, se gobernase metalógicamente por los principios de la lógica clásica pero a condición de que se la someta a un análisis crítico, elaborado desde un metalenguaje informal e intuitivo, que demuestre su consistencia por métodos constructivos.

Lo que para Hilbert y la escuela formalista son los principios lógicos, para Colli vienen dados por la infinitud del hombre para sí, la idea del hombre por sí, como participe en las antinomias del dios. En nuestro lenguaje performativo podemos ver que el “principio de inclusión” es lo que permite a nuestro lenguaje operar sintácticamente con el elemento dionisiaco (definido desde elementos opuestos) y se manifiesta a través de la performatividad del mismo. Es decir, la performatividad es una instancia del lenguaje, superadora de lo que en los lenguajes formales hemos denominado “definiciones no predicativas”. Las “formas performativas” nos permiten incluir dentro de nuestro lenguaje las más variadas expresiones de la obra de Nietzsche, tales como las diversas “formas performativas” que preceden cada escrito de Nietzsche expuestas en

¹⁰⁵ Chisholm RodEnrick, M., *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁶ Kneale y Kneale, *op. cit.*, p. 609.

¹⁰⁷ El creador de la escuela “formalista” David Hilbert trató de mediar entre el pensamiento “clásico” y el “intuicionista”, aceptando que “una teoría formalizada expuesta en lenguaje objeto, se gobernase por los principios de la lógica clásica, pero a condición de que se la sometiera a un análisis crítico, elaborado desde un metalenguaje informal e intuitivo”, que demostrase su consistencia por métodos constructivos. En Garrido, M., *op. cit.*, p. 308.

*Ecce Homo*¹⁰⁸, sus varias firmas del texto, como “el Anticristo” o como “*Dionysos*”, etc. Sólo en base a estas “formas performativas” del discurso nietzscheano, es que podemos articular nuestro “principio de inclusión” como expresión del elemento dionisiaco dentro de un lenguaje. El elemento dionisiaco, tal como lo hemos presentado en base al principio de inclusión, se puede formular sólo en un lenguaje performativo articulado recursivamente por nuestra regla de formación a partir de las nociones de un infinito constructivo y un infinito actual y, además, suponga la posibilidad de formular un juicio estético. En razón de ello es que postulamos en este trabajo la necesidad de un lenguaje performativo para la música dionisiaca.

3.- El lenguaje performativo y la formulación del juicio estético:

a.- Funcionalidad del juicio estético en *El nacimiento de la tragedia*.

En el primer capítulo de este trabajo hemos planteado que una manera de iniciar nuestra investigación era seguir, de modo general, la “obra de arte” enmarcada dentro de las llamadas “estéticas objetivistas”. Ahora definiremos el concepto estético de “música dionisiaca” planteando una distinción de modo “funcional” con los enunciados generales de la estética kantiana dada por el empleo del procedimiento descrito anteriormente (principio de inclusión), en virtud del uso que Nietzsche hace de la misma en *El nacimiento de la tragedia*.

Kant define lo bello y el juicio estético de la siguiente manera:

*Gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno. El objeto de semejante satisfacción llámase bello...*¹⁰⁹.

Así, entre todos los modos de satisfacción, la del gusto en lo bello es la única satisfacción desinteresada y libre, pues no hay interés alguno, ni de los sentidos ni de la

¹⁰⁸ Como ya hemos señalado en la nota 66, p. 27, en *Ecce Homo*, Nietzsche, presenta cada uno de sus textos publicados en capítulos ordenados cronológicamente: *El nacimiento de la tragedia*, *Las intempestivas*, *Humano demasiado humano*, *Aurora*, *La gaya ciencia*, *Así habló Zaratustra*, *Más allá del bien y del mal*, *Genealogía de la moral*, *Crepúsculo de los ídolos* y *El caso Wagner* donde nos presenta su obra a modo de una introducción reformulada en base a los conceptos propiamente nietzscheanos de la época de *Ecce Homo* y de la manera en que él mismo leería, en ese momento, sus propios textos. Tal vez el caso más notorio de la performatividad es la presentación de *Así habló Zaratustra*, donde Nietzsche nos pide interpretar esta obra bajo las reglas de la música.

¹⁰⁹ Kant, I., *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 109.

razón. A partir de este primer momento en la definición del juicio estético podemos comenzar a establecer algunas referencias a Nietzsche¹¹⁰.

En Kant, el juicio estético es una liberación o independencia del sometimiento a la ley natural¹¹¹ y con ello inaugura una instancia de conocimiento: la referente a lo que hoy entendemos por “Bellas Artes”. Sin embargo, para los griegos antiguos contemporáneos a Platón no existía esa instancia de conocimiento, sino sólo una τέχνη μιμητική, que consistía en una reproducción elaborada de lo circundante. Se vuelve necesario, entonces, establecer cuáles son los términos que predominan en la obra de Nietzsche dentro del ámbito estético, en especial en comparación con la instancia de conocimiento debida a la perspectiva kantiana y a su particular formulación en *El nacimiento de la tragedia*:

“Dionysos” y “la música” son términos, que recorren toda la obra y poseen múltiples definiciones, pero en nuestro caso determinarán el marco de un método de investigación y selección de textos. Esta instancia común que hemos definido en el título como funcionalidad nos la presenta Nietzsche en el prólogo a la tercera edición de *El nacimiento de la Tragedia* de 1886¹¹²:

*Giebt es einen Pessimismus der Stärke? Eine intellektuelle Vorneigung für das Harte, Schauerliche, Böse, Problematische des Daseins aus Wohlsein, aus überströmender Gesundheit, aus Fülle des Daseins? Gibt es vielleicht ein Leiden an der Ueberfülle selbst?... [¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horribles, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia?]*¹¹³.

Nietzsche pretende ser muy claro en esta terminología; está trabajando sobre términos contrapuestos, “Pessimismus” y “Stärke”. “Pesimismo” es un término técnico en el ámbito del pensamiento filosófico, contrapuesto, no a “optimismo”, sino a “fuerza”, que es un término de uso habitual, no técnico; la razón de esta particular

¹¹⁰ GT, KGW III 1.13, KSA 1, p. 19, en castellano NT, p. 26.

¹¹¹ Kant Immanuel, *Crítica del Juicio*, ed. cit., 1984, pp. 92 a 98.

¹¹² Es imprescindible llamar la atención sobre este prólogo que Nietzsche titula “*Versuch einer Selbstkritik*” (Ensayo de una autocrítica), por dos razones muy importantes; este libro escrito en 1874 llevaba en su primera edición un prólogo dedicado a Richard Wagner, siendo en esa época Nietzsche su ferviente admirador y el libro establecía, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, un dominio común de discurso entre Wagner y la filosofía de Nietzsche. La primera razón de este ensayo de 1886 es establecer una distancia con el músico, la segunda y, consideramos la más importante, es que nos indica cómo releer la primera versión de la filosofía de Nietzsche a través de conceptos más desarrollados en su obra. En definitiva, Nietzsche nos pide que leamos su primer libro no a la luz de Wagner sino a la luz de sus propios conceptos.

¹¹³ GT, KGW III 1.5, KSA 1, p. 11.

contraposición podemos encontrarla, sugerida por Nietzsche, en el “primer libro de la transvaloración de todos los valores”¹¹⁴:

Increscunt animi, virescit volnere virtus.

Esta frase del poema de Furio de Anzio, escritor romano del siglo I, habitualmente se traduce como “se crecen los ánimos, se fortalece la fuerza con la herida”. La traducción hace referencia al mismo concepto que el término “*Stärke*”, sin embargo, el concepto o hilo conductor que presenta Nietzsche en este juego de opuestos (*Pessimismus-Stärke*) es el de *virtù*, que presentaremos a continuación como el término por medio del cual instanciamos o ponemos en práctica el procedimiento recursivo que supone el uso de la regla de formación que hemos denominado “eterno retorno”.

b.- Formulación del juicio estético a partir del término *virtù*:

En el § 2 de *El Anticristo* Nietzsche define los conceptos:

Nicht Zufriedenheit, sondern mehr Macht; nicht Friede überhaupt, sondern Krieg; nicht Tugend, sondern Tüchtigkeit (Tugend im Renaissance-Stile, virtù, moralinfreie Tugend).

Que se traduce:

*No apaciguamiento, sino más poder; no paz ante todo sino guerra, no virtud sino vigor (virtud al estilo del renacimiento, virtù, virtud sin moralina)*¹¹⁵.

Aún en español se mantiene el movimiento de este párrafo y podríamos sintetizarlo como “*increscunt animi*”. El uso notable de términos contrapuestos que hace Nietzsche, el juego de vocablos entre “*Freide*” (paz) y “*Zufriedenhiet*” (apaciguamiento, contento, satisfacción) en oposición a “*Krieg*” (guerra) y “*Macht*” (poder en el sentido de capacidad insatisfecha, de inquietud) se desarrolla como modelo en el juego de opuestos “*Tugend*” y “*virtù*”, análogo a “*Pessimismus*” y “*Stärke*”.

Colli presenta a *Dionysos* de una manera ejemplarmente análoga: “cuando el impulso de apropiación y de expansión de voluntad de potencia y de voluntad de vida se

¹¹⁴ *GD, KGW VI 3.51, KSA 6, p. 57, en castellano CI, p. 28.*

¹¹⁵ Traducción de Andrés Sánchez Pascual, *EA El anticristo*, Madrid, Alianza, 1974, p. 28.

desata al máximo, todo se transforma y se vuelca en un desprecio a la vida”¹¹⁶. Así, cita a Eurípides en *Bacantes*:

*Alegre en las montañas, cuando entre las Tiades
tumultuosa se recostó en la tierra, llevando
como indumento sacro una piel de cervatillo,
sediento
de sangre de cabrito degollado, gozando de carne
fresca...¹¹⁷.*

Esta tensión entre opuestos, patente en *Dionysos*, en su naturaleza trágica y dramática, siendo cazador y presa, es la que promueve la música dionisiaca, como entusiasmo, como infinito actual irreductible y paradójico, como profundo arrastre del instante, por incluir a la vivencialidad toda del individuo, como ímpetu vital e infinito hacia el profundo círculo del presente.

Esta diferente “funcionalidad” de los términos “*Dionysos*” y “música” – mencionados *ut supra*– se encuentra en oposición a la estética kantiana presente en los primeros escritos de Nietzsche y se basa en el presupuesto metodológico del término *virtù*. Nietzsche se pregunta:

...., wie hast gerade du dich zu ernähren, um zu deinem Maximum von Kraft, von Virtù im Renaissance-Stile, von moralinfreier Tugend zu kommen? “... [¿Cómo tienes que alimentarte precisamente tú para alcanzar tu máximo de fuerza, de virtù [virtud] al estilo del Renacimiento, de virtud exenta de moralina?]”¹¹⁸.

Consideremos este sentido de “alimentarse” en la formulación del juicio estético, por oposición a la afirmación kantiana “libre de todo apetito”. En nuestro lenguaje performativo, estamos “alimentando”, cuando sustentamos este desiderátum de *virtù* sobre la base de la regla de formación del “eterno retorno”.

El contenido estético que encierra el término *virtù* en el contexto nietzscheano podemos encontrarlo, en contraposición al romanticismo, en el siguiente póstumo de 1887:

4. Mein Kampf gegen die Romantik, in der christliche Ideale und Ideale Rousseaus zusammenkommen, zugleich aber mit einer Sehnsucht nach den alten Zeiten der priesterlich-aristokratischen Cultur, nach virtù, nach dem „starken Menschen“ — etwas äußerst Hybrides; eine falsche und nachgemachte Art

¹¹⁶Colli, G., *La sabiduría griega*, trad. Dionisio Mínguez, Madrid, trota, 1998, pp. 20-21.

¹¹⁷Colli, G., *op. cit.*, p. 63, texto citado por Colli como A6 (1-4).

¹¹⁸*EH*, KGW VI 3.277, KSA 6, p. 279, en castellano *EH*, p. 36.

*stärkeren Menschenthums, welches die extremen Zustände überhaupt schätzt und in ihnen das Symptom der Stärke sieht („Cultus der Leidenschaft“) — das Verlangen nach stärkeren Menschen, extremen Zuständen ein Nachmachen der expressivsten Formen, furore espressivo nicht aus der Fülle, sondern dem Mangel (unter Dichtern ist z.B. Stifter und G. Keller Zeichen von mehr Stärke, innerem Wohlsein, als — — —)*¹¹⁹.

“Culto de la pasión” (“*Cultus der Leidenschaft*”) como síntoma de “fuerza” expresiva determina una posición “maximalista”¹²⁰ dentro del discurso estético contemporáneo.

En la formulación del juicio estético es donde ubicamos el término *virtù*, siguiendo la referencia marcada por Nietzsche en reiteradas oportunidades¹²¹:

7) kurz, daß sie Tugend im Renaissancestil ist, virtù, moralinfreie Tugend¹²².

Como señalamos anteriormente¹²³, “la lucha contra toda tendencia moralizante en el arte” está representada por la frase “l’art pour l’art” sin embargo, este paralelo es de naturaleza “moral” o ética y no estética. La exigencia de la formulación del juicio estético en este caso es similar a la kantiana “libre de todo apetito en lo moral”. Así, el término, *virtù*, en el ámbito estético nietzscheano, será reformulado de la siguiente manera: la emisión de un juicio estético es posible en tanto se produzca en un lenguaje performativo articulado, en nuestro caso, por su regla de formación (“eterno retorno”) y

¹¹⁹ NF 1887-1888, 12, 10 [2] 4, KGW VIII 2.120, KSA 12, p. 454. En este póstumo Nietzsche marca la diferencia de la *virtù* con el romanticismo, como un plus de fuerza expresiva que soporta todo el peso de una época y de un arte “falso y acomodado” transformándolo en “furore expresivo”. Es conveniente señalar que las menciones de los “hombres fuertes” o “humanidad fuerte” debemos referirlas al sentido que poseen en el texto *La genealogía de la moral*, en donde reciben el tratamiento histórico que se destaca aquí.

¹²⁰ Este neologismo pretende introducir las afirmaciones nietzscheanas en el contexto del discurso estético contemporáneo; respecto a un estudio histórico de las posiciones socioculturales maximalistas, puede consultarse Greil, M., *Rastros de carmín*, trad. D. Alou, Barcelona, Anagrama, 1993, título original: *Lipstick traces. A secret history of the twentieth century*, Harvard University Press, Massachusetts, 1989. Para este autor, el maximalismo representa una posición integradora de la cultura en un momento histórico, que puede tener un origen estético preciso, por ejemplo destaca cómo el “Punk” inglés de los años 1975 a 1985, representa una determinada situación y se manifiesta en música, moda y literatura, pero muy especialmente en una situación integral claramente expresada y con consecuencias transformadoras socioculturales.

¹²¹ Por ejemplo, en los siguientes textos: NF 1887-1888, 12, 10[109], KGW VIII 2.184, KSA 12, p. 518; AC, KGW VI 3.168, KSA 6, p. 170 en castellano AC p. 28; EH, KGW VI 3.277, KSA 6, p. 279, en castellano EH p. 36; NF 1887-1888, 12, 10[45], KGW VIII 2.143, KSA 12, p. 477; NF 1887-1888, 12, 10[50], KGW VIII 2.146, KSA 12, p. 480; NF 1887-1888, 13, 11[43], KGW VIII 2.263, KSA 13, p. 21; NF 1887-1888, 13, 11[110], KGW VIII 2.294, KSA 13, p. 52; NF 1887-1888, 13, 11[414], KGW VIII 2.434, KSA 13, p. 192; NF 1888-1889, 13, 15[120], KGW VIII 3.275, KSA 13, p. 481.

¹²² NF 1887-1888, 12, 10[109], KGW VIII 2.184, KSA 12, p. 518.

¹²³ En el capítulo anterior pp. 20 y ss., en relación a la presentación del término “l’art pour l’art” como descriptivo.

sea capaz de contener el elemento dionisiaco (principio de inclusión) libre de elementos normativos (morales). El término “virtù” lo definiremos en el lenguaje performativo de la música dionisiaca, presentamos aquí tan sólo la forma constructiva del juicio estético¹²⁴, haremos uso de éste cuando formulemos las definiciones de nuestro lenguaje performativo.

¹²⁴ La forma constructiva derivada del maximalismo estético y del principio de inclusión también puede pensarse como el proceso articulado sobre la base de condicionales derrotables (*defeasible*): Un condicional derrotable es un condicional estricto en cuyo antecedente figura un enunciado de revisión. Según la teoría AGM (Alchourrón-Gärdenfors-Makinson), los enunciados de revisión se interpretan como el conjunto de los presupuestos que cada agente cognitivo asume en cada oportunidad. Alchourrón, C., “Para una lógica de las razones prima facie” en *Análisis Filosófico* XVI, Buenos Aires, Sadaf, 1996.

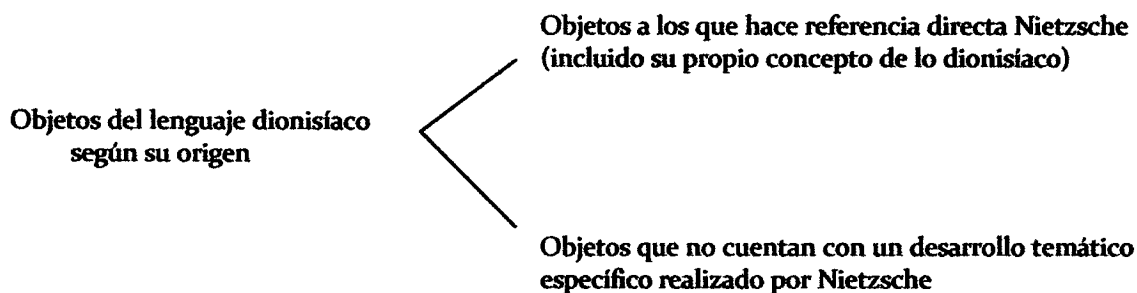
SÍMBOLOS O ELEMENTOS INCLUIDOS EN EL LENGUAJE PERFORMATIVO DE LA MÚSICA DIONISIÁCA

En este capítulo enumeraremos los elementos que van a articularse, de acuerdo con la regla de formación tratada en el capítulo anterior, y que resultan ser los componentes de la formulación del juicio estético a partir del término *virtù*. La naturaleza especial de los elementos incluidos en nuestro lenguaje performativo, que operan como principios productores de sentido en el lenguaje natural, nos exige, no sólo su enumeración (como en cualquier lenguaje), sino también dar cuenta de su formación u origen. Los hemos clasificado como elementos dionisiacos originados en la investigación histórica y elementos dionisiacos característicos propios de Nietzsche que responden a la relación mantenida entre este autor y la música, ya sea ópera, sinfonía o composición.

ὁ μὲν ἐν χερσὶν
βόμβυκας ἔχων, τὸρνον κάματος,
δακτυλόδεικτον πίμπλησι μέλος,
μανίας ἐπαγογὸν ὀμοκλάν,
ὁ δὲ χαλκοδέτοις κοτύλαις ὀτοβῆι

Esquilo, fragmento 71.

Tal como sucede con cualquier lenguaje, una vez establecido su objeto referencial y la regla de formación de elementos con sentido, es necesario enumerar los símbolos o elementos que lo componen. Nuestro lenguaje performativo está formado por una serie de términos que tienen como origen dos categorías principales. Por un lado, tenemos los objetos a los que hace referencia el propio Nietzsche y que se encuentran vinculados al concepto “dionisiaco”¹²⁵ y, por otro, los elementos que no cuentan con una referencia directa y tematizada por Nietzsche, porque son interpretaciones posteriores a las de Nietzsche o simplemente se trata de definiciones históricas comunes para cualquier helenista. Enunciaremos, en primer lugar, estos últimos, puesto que nos indican la manera en que podemos entender de modo general “lo dionisiaco”. Esto se puede esquematizar del siguiente modo:

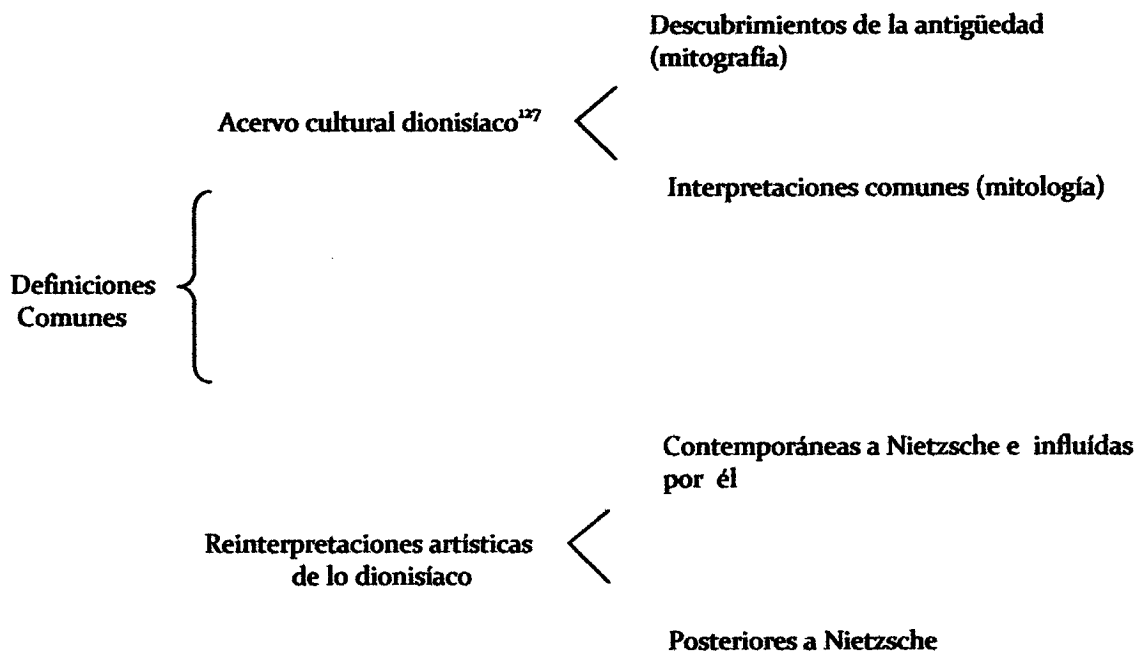


1.- Elementos Dionisiacos (no tematizados directamente por Nietzsche):

¹²⁵ Es preciso mencionar que el propio Nietzsche así como su amigo y helenista Erwin Rohde, encuentran en Wagner cierto destello de la antigüedad clásica, conviene, entonces, recordar la *IV* de sus *Consideraciones Intempestivas: Richard Wagner in Bayreuth (UBRW)*, ya que en ella Nietzsche propone retornar a las fuentes griegas, especialmente en *KGW IV 1.20, KSA 1*, pp. 448 y ss. En 1883, y a partir de la composición de *La Gaya Ciencia (FW)*, hay un profundo cambio de actitud hacia la música de Wagner no así hacia sus reflexiones en torno a lo dionisiaco que, en trabajos posteriores, como sus *Ditirambos Dionisiacos (DD)* profundiza.

La música dionisiaca vista desde su aspecto objetual, está formada por la correspondencia establecida entre los elementos que componen el “acervo cultural dionisiaco” (descubrimientos de la antigüedad como papiros, representaciones pictóricas en cerámica, etc.) y los elementos contemporáneos a la época de Nietzsche donde éste –como cualquier investigador– redescubre lo dionisiaco. Esta es una experiencia cognoscitiva o episteme común que se efectúa con respecto a cualquier mito¹²⁶; por un lado encontramos los testimonios escritos o pictóricos y por otra una reinterpretación de los mismos.

Ahora bien, al querer pronunciarnos acerca de la “Música Dionisiaca” desde la perspectiva histórica, no sólo debemos incluir los “objetos clásicos” mitograficos, sino también las reinterpretaciones artísticas de la música dionisiaca, privilegiando los textos de Nietzsche tal como se han mencionado en este trabajo. Es decir, en el plano de los elementos que forman el lenguaje performativo de la música dionisiaca, planteamos una continuidad entre objetos de arte dionisiaco anteriores y contemporáneos a Nietzsche y objetos de arte dionisiaco posteriores, basados en nuestra posición de observador histórico.



¹²⁶ Los estudios sobre mitos distinguen “mitología” como la interpretación de elementos míticos contemporáneos o no al mito, y “mitografía” como el texto o representación del mito históricamente contemporáneo a éste, en: Ruiz de Elvira, A., *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 7 y ss.

¹²⁷ El acervo cultural dionisiaco en nuestros días es vastísimo y no existe una sola obra que pueda reunir todos los fragmentos e interpretaciones de la mitología clásica acerca de *Dionysos*, así lo expone Ruiz de Elvira, A. en *Mitología Clásica*, ed. cit., pp. 29-33, donde enumera la bibliografía fundamental sobre el tema mitológico.

a.- Historia griega, el tambor y la flauta (reinterpretaciones artísticas de lo dionisiaco):

La reunión de fragmentos de la mitología clásica ya se conocía en la época de los estudios filológicos de Nietzsche¹²⁸. Los elementos más destacados en torno a lo musical, tal vez podamos rastrearlos en “La visión dionisiaca del mundo”, de 1870, donde se hace hincapié en algunos elementos dionisiacos:

Wenn die Musik auch apollinische Kunst ist, so ist es genau genommen nur der Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde: die Musik des Apollo ist Architektur in Tönen, noch dazu in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara eigen sind [Aún cuando la música también sea un arte apolíneo, tomadas las cosas con rigor sólo lo es el ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos: la música de Apolo es arquitectura en sonidos, y además, en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara]¹²⁹.

Esta misma idea acerca de los sonidos de la cítara aparece en *El nacimiento de la tragedia*¹³⁰ y también observamos en Esquilo indicaciones respecto de la contraposición de distintos instrumentos (Fr. 71):

*uno tiene en sus manos
resonantes flautas primorosamente torneadas
y llena el aire de melodías arrancadas con sus dedos
de acordes ominosos que desatan el frenesí;
otro percute los tambores de bronce
.....
...y la cítara desgrana sus rasgueos.
Y como mugidos de toros responden
Desde algún lugar recóndito terroríficos imitadores
Mientras el redoble de un tímbral, como subterráneo
Trueno, retumba con ritmos opresivos¹³¹.*

Flauta (aulos) y tambor¹³² son preeminentes en la música dionisiaca y están en oposición a la cítara; esto se observa también en las representaciones pictóricas¹³³. Con

¹²⁸ La primera edición completa se efectúa en 1854, *Griechische Mythologie* de L. Preller; en 1860-61 aparece la segunda edición corregida. Nietzsche efectúa sus estudios filológicos a finales de la década del '60 y primeros años de la del '70. La obra de L. Preller representa los objetos del acervo cultural dionisiaco con los que contó Nietzsche en su reinterpretación de los objetos dionisiacos.

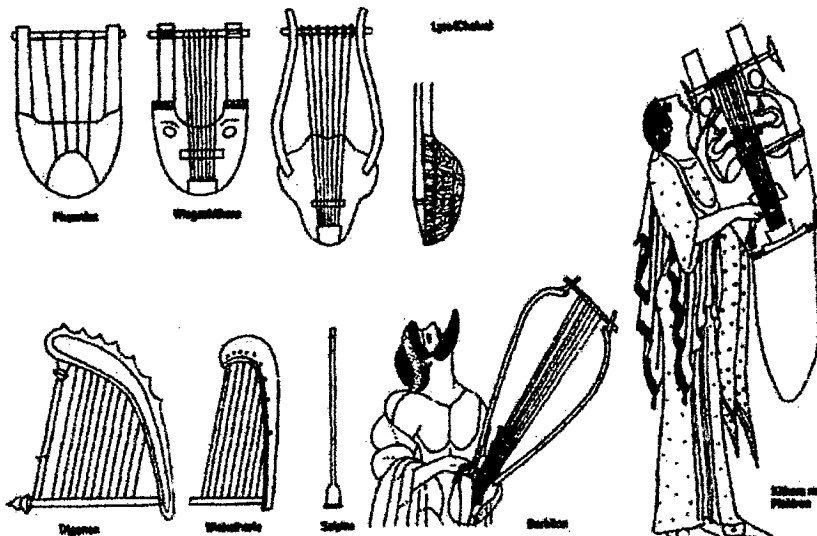
¹²⁹ *DW*, *KGW* III 2.45, *KSA* 1, p. 553, en castellano *NT*, p. 234.

¹³⁰ *GT*, *KGW* III 1.26, *KSA* 1, p. 30 en castellano *NT*, p. 49 en el mismo sentido puede encontrarse en *GG*, *KGW* III 2.73, *KSA* 1, p. 581.

¹³¹ Colli, G., *La sabiduría griega*, ed. cit., p. 59, basado en las ediciones de Jones, *Strabon* V 106-107 y Mette, H. J., *Die fragmente der trag. der Aeschilus*, Berlín, 1959, pp. 25-26.

el propósito de comprender los elementos constitutivos de la música dionisiaca, es preciso tomar muy en cuenta que la música griega de este período contaba tan sólo con dos elementos: melodía y ritmo¹³⁴. La palabra “*harmonía*”, término clave del pitagorismo, significaba el acoplamiento o adecuación entre sí de cosas diversas, por ejemplo, en la afinación de un instrumento¹³⁵ es el acoplamiento entre los sonidos emitidos por sus elementos constitutivos, en la lira son las cuerdas. La relevancia del número respecto de la música ha sido explicada por Burnet¹³⁶: en la lira de siete

¹³² Los instrumentos musicales griegos son, según el *New Oxford dictionary of music*, segunda edición, Oxford University Press, U.S.A., 1995, los siguientes: *lyra*: instrumento de tres cuerdas a la que Apolo le agrega una cuarta y es utilizada como acompañamiento en diversos cantos (*Dithyramb*, canciones corales en las dionisiacas, *Enkomion*, elogio para alguna persona, *Epimikion*: canto de victoria deportiva o militar, *Erotikon*, canto de amor, *Hymenaios*, canto de bodas, *Hymn*, alabanza a un dios, *Hyporcheme*, canto y danza en altar de sacrificio, *Paeon*, canto de alabanza, *Partheneion* canto coral de doncellas, *Prosodion* canto litúrgico, *Skolion*, canto en banquetes, *Threnos* canto funeral), *chelys lyra* (usando un caparazón de tortuga recubierto en cuero y utilizado habitualmente en bodas), *phorminx* (similar a la cítara pero de brazos más rectos y más paralelos y frecuentemente de madera hueca, su caja de resonancia también era de madera, *kitharis* o *cítara* (instrumento de 7 cuerdas), *barbitos* (descrito por Alcaeus, Simonides y Safo, que es una lira de cuerdas más largas), *harpa* (*Trigonon*, *Psalterion*), el *magadis* de 20 cuerdas, el *epigoneion* (una cítara de 40 cuerdas), *flauta o Aulos* (*Bombyx* o *Kalamos*), *Syrinx* (flauta del dios Pan usualmente de 7 bocas), *diaulos* (significa 2 flautas pero probablemente similar a un oboe acompañado de una *phorbeia*, tipo de bendaje que ayudaba al uso de este instrumento), *tímboles o* (*kymbala*, *Cheirokymbala*, *Anakara*, de forma de 2 medios globos que el ejecutante llevaba en cada mano golpeándolos entre sí), *krotala* (especie de castañuelas), *tympanon* (pequeño tambor de mano usado por las ménades), *krupezion* (instrumento rítmico usado en los pies por los flautistas –*podopsophos*-), *xylophon* (*xilofón*), *salpinx* (especie de trompeta), *sambyke*, *keras* (cuerno curvo) y *kochlos* (tipo de caparazón usado como instrumento de viento).



¹³³ Se pueden apreciar, en casi su totalidad, las representaciones pictóricas en internet: “www.perseus.com”, imágenes provenientes de colecciones de museos de todo el mundo.

¹³⁴ Respecto al sentido muy preciso del término “*armonía*” o “*armónicos*” hasta la época helenística se puede consultar Guthrie, W.K.C., *Historia de la filosofía Griega*, trad. A. Medina González, Madrid, Gredos, 1984, tomo I, p. 216: “*Harmonía* significaba: a) tono, b) escala, c) octava, y la música clásica griega era melódica sin uso de acordes. En consecuencia, al llamar a ciertos intervallos concordantes, los contemporáneos de Pitágoras aludían a la progresión melódica.”

¹³⁵ Guthrie, W.K.C., *Historia de la filosofía Griega*, ed. cit., tomo I, p. 214.

¹³⁶ Burnet, J., *Greek Philosophy*, Part I, “*Thales to Plato*”, Londres, 1924, pp. 45 a 49.

cuerdas, cuatro cuerdas estaban afinadas según intervalos fijos, es decir, las dos anteriores, que abarcaban una octava, y dos de las que estaban entre ellas, de las cuales la cuerda del centro se afinaba un cuarto por encima de la más baja (y por ello un quinto por debajo de la más alta), y la que estaba junto a ella en un tono más alto. Estas cuatro cuerdas proporcionan así los tres intervalos que los griegos consideraban como “concordantes”: octava, quinta y cuarta (σύμφωνα, συμφωνοῦντες φθόγγοι). El intervalo entre las dos cuerdas centrales era un tono; “harmonía” (ἁρμονία) significaba tono, escala y octava, la música griega era melódica sin uso de acordes y, por lo tanto, la constitución de los instrumentos definirá la composición musical que obtendremos del mismo y los eventos en los que serán utilizados, tal como habíamos destacado anteriormente.

También podemos comprender la importancia de los sonidos de la flauta en la música dionisiaca, como aquello envolvente ante la ausencia de acordes. Un instrumento de viento, como la flauta, posee sonidos que pueden prolongarse más en el tiempo que la vibración de una cuerda, por ello la cítara no era el instrumento básico del ditirambo¹³⁷. La atribución a Pitágoras del descubrimiento de que una estructura “armónica” básica dependía de varias razones numéricas fijas no define el origen de la música griega¹³⁸ sino la construcción, al modo arquitectónico-apolíneo, que destacó Nietzsche¹³⁹.

La música dionisiaca se define por su ritmo y por las melodías que acompañan al ditirambo¹⁴⁰, y es producto de los instrumentos empleados tales como el tamboril y el aulos.

¹³⁷Nietzsche encuentra la cítara, por su constitución, relacionada con la música apolínea. Esto lo hemos destacado en la cita de la p. 49, nota 129.

¹³⁸Guthrie, W.K.C., *Historia de la filosofía Griega*, ed. cit., pp. 216-217.

¹³⁹Es preciso destacar que este tipo de construcción de la música antigua no podía ser desconocido por Nietzsche. En principio, tanto Burnet como otros autores se basan en los textos de Aristoxeno pitagórico del siglo IV y existe una recensión escrita por Nietzsche acerca de los textos de este autor en: *KGW* II 1 pp. 374-376 del año 1869.

¹⁴⁰*GT*, *KGW* III 1.45, *KSA* 1, p. 49, en castellano *NT*, p. 69. En la segunda edición –destaca Andrés Sánchez Pascual– Nietzsche incluyó “la corriente unitaria de la melodía” en la descripción de la música dionisiaca, en *GT*, *KGW* III 1.26, *KSA* 1, p. 30, en castellano *NT*, p. 49.

b.-Historia Contemporánea, los intérpretes de *Dionysos*:

El propio Nietzsche, en *Ecce Homo* nos advierte de un “futuro dionisiaco para la música”¹⁴¹:

Zuletzt fehlt mir jeder Grund, die Hoffnung auf eine dionysische Zukunft der Musik zurückzunehmen [Yo no tengo, en definitiva, motivo alguno para renunciar a la esperanza de un futuro dionisiaco de la música].

En el plano compositivo, podemos destacar que, a mediados del siglo XX y tal vez como consecuencia de las investigaciones de Schönberg y otros músicos tales como A. Berg sobre la tonalidad y el atonalismo, se efectuaron estudios sobre escalas antiguas pentatónicas¹⁴². Estos trabajos se distinguen, en general, por su gran carga de abstracción pero tienen el mérito de jerarquizar el puro sonido audible¹⁴³.

Distintas escuelas estudiaron el efecto del más “puro sonido audible”; en este orden, Pierre Schaeffer¹⁴⁴ inaugura la “música concreta”, que se desarrollará como “música electroacústica” a fines del siglo XX. En la música electroacústica se privilegia también al cuerpo receptor del sonido (es decir las características del sonido percibido por la audiencia) sobre el “ars combinatoria” que es la composición musical, en lugar de instrumentos se introducen, en la composición musical, elementos productores de sonidos habituales al oído humano tales como sonidos de trenes, etc. Este tipo de composición marca un punto de inflexión respecto al privilegio de la “corporalidad”¹⁴⁵ y, además, destaca el carácter “perturbador” que este trabajo con los sonidos produce en el oyente acostumbrado a melodías tradicionales, tal como hemos visto que Nietzsche presentaba a la música dionisiaca en *El nacimiento de la tragedia*.

¹⁴¹ *EH, KGW VI 3.311, KSA 6, p. 313, en castellano EH, p. 71.*

¹⁴² El uso de escalas pentatónicas puede rastrearse incluso en pueblos tan antiguos como los celtas y consiste en que hay tan sólo cinco notas entre octavas. Para un estudio contemporáneo del tema se puede consultar Chalmers, J., *Divisions of the tetrachord*, Frag Peak Music, Hannover, NH, 1993.

¹⁴³ Vale la pena citar los trabajos de investigación realizados por Harry Partch de 1943 basados en los textos de Katherleen Schlesinger *The greek Aulos*, de 1939, existe una ejecución de los mismos en compact disc de “Xronos quartet” en *Early music*, BMG, 1997, la teoría de Schlesinger que privilegia la composición de escalas pentatónicas obtenidas en el aulos ha sido bastante cuestionada, sin embargo, destacamos aquí el efecto audible de su música.

¹⁴⁴ Schaeffer, P., *Musique concrète*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

¹⁴⁵ Este particular concepto lo desarrollaremos en el siguiente capítulo a partir de los textos de Nietzsche y corresponde a una de las definiciones que efectuaremos en nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca. Especialmente en el § 2 Principios de una “estética fisiológica” en el lenguaje performativo, pp. 75 y ss.

Es necesario citar los instrumentos del quehacer musical contemporáneo pues su constitución es básicamente electroacústica: guitarra de 6 cuerdas con amplificador de audio, bajo de 4 cuerdas con amplificador de audio, teclados electrónicos, secuenciadores, tambores y platillos, instrumentos de viento varios (saxo por ejemplo); que, comparados en el siglo XX con la producción de tubas wagnerianas, resulta análogo a comparar violines con aulos en el siglo XIX. Es preciso ser muy conscientes del tipo de instrumentos utilizados por cada época musical a la hora de establecer las características de la música dionisiaca, baste recordar la popularidad que le adjudica Eurípides al ditirambo dionisiaco en “Bacantes”.

Otro momento vinculado a lo dionisiaco en la música contemporánea es la gran variedad de compositores, que inspirados en la obra nietzscheana¹⁴⁶, han desarrollado su propia teoría musical, desde Schönberg hasta los poemas sinfónicos de Richard Strauss y la tercera sinfonía de Gustav Mahler¹⁴⁷. Pero, cabe preguntarse si podemos establecer un fuerte vínculo musical entre ellas y llamarlas “dionisiacas”, para luego establecer un segundo vínculo con los elementos de historia griega que les han dado origen. En primer lugar, debemos aceptar que exista una concordancia entre la historia griega y el desarrollo nietzscheano, para que exista esta transitividad. Pero entonces, esta transitividad supondría que los músicos inspirados en Nietzsche también, en segunda instancia, estarían vinculados a la música dionisiaca, según el escrito de Nietzsche que haya servido de inspiración. Sin embargo, podemos ver que estamos ante distintos planos de conocimiento (la composición y la performatividad en la ejecución), y deberíamos contrastar, como proponemos en este trabajo, el aspecto performativo de la interpretación de la música dionisiaca en estos compositores.

¹⁴⁶ En realidad, esta serie de compositores ha tomado tan sólo parte de la obra de Nietzsche: Richard Strauss en su poema sinfónico *Así habló Zaratustra* evoca los pasajes “De los transmundanos”, “Del gran anhelo”, “De las alegrías y las pasiones”, “La canción de los sepulcros”, “Del immaculado conocimiento”, “El convaleciente”, “La canción del baile”, “La canción del noctámbulo”; Mahler, en su tercera sinfonía, evoca “la canción de la medianoche” de *Así habló Zaratustra*, compuesta en 1895; Schönberg alude en su op. 6 n° 8 “Der Wanderer” al primer capítulo de la tercera parte de *Así habló Zaratustra*.

¹⁴⁷ Acerca de la influencia directa de la obra de Nietzsche en autores de música contemporánea puede verse una exposición en López López, J. L., “Música de hoy para un pensar por venir. Nietzsche y la música del último siglo: una aproximación”, en *Estudios Nietzsche Málaga*, N°2, año 2002, especialmente pp. 81 a 90.

2.- Elementos dionisiacos tematizados por Nietzsche o Nietzsche por sí mismo¹⁴⁸

Au gibet noir, manchot aimable,
Dansent, dansent les paladins,
Les maigres paladins du diable,
Les squelettes de Saladins.

Jean Arthur Rimbaud, “*Bal des Pendus*”

En este apartado desarrollaremos los elementos dionisiacos que formarán parte de nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca en base al estudio de ciertos aspectos del pensamiento nietzscheano, y de su praxis en relación con los elementos más destacados de su entorno musical, a saber: “las óperas”, “las sinfonías”, “la obra musical nietzscheana”. De esta manera, pretendemos “objetivar” las relaciones existentes entre lo dionisiaco en Nietzsche y la ópera, las sinfonías y la obra musical nietzscheana, planteando un proceso de descubrimiento de objetos dionisiacos.

a.- Nietzsche y la ópera:

En el primer capítulo hemos señalado el tratamiento que Nietzsche realiza con respecto a la ópera de Wagner en *El nacimiento de la tragedia*. No es la interpretación crítica la que se pone en juego, sino la elaboración de una interpretación performativa de la misma¹⁴⁹. Debemos considerar entonces cómo pasa Nietzsche, dentro de la temática de la performatividad, de las óperas de Wagner a las de Bizet. Esto significa señalar los elementos incluidos en las obras mismas que operan como nexos dentro del pensamiento de Nietzsche¹⁵⁰. De manera general, podemos adelantar que los elementos que forman la “música dionisiaca” recorren, como *leit motiv*, toda la obra del autor, pero tematizados de distinto modo.

Intentemos analizar cuáles han sido, en torno a la ópera, estos *leit motiv* o

¹⁴⁸ Título en referencia a la obra de Baudrillard, J., *El otro por sí mismo*, trad. J. Jordá, Barcelona, Anagrama, 1983.

¹⁴⁹ Recordemos, una vez más *EH*, *KGW* VI 3.287, *KSA* 6, p. 289, en castellano *EH*, p. 47. El compromiso que plantea Nietzsche no sólo es con la partitura de Wagner sino con el pensamiento wagneriano.

¹⁵⁰ Es necesario destacar que no se trata de buscar cuáles han sido las transformaciones del pensamiento de Nietzsche que dieron por resultado una nueva predilección artística. Esta tesis carece de validez en tanto que para Nietzsche la interpretación performativa define la obra y no la interpretación crítica. Recordemos una vez más: “*Wenn Richard Wagner Beethoven zum Vortrag bringt, so versteht es sich von selber, dass Wagner's Seele durch Beethoven hindurch klingen wird und dass Tempo Dynamik Ausdeutung einzelner Phrasen Dramatisierung des Ganzen Wagnerisch und nicht Beethovenisch ist*”, véase la nota 27, p. 13, de esta tesis.

primeros puntos de encuentro entre Nietzsche y Wagner, y que llevaron al primero a romper con Wagner e inclinarse por la música de Bizet, aunque conservando los elementos dionisiacos en la transición:

Como plantas secas yacen, entre estos haces de documentos y contratos, los corazones de la humanidad viva y se convierten en polvo dentro de esta cámara de suplicios modernos. Allí reina febril actividad, pues la red tendida sobre las naciones presenta bastantes roturas, y las sorprendidas arañas cruceras, ved cómo se revuelven y tejen y entretejen nuevos hilos para atrapar de nuevo a lo que ha caído en su trampa. Allí no penetra rayo de luz alguno, allí reina noche y oscuridad eternas y, en noche y en oscuridad, se sumergirá todo sin dejar huella¹⁵¹.

Este Wagner rebelde de 1848, que, según se decía, repartía granadas en la revolución, conoce a Bakunin y a Feuerbach¹⁵², es enemigo de la modernidad que describe como red de arañas. Nótese que dicho término coincide semánticamente con las imágenes que se presentan en Nietzsche¹⁵³ y, si bien sus opiniones son muy opuestas respecto a Bakunin y la revolución¹⁵⁴, existe un claro concepto de lo que entiende por modernidad¹⁵⁵. Este término, que ha sido tematizado en toda la obra nietzscheana de modo descriptivo, llega a ubicar al propio Wagner dentro de esa modernidad en *El caso Wagner*¹⁵⁶.

El concepto de modernidad es análogo funcionalmente al uso que hace Wagner en la cita precedente, la diferencia es que Nietzsche escribe como un “*Zeitlos*”¹⁵⁷ (sin

¹⁵¹ Wagner, R., *Escritos y Confesiones*, op. cit, 1975; apareció sin firma en *Volksblätter*, Dresde, 8 de abril de 1849; las *Volksblätter* eran editadas por August Röckel (1814-1876), amigo de Wagner.

¹⁵² Deathridge, J., *Wagner*, Barcelona, Muchnik, 1985, pp. 13 a 46.

¹⁵³ El término “*Spinne*” aparece en este sentido desarrollado en textos como *JGB KGW VI 2.144, KSA 5*, p. 140, en castellano *MBM* p. 162, en especial equivalente a la cita de Wagner en *GM, KGW VI 2.374 KSA 5*, p. 356, en castellano *GM* p. 131: “quiero decir, con respecto a cualquier presunta tela de araña de la finalidad y la eticidad...” y en referencia sugerida podemos ver en *AZ, KGW VI 1.196, KSA 4*, p. 197, en castellano *AZ* p. 226 “...Y esa araña que se arrastra con lentitud a la luz de la luna, y esa misma luz de luna, y yo y tu, cuchicheando ambos junto a este portón, cuchicheando de cosas eternas.”, está presentando modernidad en oposición a eterno retorno.

¹⁵⁴ *NF 1872-1874, 7, 26[14], KGW III 4.182, KSA 7*, p. 580. “*Bakunin der im Haß gegen die Gegenwart, die Geschichte und die Vergangenheit vernichten will. Nun wäre um alle Vergangenheit zu tilgen freilich nöthig, die Menschen zu vertilgen: aber er will nur die bisherige Bildung, das ganze geistige Weiterleben, vernichten.*”..., en “*Chronik zu Nietzsches leben vom 19. April 1869 bis 9. January 1889*” 1871 Basel 8. April 15 Juli: en el diario de Cósima Wagner aparece consultado Nietzsche sobre Bakunin el 28-5 de 1871: “*Professor Nietzsche sagt, daß für den Gelehrten die ganze Existenz aufhöre bei solchen Ereignissen. Von Bakunin gesprochen, ob dieser mit ansteckt?*”.

¹⁵⁵ *AC, KGW VI 3.169, KSA 6*, p. 171, en castellano *EA*, p. 29: “La humanidad no representa una evolución hacia algo mejor o más fuerte, o más alto, al modo como hoy se cree eso. El ‘progreso’ es meramente una idea moderna, es decir una idea falsa.”.

¹⁵⁶ *FWag, KGW VI 3.15, KSA 6*, p. 21; las tesis expuestas por Nietzsche son relatadas en Janz, C. P., *Nietzsche*, trad. J. Muñoz e I. Reguera, Madrid, Alianza, 1985, tomo IV, p. 223.

¹⁵⁷ *FWag, KGW VI 3.3, KSA 6*, p. 11. Nietzsche también utiliza el término “*Posthum*” (póstumo) para describirse respecto de un momento histórico: “*Posthume Menschen — ich zum Beispiel — werden*

tiempo) y Wagner escribe para la “Revolución” (de su propio tiempo o momento histórico). El wagnerianismo de Nietzsche se da cuando éste tenía entre 25 y 26 años de edad, entonces “modernidad” es entendida como un elemento a transformar y que, en el ámbito musical, se va produciendo incipientemente en el momento de la puesta en escena de la “Tetralogía”. Los temas relacionados con la “nueva Alemania” que están supuestos en el drama argumental, también aparecen en la redacción de la primera *Consideración Intempestiva* de 1873¹⁵⁸. Recordemos que la puesta en escena completa de la “Tetralogía” no se da sino hasta 1876.

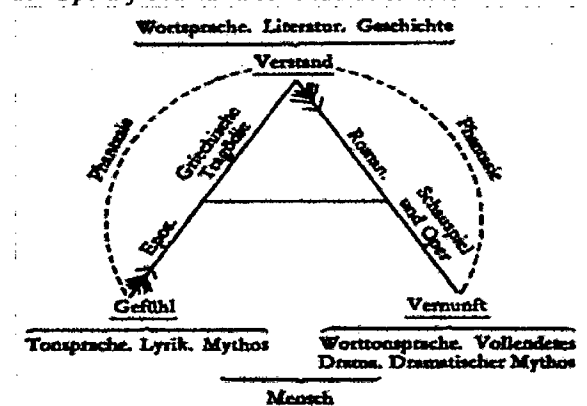
Es necesario destacar que la composición evocaba los festivales del teatro griego¹⁵⁹ (tres tragedias y un drama de sátiros). Detengámonos un momento en la escena final de la introducción a la Tetralogía: “El oro del Rin” (*Das Rheingold*). Cuando los dioses, luego de establecer un arco iris como puente a su residencia se retiran, las “doncellas del Rihn” recuerdan a los dioses que existen importantes sentimientos que ellos no manejan.

El drama de la obra en su parte argumental coincide perfectamente con esta idea de “modernidad” representada por los dioses como lo otro a ser cambiado; sin embargo, al hacer nuestro ejercicio de memoria y recordar este acto, seguramente se nos acerca con más facilidad el fuerte tratamiento de los dioses, la convocatoria de Donner, el dios del trueno, la entrada en el Walhala, estos momentos musicales son los que se distribuyen como música incidental, selecciones hechas por los más prestigiosos musicólogos.

schlechter verstanden als zeitgemässe, aber besser gehört. Strenger: wir werden nie verstanden — und daher unsre Autorität... [Los hombres póstumos –yo, por ejemplo– son peor comprendidos que los tempestivos, pero mejor oídos. Dicho con más rigor: no somos comprendidos jamás –y de ahí nuestra autoridad...] *GD, KGW VI* 3.55, *KSA* 6, p. 61, en castellano *CI*, p. 31.

¹⁵⁸ *UBDS, KGW III* 1.155 y ss., *KSA* 1, p. 159 y ss., en castellano *CII*, pp. 12 y ss.

¹⁵⁹ Sobre esta forma de comprenderlos véase *UBRW, Richard Wagner en Bayreuth* en especial *KGW IV* 1.378 y ss., *KSA* 1, pp. 430-506, en el caso de Wagner, este esquema aparece en las ediciones póstumas de “Opera y Drama” a solicitud de su autor:



En el caso de una audiencia que desconozca totalmente la trama (una audiencia que no entienda alemán), sin duda se vuelve relevante este tratamiento de las acciones de los dioses. De este modo podemos entender como “objetivado” este sentido que responde a la performatividad de la música wagneriana, es decir, un “argumento musical” que no responde a las pretensiones de la introducción dramática sino al tratamiento de los dioses. En la puesta en escena de 1990¹⁶⁰ en Bayreuth, por ejemplo, se escenificaron las doncellas como señoritas de la sociedad contemporánea a Wagner ocupadas en frivolidades y revistas de moda.

Esta discordancia entre la “trama argumental” y la “trama musical objetivada por el tratamiento de los dioses”, no sería problema para Nietzsche si la trama musical objetivada performativamente correspondiera a la aspiración teórica de *El nacimiento de la Tragedia*. Hecho que, de ninguna manera es así; los dioses wagnerianos representan “La Grecia homérica” y esta correlación es la que vuelve intolerable, a oídos de Nietzsche, la música wagneriana; pues como él mismo destaca, percibimos música a partir de asociar melodías y sonidos a convenciones establecidas¹⁶¹.

La reacción de Nietzsche no ha sido, por supuesto, la negación de la música wagneriana, sino la contraposición que representa la música de Bizet respecto a la música de Wagner. En la música de Bizet esta “modernidad” que mencionamos *ut supra*, esta “Grecia homérica”, se vuelve lo que nunca ha dejado de ser, frivolidad, mera apariencia: el “argumento musical” lleva a la pura apariencia en el tipo de drama invocado. La música cargada y voluptuosa de Bizet se lleva consigo la tensión dramática, la trama musical objetivada se vuelve fluir y disuelve el argumento dramático.

Nietzsche pasa de un tratamiento argumental a un tratamiento musical

¹⁶⁰ Citamos en especial esta puesta en escena porque se entendió como revolucionaria, por la omisión de los habituales trajes nórdicos. Se buscó un escenario contemporáneo a Wagner, en un intento por acercarse al público a través del realismo crítico, hecho altamente relevante en la época de su puesta en escena, pues en el año 1989 se unifica Alemania.

¹⁶¹ *MAMI, KGW IV 2.178, KSA 2, p. 176, en castellano HDHI, § 216, p. 142: “...Es scheint sich da in früher Zeit das Selbe oftmals ereignet zu haben, was jetzt vor unseren Augen und Ohren in der Entwicklung der Musik, namentlich der dramatischen Musik, vor sich geht: während zuerst die Musik, ohne erklärenden Tanz und Mimus (Gebärdensprache), leeres Geräusch ist, wird durch lange Gewöhnung an jenes Nebeneinander von Musik und Bewegung das Ohr zur sofortigen Ausdeutung der Tonfiguren eingeschult und kommt endlich auf eine Höhe des schnellen Verständnisses, wo es der sichtbaren Bewegung gar nicht mehr bedarf und den Tondichter ohne dieselbe versteht.”...[parece, pues, haber ocurrido a menudo en esa época primitiva lo mismo que ahora sucede ante nuestros ojos y oídos en el desarrollo de la música, sobre todo de la música dramática: mientras que al principio la música, sin danza ni mimo (lenguaje gestual) explicativos, es ruido vano, en virtud de una larga habituación a esa yuxtaposición de música y movimiento el oído es entrenado en la interpretación consecutiva de las figuras sonoras y llega finalmente a una altura de comprensión rápida en la que ya no necesita el movimiento visible y entiende sin éste al compositor].*

objetivado performativamente de la Ópera, acercándose de esta manera al privilegio que él mismo le dio en *El nacimiento de la tragedia*. A partir de su particular tratamiento del drama musical, liberando a la música del drama involucrado descubrimos la musicalidad dionisiaca que encontró Nietzsche en la ópera. Nietzsche rompe con Wagner y tal vez con el entorno wagneriano, pero no con la música de las partituras wagnerianas. Se podría decir que Nietzsche interpreta las óperas de Wagner como las de Bizet, presentándonos un nuevo elemento en la interpretación de la ópera: el argumento musical objetivado performativamente como superador del argumento dramático escrito en el libreto de la ópera y en la música incidental wagneriana (tratamiento de los dioses).¹⁶²

b.- Nietzsche y la sinfonía (Beethoven):

Si bien podemos aceptar que la interpretación performativa de las óperas de Wagner es distinta para Nietzsche y para Wagner, cabe preguntarse, ¿cuál ha sido el modelo musical que le permitió a Nietzsche su propia interpretación performativa?

En *El nacimiento de la tragedia* se describen los elementos dionisiacos:

Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandele das Beethoven'sche Jubellied der „Freude“ in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern. [De flores y guirnaldas está cubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transformese el himno A la alegría de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisiaco]¹⁶³.

Es preciso destacar que históricamente predominaron las tesis acerca de que la música de Wagner-Schopenhauer orientó a Nietzsche en el aspecto creativo¹⁶⁴. Sin embargo, como se ha dicho, lo dionisiaco planteado en la obra, accesible sólo al “iniciado” –como va a decir Nietzsche en el prólogo de 1886 a este libro–, supone

¹⁶² Este privilegio dado por Nietzsche a la interpretación performativa de las óperas, refuerza aún más nuestro punto de partida en este trabajo: la capacidad de Nietzsche como músico le permitió comprender la ópera de Wagner. Nietzsche desarrolla esa capacidad que posee a partir de su alejamiento de Wagner con la ópera en general. Lo que hemos llamado “argumento musical” de una ópera es uno de los elementos clave en el lenguaje performativo de la música dionisiaca.

¹⁶³ *GT, KGW III 1.21, KSA I, p. 25, en castellano NT, p. 44*

¹⁶⁴ Un ejemplo de ello es la interpretación de G. Vattimo en *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., pp. 124-133.

evaluar no sólo el elemento teórico sino el elemento musical propiamente dicho definido como “argumento musical”.

La “Oda a la Alegría” rompe con la tradición sinfónica e introduce la lírica. Beethoven es respetado y admirado por Nietzsche a lo largo de toda su obra, a pesar de ser Beethoven su vínculo intelectual y musical con Wagner; las tesis más contundentes del drama wagneriano están expuestas (y compartidas en ese momento por Nietzsche) en su escrito sobre “Beethoven”. Puede pensarse entonces que Nietzsche siempre ha entendido la música a la manera de Beethoven: de modo melódico, no argumental, a la manera de una sinfonía, no de una ópera.

En *El nacimiento de la tragedia*, el gran descubrimiento está puesto en la musicalidad. El músico es dueño de un arte no escultórico, libre de la “mesurada limitación de las emociones más salvajes”¹⁶⁵. El arte de la apariencia, de lo bello, encarnado por lo apolíneo está representado por el texto operístico, el drama lírico modula la emotividad dionisiaca.

En los escritos anteriores a la composición del *Nacimiento de la Tragedia*, en una conferencia del 1 de febrero de 1870 (“Sócrates y la Tragedia”) en Basilea, escribe Nietzsche:

*Das Tiefste aber, was gegen Sokrates gesagt werden konnte, hat ein Traumbild ihm gesagt. [...] „Sokrates, treibe Musik!“ Sokrates hat sich aber bis zu seinen letzten Tagen mit der Meinung beruhigt, seine Philosophie sei die höchste Musik. Endlich im Gefängniß versteht er sich, um sein Gewissen ganz zu entlasten, auch dazu, jene „gemeine“ Musik zu machen... [Pero lo más profundo que contra Sócrates se podía decir, se lo dijo una figura que aparecía en sus sueños. ¡Sócrates cultiva la música! Pero hasta sus últimos días Sócrates se tranquilizó con la opinión de que su filosofía era la música suprema. Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia decídese a cultivar también aquella música “vulgar”]*¹⁶⁶.

Nietzsche hace referencia al *Fedón* 60(e), en donde el vocablo “μουσικε” es, desde el punto de vista griego, “todo arte patrocinado por las Musas”¹⁶⁷, desde la poesía épica y la matemática, a la danza y la propia música. Más tarde escribirá en *Más allá del bien y del mal*:

Es ist die Musik in unserm Gewissen, der Tanz in unserm Geiste, zu dem alle Puritaner-Litanei, alle Moral-Predigt und Biedermännerei nicht klingen Hill... [Con la música que hay en nuestra conciencia, con el baile que hay en nuestro

¹⁶⁵ *GT, KGW III 1.21, KSA 1, p. 25 en castellano NT, p. 43.*

¹⁶⁶ *ST, KGW III 2.23, KSA 1, p. 533, en castellano NT, p. 224.*

¹⁶⁷ Platón, *Fedón*, Trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1997, p. 32 nota 13.

*espíritu es con lo que no quieren armonizar ninguna letanía puritana, ningún sermón moral y ninguna probidad]*¹⁶⁸.

Nietzsche es consciente del procedimiento que efectúa Wagner para realizar su música: hacer perdurar las disonancias como valores propios sin conducirlos a una disolución en consonancias, como lo exigía la teoría antigua; con ello logra expresar (para bien o para mal, según la época en que Nietzsche la escucha) alta tensión y agitación, llevada al extremo en una serie infinita, una “melodía infinita”.

La “melodía infinita” se plantea en el plano performativo como una incesante modulación (el salto de una tonalidad a otra), en el compositivo se plantea el cromatismo, y produce una búsqueda de la tonalidad para poder integrar la melodía. La modulación en Beethoven, en el ejemplo ya citado de la tercera sinfonía, produce también una búsqueda de la tonalidad pero enriquece la melodía y refuerza la composición tonal.

En *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche escribió:

*Beethoven ist das Zwischen- egebniss einer alten mürben Seele, die beständig zerbricht, und einer zukünftigen überjungen Seele, welche beständig kommt; auf seiner Musik liegt jenes Zwielficht von ewigem Verlieren und ewigem ausschweifendem Hoffen [Beethoven es el acontecimiento intermedio entre un alma vieja y reblandecida que constantemente se resquebraja, y un alma futura y súper joven que está llegando constantemente; sobre su música se extiende esa crepuscular luz propia del eterno perder y del eterno y errabundo abrigar esperanzas]*¹⁶⁹.

La música de Beethoven es, por lo tanto, la que inaugura la música dionisiaca, como “acontecimiento intermedio” (*Zwischen*) entre la tonalidad clásica y la música dionisiaca, tanto en *El nacimiento de la tragedia*, como en el pensamiento posterior de

¹⁶⁸ JGB, KGW VI 2.158, KSA 5, p. 152 en castellano MBM, § 216, p. 174.

¹⁶⁹ JGB, KGW VI 2.195, KSA 5, p. 187, en castellano MBM, § 245, p. 212; dentro del ámbito musical al que hacemos referencia, nótese la singular relación que guarda este concepto de “*Zwischen*” (sustantivado por Nietzsche como “acontecimiento intermedio”) y la musicalidad en Beethoven, hecho patente en los primeros acordes de la quinta sinfonía, el concepto primitivo está planteado musicalmente. En este párrafo continúan luego citas de músicos que describen el “pensamiento Europeo” según Nietzsche; las razones son “musicales”, así podemos entender también el siguiente póstumo: “*Ich bin für diese ganze romantische Musik (Beethoven eingerechnet) nicht glücklich genug, nicht gesund genug. Was ich nöthig habe, ist Musik, bei der man das Leiden vergift; bei der das animalische Leben sich vergöttlicht fühlt und triumphirt; bei der man tanzen möchte; bei der man vielleicht, cynisch gefragt, gut verdaut? Die Erleichterung des Lebens durch leichte kühne selbstgewisse ausgelassene Rhythmen, die Vergoldung des Lebens durch goldene zärtliche gütige armonien — das nehme ich mir aus der ganzen Musik heraus*”, NF 1886-1887, 12, 7 [7], KGW VIII 1.292, KSA 12, p. 284.

Nietzsche¹⁷⁰ :

*Mehrere Wege der Musik stehen noch offen (oder standen noch offen, ohne Wagner's Einfluss). Organische Gebilde als Symphonie mit einem Gegenstück als Drama (oder Mimus ohne Worte?) und dann absolute Musik, welche die Gesetze des organischen Bildens wiedergewinnt und Wagner nur benützt als Vorbereitung. Oder Wagner überbieten: dramatische Chormusik. — Dithyrambus. Wirkung des Unisono. Musik aus geschlossenen Räumen in's Gebirge und Waldgehege. [Varios caminos le quedan aún abiertos a la música (o le quedaban aún abiertos, sin el influjo de Wagner). Composición orgánica como sinfonía con un equivalente como drama (¿o mimo sin palabras?) y luego música absoluta, que recupere las leyes de la composición orgánica y no utilice a Wagner más que como preparación. O bien sobrepasar a Wagner: música coral dramática. Ditirambo. Efecto del unísono. Música desde los espacios cerrados a las montañas y los bosques]*¹⁷¹

c.- Nietzsche Compositor, Músico y Poeta:

Habitualmente, la obra musical y, de manera general, la obra artístico-literaria de Nietzsche estuvo sujeta a su biografía¹⁷² o al reconocimiento en su obra filosófica de ciertas composiciones bajo el concepto de “μουσικε” (en el sentido platónico anteriormente tratado). En nuestro caso nos limitaremos a indicar cómo su producción “artística” tiene que ver con un criterio de verdad o autenticidad que toma como punto de partida la obra¹⁷³.

Sobre la base de la distinción entre obras autográficas y alográficas anteriormente tratada¹⁷⁴, podemos ver que *Así habló Zaratustra* es trabajada como una obra autográfica a pesar de parecer una obra literaria (alográfica). Podemos citar aquí el

¹⁷⁰ Cragnolini, M. B., ha desarrollado el concepto “Zwischen” (entre) para la idea de la constitución de la subjetividad; en este caso puede ayudarnos a entender mejor la relación Nietzsche-Beethoven. Véase: Cragnolini, M. B., “Extrañas Amistades. Una perspectiva nietzscheana de la *philia* desde la idea de constitución de la subjetividad como *Zwischen*”, en revista *Perspectivas Nietzscheanas*, Buenos Aires, Eudeba, números 5 y 6, 1998, pp. 87 a 106.

¹⁷¹ *NF* 1878-1879, 4, 30 [112], *KGW* IV 3.400, *KSA* 8, p. 542, la traducción está tomada de *HDH1*, p. 270.

¹⁷² Liebert, G., *Nietzsche et la musique*, ed. cit., pp. 18 y ss. Este autor entiende que Nietzsche al dedicarse a la escritura, logró desarrollar sus aspiraciones personales de compositor, siguiendo el consejo de Wagner.

¹⁷³ El criterio de autenticidad es análogo al que ocurre con autores latinos tales como Salustio o el propio César, donde luego de participar activamente de la “vida de Roma” escriben acerca de ella. Esta reflexión sobre la propia obra es hoy muy común en el ámbito del pensamiento científico. El propio Nietzsche cita a Salustio en *Ecce Homo*: “Escribir en una sola vigilia nocturna una larga disertación latina y además copiarla en limpio, poniendo en la pluma la ambición de imitar en rigor y concisión a mi modelo Salustio, y derramar sobre mi latín un poco de grog del mayor calibre, esto era algo que, ya cuando yo era alumno de la venerable Escuela de Pforta, no estaba reñido en absoluto con mi fisiología, y acaso tampoco con la de Salustio, —aunque sí, desde luego, con la venerable Escuela de Pforta”, *EH*, *KGW* VI 3.276. *KSA* 6, p. 278, en castellano *EH*, p. 38.

¹⁷⁴ Ha sido expuesta en este trabajo en p. 18; Goodman, N., *Languajes of art*, ed. cit., p. 113.

caso de Rafael Argullol que menciona al “Nietzsche de Zaratustra”¹⁷⁵. Si elimináramos el elemento biográfico, supuesto por Argullol, la relación del autor con la obra tiene las características de una ejecución performativa autográfica porque las referencias al *Zaratustra*, en varios textos de Nietzsche, le otorgan un contenido muy diferente del de una pieza de literatura. Nietzsche establece, de una manera muy particular, la relación del artista y su obra: a la manera de un artista plástico o de un director de orquesta, como ya hemos señalado, de forma performativa.

En *Así habló Zaratustra* y en los *Ditirambos Dionisiacos*, encontramos un poema compuesto por Nietzsche en otoño de 1884 que llevaba el título: “El Poeta-El tormento del creador”¹⁷⁶. En *Así habló Zaratustra* este poema es expuesto por parte de “El Mago” (figura que representa la falsedad y la ficción puestas en la obra de arte) y describe el proceso de creación. Nietzsche vuelve este personaje sobre sí mismo y descubre una correspondencia entre sus actos:

*Weisst du es denn nicht, oh Zarathustra? Ich suche Zarathustra. [No sabes acaso, oh Zaratustra? Yo busco a Zaratustra.]*¹⁷⁷.

Esta doble exigencia de legitimidad (por un lado a través del lamento del creador y por otro a partir de que la obra sea “autográfica” –como forma performativa–), se puede rastrear también en el *Crepúsculo de los Ídolos*:

*Man muss wissen, was man will und dass man will. [Hay que saber qué se quiere y que se quiere]*¹⁷⁸.

Se vuelve a esta idea de un criterio de verdad como correspondencia, en un segundo nivel, entre obra y autor. Este criterio implica suspender la interpretación crítica hasta el desarrollo de la interpretación performativa o ejecutiva de la propia composición. Las obras se vuelven elementos a ejecutar como partituras, entonces, la composición musical de Nietzsche es la interpretación performativa de alguna instancia de sus vivencias, de otra obra.

Por lo tanto, vamos a postular como “producción artística” de Nietzsche las

¹⁷⁵ Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990, especialmente pp. 377, 380 y 385, Argullol vincula el elemento biográfico de Nietzsche a sus escritos.

¹⁷⁶ *AZ*, *KGW* VI 1.309, *KSA* 4, p. 313, en castellano *AZ*, p. 339 y *DD*, “Klage der Ariadne” *KGW* VI 3.396, *KSA* 6, p. 398, *NF* 1884-1885, 11, 31 [32], *KGW* VII 3.83, *KSA* 11, p. 369.

¹⁷⁷ *AZ*, *KGW* VI 1.309, *KSA* 4, p.313 en castellano *AZ*, p.345.

¹⁷⁸ *GD*, *KGW* VI 3.59, *KSA* 6, p.65 en castellano *CI*, p. 36, también el póstumo de julio-agosto de 1888 *NF* 1888-1889, 13, 18 [7] *KGW* VIII 3.334, *KSA* 13, p. 534.

obras ejecutadas “performativamente” por su autor, convirtiéndose de este modo en “elementos” de la música dionisiaca. De acuerdo con esta caracterización encontramos en primer lugar párrafos completos del *Zaratustra* (así lo llama Nietzsche) citados en *Ecce Homo*, *Genealogía de la Moral*, *Crepúsculo de los Ídolos*, luego los *Ditirambos Dionisiacos* como obra conclusiva y, en tercer lugar la ejecución de sus composiciones musicales. En este caso volvemos a emplear la noción de performatividad, como en el primer capítulo, pero esta vez para distinguir los elementos que componen el lenguaje performativo de la música dionisiaca en la obra de Nietzsche. En el capítulo siguiente veremos cómo estos elementos junto a la regla de formación nos permiten formular definiciones con sentido dentro de nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca.

Entonces, los elementos de que se nutre, de manera sintáctica, nuestro lenguaje performativo (aunque se presentan en diversos ámbitos), son los componentes necesarios para la actividad performativa de la música, tales son: instrumentos, características especiales de la ejecución en torno a la audiencia como en el caso de la “música concreta”, elementos figurativos del acervo cultural dionisiaco, y una reinterpretación performativa de lo dionisiaco a partir del modo especial en que Nietzsche se acerca a la música para reinterpretar sus obras musicales y filosóficas.

DEFINICIONES EN EL LENGUAJE PERFORMATIVO A PARTIR DE LOS TEXTOS DE NIETZSCHE

En base a la regla de formación y los elementos que componen nuestro lenguaje performativo podemos establecer ahora algunas definiciones dentro del mismo que serán aplicables a los objetos de referencia enunciados en el primer capítulo. En primer lugar, definimos el término "*physis*" y su reformulación performativa a través de los textos de Nietzsche para establecer las condiciones de posibilidad de "lo dionisiaco" dentro de una estética "fisiológica". Es decir, ubicaremos el término "música dionisiaca" sintácticamente en nuestro lenguaje performativo. A posteriori, aplicaremos esta definición al marco histórico en donde se desarrolla la música dionisiaca. En segundo lugar, definiremos la "tensión tonal wagneriana" en base a la tensión vital nietzscheana supuesta en la *virtù* como juicio estético y la "*physis*" como marco dionisiaco. Esta "tensión vital" se compone simbólicamente de tres elementos o figuras: el sátiro o el "viejo santo del bosque" que desconoce o no forma parte del sentido fisiológico, el "sí de los cerdos", que aceptan toda afirmación como válida y el "sí del asno", que confirma o reafirma ese "estar fuera" de la pasión trágica. Esta tensión vital nietzscheana se puede aplicar a las transformaciones del arte contemporáneo y las figuras son aplicables a la situación contemporánea de la música de Wagner, es decir, en base a la tensión vital nietzscheana como definición de nuestro lenguaje performativo, redefinimos nuestro objeto de referencia, enunciado en el primer capítulo de este trabajo.

Da aber wurde die todte Öde laut: vom Boden auf
nämlich quoll es gurgelnd und röchelnd, wie Wasser Nachts
durch verstopfte Wasser-Röhren gurgelt und röchelt; und zuletzt
wurde daraus eine Menschen-Stimme und Menschen-Rede:
—die lautete also.

F. Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*,
“Der hässlichste Mensch”.

1.- Principios para el análisis de los textos nietzscheanos:

El desarrollo de las relaciones entre Nietzsche, la ópera, la sinfonía y la composición musical se cristaliza en la formulación de términos de segundo nivel o “deliberativos” que podemos rastrear en sus textos y que responden a distintos momentos conceptuales en su obra. Hemos propuesto tres: “*physis*” como creación del arte dionisiaco, “*Klassich*” como máscara del arte dionisiaco y “tensión trágica” como expresión de la música dionisiaca.

a.- *El nacimiento de la tragedia*: la creación y transformación a través de la música, el concepto de “*physis*” y la creación como un “fuera de”:

El nacimiento de la tragedia, a diferencia de *Humano demasiado humano* en cuanto a la música, no solamente contiene aquellas descripciones de la música dionisiaca a las que nos hemos referido; tampoco es un texto, como el *Zarathustra*, en donde se postulan conceptos tales como “eterno retorno” y “superhombre”. Sin duda, es una “investigación para” y según su primer prólogo, una investigación “para Wagner”. En el importante prólogo de 1886 es “para lo dionisiaco” como “iniciado” y “discípulo del dios”. Pero, además, en el capítulo correspondiente a *El nacimiento de la tragedia* del libro *Ecce Homo*, Nietzsche nos pide poner la palabra “Zarathustra” donde dice “Wagner”¹⁷⁹.

Tal vez la búsqueda de una posición epistémica nos dé un indicio de cómo

¹⁷⁹ *EH, KGW VI 3.311, KSA 6, p. 313, en castellano EH, p.72: “—man darf rücksichtslos meinen Namen oder das Wort „Zarathustra“ hinstellen, wo der Text das Wort Wagner giebt.”... (es lícito poner sin ningún reparo mi nombre o la palabra “Zarathustra” allí donde el texto dice Wagner)*

comprender mejor el libro *El nacimiento de la tragedia*. El texto se redacta desde una tercera persona pretendiendo así hacer una descripción de los hechos helénicos en torno a la tragedia clásica, de los principios apolíneo y dionisiaco y, en especial, de “lo dionisiaco”:

*... „als was erscheint die Musik im Spiegel der Bildlichkeit und der Begriffe? “ Sie erscheint als Wille, das Wort im Schopenhauerischen Sinne genommen, d.h. als Gegensatz der aesthetischen... [¿Cómo qué aparece la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos? Aparece como voluntad, tomada en sentido schopenhaueriano, es decir como antítesis del estado de ánimo estético]*¹⁸⁰.

Un poco más adelante agrega:

*... dass sich der Satyr, das fingirte Naturwesen, zu dem Culturmenschen in gleicher Weise verhält, wie die dionysische Musik zur Civilisation. Von letzterer sagt Richard Wagner, dass sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht. [el sátiro, el ser natural fingido, mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisiaca mantiene con la civilización. De esta última afirma R. Wagner que la música la deja en suspenso al modo como la luz del día deja en suspenso el resplandor de una lámpara]*¹⁸¹.

La primera de las citas supone un juicio de lo bello en sentido tradicional¹⁸²: a la pasividad de la lógica se opone un juicio activo que involucra la actividad del oyente con la del músico (interpretación performativa). No se postula un ámbito deontológico para lo dionisiaco. La metáfora del sátiro, altamente descriptiva, no supone la estética dramática de las óperas de Wagner. Wagner es tan sólo el nombre del escritor de dicha metáfora. La palabra “Wagner” es un término intercambiable (el nombre de quién nombra), el objeto de tratamiento (como hemos señalado anteriormente) es la música dionisiaca y por ello Nietzsche nos pide que quien nombre sea *Zarathustra* y no Wagner.

Podemos afirmar ahora que estas descripciones se formulan para “lo dionisiaco”. En este orden continúa, por contraste, la descripción de la música:

Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind. [La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos solo insinuados, como los propios de la cítara].

... ” jene Erscheinung, dass Schmerzen Lust erwecken, dass der Jubel der

¹⁸⁰ *GT, KGW III 1.44, KSA 1, p. 48, en castellano NT, p. 71.*

¹⁸¹ *GT, KGW III 1.48, KSA 1, p. 52, en castellano NT, p. 77.*

¹⁸² Esta contraposición con la estética kantiana también se halla en *GT, KGW III 1.38, KSA 1, p. 42, en castellano NT, p. 62, y el uso previsto en comparación con Schopenhauer en GT, KGW III 1.115-120, KSA 1, pp. 111-116, en castellano NT, pp. 148 y ss.*

Brust qualvolle Töne entreisst.”... [Aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque del pecho sonidos atormentados]

...” Behutsam ist gerade das Element, als unapollinisch, ferngehalten, das den Charakter der dionysischen Musik und damit der Musik überhaupt ausmacht, die erschütternde Gewalt des Tones, der einheitliche Strom des Melos und die durchaus unvergleichliche Welt der Harmonie. [Cuidadosamente se mantuvo apartado como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía.]

*...sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde. [sino el gesto pleno del baile que mueve rítmicamente todos los miembros]*¹⁸³

En estos párrafos vemos cómo Nietzsche enuncia elementos constitutivos de la música dionisiaca tales como la “corriente unitaria de la melodía”, la “violencia estremecedora del sonido” o “esos sonidos atormentados”, y los mismos se enuncian en su carácter de ejecución performativa. Sin duda, estas afirmaciones podrían ser dichas por un director de orquesta pues son elementos evaluativos destinados a la ejecución:

*Der Gesang und die Gebärdensprache solcher zwiefach gestimmter Schwärmer war für die homerisch-griechische Welt etwas Neues und Unerhörtes: und insbesondere erregte ihr die dionysische Musik Schrecken und rausen. [El canto y el lenguaje mímico de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito: y en especial prodújole horror y espanto]*¹⁸⁴

La “Grecia de Homero” representa lo establecido epocalmente tal como, anteriormente, postulamos el término “modernidad”; en contraposición se presenta la “praxis” de la música dionisiaca:

*Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Schaaren, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sanct-Johann- und Sanct-Veitanzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder...” [También en la edad media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de San Juan y San Vito reconocemos nosotros los coros báquicos griegos]*¹⁸⁵

Nietzsche no postula un principio dionisiaco creador de la obra, enuncia la existencia de ciertas características dentro de la obra, que se observan en distintos momentos de la historia. Nuevamente, y por contraste, en un póstumo del año 1873

¹⁸³ GT, KGW III 1.26, KSA 1, p. 30, en castellano NT, p. 49.

¹⁸⁴ GT, KGW III 1.26, KSA 1, p. 30, en castellano NT, p. 49.

¹⁸⁵ GT, KGW III 1.21, KSA 1, p. 25, en castellano NT, p. 44.

afirma cuál es esa característica o propiedad común a todas estas obras:

*Bildung — nicht Lebensnoth, sondern Überfluß.
Die Kunst entweder Convention oder Physis.
Versuch unserer großen Dichter zu einer Convention zu
kommen. Goethe und das Schauspielwesen.
Die Naturwahrheit — das Pathologische war zu mächtig.
Sie haben es zu keiner Form gebracht.”... [La cultura-no es una
necesidad vital sino una superfluidad
El arte es o convención o physis
Tentativa realizada por nuestros grandes poetas de llegar a una convención.
Goethe y el teatro.
La verdad natural-era demasiado poderoso lo patológico.
No han conseguido llegar a ninguna forma.]¹⁸⁶.*

“*Physis*” es el término que utiliza Nietzsche para describir aquello que nos mueve de una manera natural o espontánea, es un término descriptivo que se define aquí por contraposición a lo estático representado por una convención; a posteriori, y de acuerdo con la postulación metodológica propuesta, definiremos el concepto en relación con la música dionisiaca. Este primer término deliberativo (“*physis*”) nos indica el modo de acercamiento a lo “dionisiaco” a partir de la música.

b.- *La Gaya Ciencia*: la asepsia intelectual y la reformulación del *terminus* dionisiaco.

Nietzsche presenta *La Gaya Ciencia* como “las saturnales de un espíritu que ha resistido pacientemente una larga y terrible presión-paciente, riguroso, frío, sin someterse pero sin esperanzas y que ahora es asaltado por la embriaguez (*Trunkenheit*) de la curación”¹⁸⁷. Esta “embriaguez” que ha caracterizado a lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia*¹⁸⁸ vuelve a presentarse como el “júbilo de la fuerza que se recupera” (*das Frohlocken der wiederkehrenden Kraft*).

Embarcado en una “estética fisiológica”, este libro es descrito en *Ecce Homo* con el concepto de “provenzal”: aquella unidad cantor-caballero y espíritu libre, “canciones de danza que se bailan por encima de la moral; dedicado a Enero de 1882”¹⁸⁹. En el ámbito musical representa un giro con respecto a los conceptos vertidos

¹⁸⁶ *NF* 1872-1874, 7, 19 [266], *KGW* III 4.90, *KSA* 7, p. 502, en castellano *CII*, p. 165.

¹⁸⁷ *FW*, *KGW* V 2.13, *KSA* 3, p. 345, en castellano *CJ*, p. 1.

¹⁸⁸ *GT*, *KGW* III 1.26, *KSA* 1, p. 30 en castellano *NT*, p. 46.

¹⁸⁹ *EH*, *KGW* VI 3.331, *KSA* 6, p. 333, en castellano *EH*, p. 92. Estos calificativos del texto indican la manera en que Nietzsche se encontraba al redactarlo, pero también una primera aproximación al estilo del mismo.

en *El nacimiento de la tragedia* acerca de la música dionisiaca.

En primer lugar, se deja definitivamente expuesta una diferencia “fisiológica”¹⁹⁰ entre el romanticismo y “lo dionisiaco”: los románticos, Wagner y Schopenhauer buscan reposo, un “mar liso” (*glattes Meer*) y la salvación de sí mismos por un empobrecimiento de la vida. Por oposición, lo dionisiaco se muestra como “una sobreabundancia de vida que busca una visión y comprensión trágica de la vida”, el anhelo de destrucción, el cambio, el devenir, pueden ser la expresión de fuerza desbordante preñada de futuro, esta es la definición del término (*terminus*) “dionisiaco”¹⁹¹.

Esta sobreabundancia de fuerza puede provenir del “agradecimiento y del amor ditirámico de Rubens”, de lo “diáfano y bondadoso de Goethe” y “extiende un brillo de luz y gloria homérica sobre todas las cosas” (*und einen homerischen Licht- und Glorienschein über alle Dinge breitend*)¹⁹². Notablemente, el sentido negativo de la “Grecia homérica”, que destacamos en *El nacimiento de la tragedia*, es transformado en dionisiaco con esta nueva imagen homérica.

Encontramos aquí una reformulación en el ámbito objetual del discurso dionisiaco. Ahora el concepto es representado por la ópera contemporánea a Nietzsche; quien, v. gr, destaca lo popular y “ordinario” (*Gemeine*) de la ópera de Rossini¹⁹³, así como su “heroica antinaturalidad y convención” (*heldenhaften Unnatürlichkeit und Convention*)¹⁹⁴. En cuanto a la ópera, sostiene: “no debemos creer por la palabra, sino por el sentido, una palabra ocasional puede orientar a un oyente desprevenido, pero la situación debe explicarse por sí misma”, en este sentido, busca la respuesta del cuerpo ante dichos sonidos¹⁹⁵. Además, escribe Nietzsche:

...dass alsbald mein Fuss gegen sie böse wird und revoltirt — er hat das Bedürfniss nach Takt, Tanz, Marsch, er verlangt von der Musik vorerst die Entzückungen, welche in gutem Gehen, Schreiten, Springen, Tanzen liegen. [mi pie se enoja y se

¹⁹⁰ FW, KGW V 2.301, KSA 3, p. 619, en castellano CJ, pp. 240-242. Trataremos en detalle el término “fisiológico” recién en el capítulo siguiente § 2 “Principios de una estética fisiológica para el lenguaje performativo”, p. 75, aquí tan sólo marcamos su empleo por parte de Nietzsche.

¹⁹¹ *Das Verlangen nach Zerstörung, Wechsel, Werden kann der Ausdruck der übervollen, zukunfts-schwangeren Kraft sein (mein terminus ist dafür, wie man weiss, das Wort „dionysisch“)* FW, KGW V 2.301, KSA 3, p. 619, en castellano CJ, p. 241.

¹⁹² FW, KGW V 2.301, KSA 3, p. 619, en castellano CJ, p. 242.

¹⁹³ FW, KGW V 2.108, KSA 3, p. 432, en castellano CJ, p. 77.

¹⁹⁴ FW, KGW V 2.111, KSA 3, p. 435, en castellano CJ, p. 79.

¹⁹⁵ Es preciso destacar que esto refuerza nuestra hipótesis para la intelección que Nietzsche hace de Wagner en *El nacimiento de la tragedia*; Nietzsche se plantea, ahora, un modo posible de escuchar ópera en el que la música de Wagner no nos brinda ese carácter dionisiaco buscado en *El nacimiento de la tragedia* y, por tanto, ya no describe con ella a la música dionisiaca.

*revela contra ella –él ha menester de ritmo, danza, marcha, ante todo exige de la música el entusiasmo que hay en el buen caminar, andar, saltar y bailar*¹⁹⁶.

Esta objeción “fisiológica” marca un cambio respecto de lo que hemos planteado anteriormente como “*physis*”, que Nietzsche distingue en la obra de Wagner como “entusiasmo”.

El problema musical de Wagner ha sido entender el “drama” como fin y la música como medio. Nietzsche encuentra la revalorización de la música en la dilución del argumento dramático como frivolidad o máscara “*Mask*”, provocando de este modo una asepsia intelectual en la percepción de la música operística: lo “aparente” se vuelve condición de posibilidad de la inmediatez en lo musical.

Como hemos expresado, el objeto ha cambiado: ya no se trata a la música wagneriana como dionisiaca, ahora es a Bizet, a Rossini y a Bellini a quienes se les adjudica este término. Este notable cambio en el objeto artístico (tal como se ha definido en el primer capítulo) podría llevarnos erróneamente a pensar que la arbitrariedad, o bien el mayor o menor placer que Nietzsche se permite como oyente, es lo que determina el concepto de lo dionisiaco en el plano de una interpretación crítica. Sin embargo, es posible explicar este cambio sobre la base de la actitud que Nietzsche siempre mantuvo hacia la ópera y la música en general. En principio, los calificativos que se le otorgan a “lo dionisiaco” en *La gaya ciencia* pueden vincularse con el momento particular de la composición de este libro (1881-2). En ese momento, Nietzsche conoce a Lou Andreas von Salomé con quien mantiene una relación muy cercana, recordemos la descripción que ella hace acerca de Nietzsche:

*Este hombre de mediana estatura, aspecto tranquilo y cabellos negros peinados hacia atrás, vestido modestamente aunque con sumo cuidado, podía muy bien pasar inadvertido. Su risa era leve y al hablar nunca elevaba el tono. Su manera de caminar tenía algo de prudente y reflexivo*¹⁹⁷.

Un poco más adelante, Lou Andreas von Salomé va a describir esto como “la expresión de su máscara”¹⁹⁸. En el plano de la interpretación crítica, nosotros podemos entrever esas máscaras (la wagneriana y la de Bizet) de la música dionisiaca como el anuncio del pensamiento trágico (*Incipit Tragöedia*)¹⁹⁹ en el plano performativo.

¹⁹⁶ *FW, KGW* V 2.298, *KSA* 3, p. 616. en castellano *CJ*, p. 238.

¹⁹⁷ Von Salomé, L. A., *Nietzsche*, trad. J. Alvarado Cruz, D.F. México, Juan Pablos, 1985, pp. 10 y ss.

¹⁹⁸ Von Salomé, L., A., *Nietzsche*, ed. cit., p. 12.

¹⁹⁹ *FW, KGW* V 2.251, *KSA* 3, p. 571, en castellano *CJ*, p. 201.

En *Más allá del bien y del mal* se define el concepto de “máscara” en relación con el elemento fisiológico pero, más precisamente, refiere al elemento dionisiaco tal como lo hemos venido formulando:

Der geistige Hochmuth und Ekel jedes Menschen, der tief gelitten hat — es bestimmt beinahe die Rangordnung, wie tief Menschen leiden können —, seine schauernde Gewissheit, von der er ganz durchtränkt und gefärbt ist, vermöge seines Leidens mehr zu wissen, als die Klügsten und Weisesten wissen können, in vielen fernen entsetzlichen Welten bekannt und einmal „zu Hause“ gewesen zu sein, von denen „ihr nichts wisst!“.... dieser geistige schweigende Hochmuth des Leidenden, dieser Stolz des Auserwählten der Erkenntniss, des „Eingeweihten“, des beinahe Geopferten findet alle Formen von Verkleidung nöthig, um sich vor der Berührung mit zudringlichen und mitleidigen Händen und überhaupt vor Allem, was nicht Seinesgleichen im Schmerz ist, zu schützen. Es giebt „heitere Menschen“, welche sich der Heiterkeit bedienen, weil sie um ihretwillen missverstanden werden: — sie wollen missverstanden sein. Es giebt „wissenschaftliche Menschen“, welche sich der Wissenschaft bedienen, weil dieselbe einen heiteren Anschein giebt, und weil Wissenschaftlichkeit darauf schliessen lässt, dass der Mensch oberflächlich ist: — sie wollen zu einem falschen Schlusse verführen. Es giebt freie freche Geister, welche verbergen und verleugnen möchten, dass sie zerbrochene stolze unheilbare Herzen sind; und bisweilen ist die Narrheit selbst die Maske für ein unseliges allzugewisses Wissen. — Woraus sich ergibt, dass es zur feineren Menschlichkeit gehört, Ehrfurcht „vor der Maske“ zu haben und nicht an falscher Stelle Psychologie und Neugierde zu treiben. [La soberbia y la náusea espirituales de todo hombre que haya sufrido profundamente-la jerarquía casi viene determinada por el grado de profundidad a que pueden llegar los hombres en su sufrimiento-, su estremecedora certeza, que lo impregna y colorea completamente, de saber más, merced a su sufrimiento, que lo que pueden saber los más inteligentes y sabios, de ser conocido y haber estado alguna vez “domiciliado” en mundos lejanos y terribles, de los que “¡vosotros nada sabéis!”..., esa soberbia espiritual y callada del que sufre, ese orgullo del elegido del sufrimiento, del “iniciado”, del casi sacrificado, encuentra necesarias todas las formas de disfraz para protegerse del contacto de manos inoportunas y compasivas y, en general, de todo aquello que no es igual en el dolor..... Hay “hombres joviales” que se sirven de la jovialidad porque, merced a ella son malentendidos: —quieren ser malentendidos. Hay “hombres científicos” que se sirven de la ciencia porque esta proporciona una apariencia jovial y porque el cientificismo lleva a inferir que el hombre es superficial: —quieren inducir a una falsa inferencia. Hay espíritus libres e insolentes que quisieran ocultar y negar que son corazones rotos, orgullosos, incurables: y a veces la necesidad misma es la máscara usada para encubrir un saber desventurado demasiado cierto. —De lo cual se deduce que a una humanidad más sutil le es inherente el tener respeto “por la máscara” y el no cultivar la psicología y la curiosidad en lugares falsos]²⁰⁰.

Nietzsche, en la cita que antecede, nos indica que la máscara o el disfraz son los elementos “necesarios” (*findet alle Formen von Verkleidung nöthig*) con los que el “iniciado” („*Eingeweihten*“) se va a proteger de “manos inoportunas” y “en general de

²⁰⁰JGB, KGW VI 2.235, KSA 5, p. 225 en castellano MBM, pp. 254-255.

todo aquello que no es igual en su dolor”. Lo que vamos a encontrar detrás de la máscara es al “iniciado” („*Eingeweihten*“), término con el cual Nietzsche describirá lo dionisiaco en el “ensayo de una autocrítica”²⁰¹ de 1886 de *El nacimiento de la tragedia*, por ello es que entendemos estas distintas “máscaras” como formas expresivas para un único objeto: el lenguaje performativo de la música dionisiaca. En *La Gaya Ciencia* se trata a la música dionisiaca desde un punto de vista “luminoso”, desde su origen, desde la tonalidad clásica, por eso se emplean adjetivos como “saturnales”, y otros. Nietzsche postula, inclusive, algo más radical: la inmediatez en lo musical a través de una asepsia intelectual de carácter moral, oponiendo el drama a la comicidad (*Kömische*). Por ello nos remite a razones de cambio por sobreabundancia de fuerza, razones de tipo genealógico en el plano de una “estética fisiológica”.

c.- La composición musical y el objeto por sí mismo. De *Así habló Zaratustra* a *Ecce Homo*:

Conviene destacar que hemos seguido a Nietzsche en la reinterpretación de sus obras a través de *Ecce Homo* y de los prólogos de 1886, y aquí no encontraremos términos descriptivos. El *Zaratustra*, como objeto referencial, es para Nietzsche “música dionisiaca”, ¿cuáles son, entonces, y de acuerdo con lo que hemos investigado, los aspectos “musicales” del *Zaratustra*?

En primer lugar, la “tensión trágica”²⁰² inaugura el primer discurso del libro, en el encuentro con “un viejo santo eremita” que loaba a su dios, cuando en realidad no sabía que su dios había muerto. Nietzsche elimina toda “mediación” razonable: un poco más avanzado el texto (cuarta parte) este “eremita” se vuelve objeto de culto como búsqueda de su santidad, pero también ha desaparecido²⁰³. Este “encontrarse de golpe con la inmediatez” es el modo de presentación ante Zaratustra de los distintos personajes, de una manera pulsional provocan en él una respuesta que viene signada desde el prólogo:

²⁰¹ *GT, KGW* III 1.9, *KSA* 1, p. 15, en castellano *NT*, p. 29. En el § 4 de este “ensayo de una autocrítica” se plantea este vínculo: “Sí, ¿qué es lo dionisiaco? –En este libro hay una respuesta a esa pregunta– en él habla alguien que “sabe”, el iniciado (*Eingeweihten*) y discípulo del dios.” Es preciso señalar que recién ahora podemos afirmar que no existe una apelación a lo mítico respecto de lo dionisiaco, simplemente Nietzsche está indicando un camino hacia lo dionisiaco a través de sus máscaras.

²⁰² Volveremos a este concepto de “tragicidad” propio de Nietzsche en el siguiente capítulo, en nuestra fundamentación semántica a partir de los textos de Rafael Argullol, pp. 119 y ss.

²⁰³ Desarrollaremos conceptualmente esta figura más adelante; tan sólo la presento aquí destacando su aparición al inicio del libro presentando la inmediatez de la ejecución performativa.

*...du hast aus der Gefahr deinen Beruf gemacht, daran ist Nichts zu verachten. Nun gehst du an deinem Beruf zu Grunde: dafür will ich dich mit meinen Händen begraben... [Tú haces del peligro tu profesión, en ello no hay nada despreciable, ahora perecerás a causa de tu profesión, por ello voy a enterrarte con mis manos]*²⁰⁴.

Por otra parte, no hay una búsqueda de un “virtuosismo honrado”²⁰⁵ sino un clasicismo (“*Klassisch*”) como “*proprium e ipsissimum*”²⁰⁶, que se desarrollará en la idea del “eterno retorno” como forma expresiva, tal como lo mencionamos anteriormente²⁰⁷.

Esta “expresión de lo infinito”, que hemos descrito formalmente, corresponde a la intelección griega de *Dionysos*²⁰⁸ y posee su instanciación en el *Zarathustra* de modo representativo. El modo de instanciación de una magnitud infinita puede ser materialmente imposible (recordemos las aporías de Zenón) pero, ¿es “musicalmente posible”?

Una de las respuestas wagnerianas es sin duda la propuesta de la “melodía infinita”²⁰⁹, una “*contradictio in adjecto*”, pues una melodía siempre define algo finito, limitado, medible, que posee principio y fin y, en casos ideales, una estructura claramente perceptible como ascenso y descenso, tensión y relajación. En especial, “Tristán e Isolda” (recordemos que es una de las pocas piezas a las que Nietzsche vuelve aun distanciado de Wagner) se compone de largas frases melódicas, un recitativo patético que no concluye, sino que continúa una y otra vez. La “melodía infinita” wagneriana ha quedado definida como el lenguaje de la orquesta que da expresión al

²⁰⁴ AZ, KGW VI 1.15, KSA 4, p. 21, en castellano AZ, p. 41. Este giro sobre sí mismo del “volatinero” resulta análogo al criterio propuesto para nuestro lenguaje preformativo, como lo destacamos en pp. 17 y ss.

²⁰⁵ AZ, KGW VI 1.28-35, KSA 4, pp. 32-39, en castellano AZ, pp. 52 a 59.

²⁰⁶ FW, KGW V 2.301, KSA 3, p. 619, en castellano CJ, p. 242: “... *Dass es noch einen ganz anderen Pessimismus geben könne, einen klassischen — diese Ahnung und Vision gehört zu mir, als unablässlich von mir, als mein proprium und ipsissimum: nur dass meinen Ohren das Wort „klassisch“ widersteht, es ist bei weitem zu abgebraucht, zu rund und unkenntlich geworden. Ich nenne jenen Pessimismus der Zukunft — denn er kommt! ich sehe ihn kommen! — den dionysischen Pessimismus*”. [Que aún podría haber un pesimismo completamente diferente, uno clásico —este es un presentimiento y una visión que me pertenecen como algo inseparable de mí, como mi *proprium e ipsissimum* (propio y mismísimo): sólo que mi oído se resiste a la palabra clásico, está demasiado gastada, se ha vuelto demasiado redonda y desfigurada. Yo llamo a aquel pesimismo del futuro—pues ya viene— lo veo venir el pesimismo dionisiaco].

²⁰⁷ En el segundo capítulo, “Eterno retorno”, como regla de formación del lenguaje performativo, p. 26.

²⁰⁸ Esta idea se puede encontrar en Colli, G., *La sabiduría griega*, ed. cit., en la vasta mitografía que poseemos hoy acerca de ritos y cultos dionisiacos, en Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. F. Payarols, Buenos Aires, Paidós, 1981 y en De Elvira, R., “Mitología Clásica”, Madrid, Gredos, 1995.

²⁰⁹ Pahlen, K., *La Ópera en el Mundo, Tristán e Isolda*, ed. cit., pp. 475 y ss.

pensamiento de los personajes actuantes²¹⁰.

Esto no implica que el Nietzsche que escribe el *Zarathustra* piense todavía en Wagner, pero el concepto musical “melodía infinita” nos ayuda a manejarnos con la noción de totalidad incluida en lo dionisiaco. Como hemos señalado, no resolver las disonancias y hacerlas perdurar a través de la obra produce en el espectador la sensación de una melodía infinita. Este procedimiento ilustra las tensiones trágicas planteadas en *Así habló Zarathustra*. Así, parece posible establecer una correspondencia entre la melodía infinita y la serie de discursos que forman el texto de Nietzsche, aplicando las mismas reglas musicales (disonancias y búsqueda de una tonalidad) al *Zarathustra*²¹¹.

Entendemos que el *Zarathustra* es la interpretación performativa de las composiciones que vienen enunciadas en *El nacimiento de la tragedia* y en *La Gaya Ciencia*; composiciones de una “tensión tonal al estilo wagneriano (cromatismo y vaguedad tonal) y una melodía del “sur” (tonalidad de lo popular y “ordinario” (*Gemaine*) por ejemplo en Rossini)”. Se trata de una “melodía infinita” (que no resuelve las tensiones trágicas planteadas), que se muestra de modo inmediato (το καιρος) y despliega también movimientos pulsionales (espíritu de danza o “*physis*”) ²¹².

El contexto conceptual está dado por el proyecto de transvaloración de todos los valores y, para ejemplificar la hipótesis, trataré uno de los términos significativos en la formulación del juicio estético y vinculado al concepto de “eterno retorno”: *virtù*.

En el *Crepúsculo de los Ídolos*, Nietzsche escribe:

*Die Psychologie des Orgasmus als eines überströmenden Lebens- und Kraftgefühls, innerhalb dessen selbst der Schmerz noch als Stimulans wirkt, gab mir den Schlüssel zum Begriff des tragischen Gefühls. [La psicología del orgasmo entendida como un desbordante sentimiento de vida y de fuerza, dentro del cual el mismo dolor actúa como estimulante, me dio la clave para entender el concepto de sentimiento trágico]*²¹³.

²¹⁰ Pahlen, K., *La Ópera en el Mundo, Tristán e Isolda*, ed. cit., p. 478.

²¹¹ Valga recordar la expresión nietzscheana que hemos citado en *Ecce Homo*: “*Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen*”, bajo las mismas reglas que se aplican a la música.

²¹² Nietzsche critica esta noción musical de “melodía infinita” en *Humano demasiado humano*, así lo señala Dufur, E.: “Con la “melodía infinita” que modula sin cesar, el oyente ya no hace pie en un mar oscuro sin saber en dónde está, y sin poder anticipar adónde va. La “melodía infinita” instauro el reino de lo informe... Toda figura melódica, armónica y rítmica se disipa desde que ella aparece en un devenir sin fin.”, en: “La estética musical formalista en *Humano demasiado humano*”, ed. cit., p. 21. Sin embargo, puede verse que Nietzsche le reprocha a Wagner el abandono del diatonismo (tal como lo destacamos anteriormente) y no el procedimiento por el cual se llega a un “devenir sin fin” (en términos de Dufur). En este procedimiento para la expresión de lo infinito es donde encontramos plasmado el elemento dionisiaco.

²¹³ *GD, KGW VI* 3.154, *KSA* 6, p. 160, en castellano *CI*, p. 135.

Refiriéndose, desde nuestra perspectiva, a los rasgos de esta estética como sobreabundancia en una tensión trágica, escribe a continuación:

Nicht um von Schrecken und Mitleiden loszukommen, nicht um sich von einem gefährlichen Affekt durch dessen vehemente Entladung zu reinigen — so verstand es Aristoteles —: sondern um, über Schrecken und Mitleid hinaus, die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, — jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst... [No para desembarazarse del espanto y la compasión, no para purificarse de un afecto peligroso mediante una violenta descarga del mismo. 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]²¹⁴.

Esta referencia al espanto y al placer de destruir nos recuerda nuevamente el texto de *El nacimiento de la tragedia* donde “esos sonidos atormentados...” son la vivencialidad trágica. Recién ahora, y dentro de las definiciones del lenguaje performativo, podemos establecer un vínculo con la obra musical de Nietzsche y el lenguaje preformativo de la música dionisiaca mencionada en *El nacimiento de la tragedia*. Los aspectos “musicales” del *Zaratustra* se presentan, entonces, como las formas performativas del pensamiento trágico en nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca pues en esos aspectos “musicales” del *Zaratustra* encontramos planteada, a partir de la tensión trágica, la regla de formación (“eterno retorno”) que enunciamos en nuestro lenguaje como el cruce de las dos series de un infinito actual (inmediato, pulsional) y otro constructivo al modo de una “melodía infinita”.

2.- Principios de una “estética fisiológica” para el lenguaje performativo

a.- Lo dionisiaco como “*physis*”²¹⁵ y la formulación del juicio estético:

Aceptar la “estética fisiológica” propuesta por Nietzsche implica buscar el modo de articular el ámbito de la misma. Gianni Vattimo propone el “gran estilo” como modelo de una estética fisiológica²¹⁶ en una especie de “neoconservadurismo estético”;

²¹⁴ *GD, KGW VI 3.154, KSA 6, p. 160, en castellano CI, p. 135.*

²¹⁵ He transliterado la palabra griega tal como generalmente lo hace Nietzsche, el término griego al que se hace referencia es “*φύσις*”.

²¹⁶ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., pp. 132 y ss., este autor presenta al “Gran estilo” como un conservadurismo artístico, trataremos en detalle la posición de este autor en el capítulo siguiente, pp. 108 y ss.

Enrique Lynch²¹⁷ propone el ámbito de “la gran razón del cuerpo”. Pero, tanto la “corporalidad” como “el gran estilo”, suponen la aceptación de algún principio significativo en el ámbito estético. En contraposición, postularemos que Nietzsche no piensa en una semántica fisiológica, sino en un ámbito de expresiones para la reformulación de un juicio estético, donde hay lugar para la producción de movimientos del arte, no una instancia artística determinada.

Los primeros términos que hacen referencia a dicho ámbito de expresiones podemos encontrarlos en las primeras dos *Consideraciones Intempestivas* que se formulan en contra de una “cultura carente de sentido, de sustancia, de meta”²¹⁸; el modelo que Nietzsche opone a esta “cultura”, podemos rastrearlo en el póstumo anteriormente citado²¹⁹, contemporáneo a la composición de las mismas:

Bildung — nicht Lebensnoth, sondern Überfluß. [La cultura-no es una necesidad vital, sino una superfluidad]
Die Kunst entweder Convention oder Physis. [El arte es o convención o physis]
Versuch unserer großen Dichter zu einer Convention zu kommen. Goethe und das Schauspielwesen. [Tentativa realizada por nuestros grandes poetas de llegar a una convención. Goethe y el teatro]
Die Naturwahrheit — das Pathologische war zu mächtig. [La verdad natural- era demasiado poderoso lo patológico]
*Sie haben es zu keiner Form gebracht. [No han conseguido llegar a ninguna forma]*²²⁰.

Para el Nietzsche de 1873 ni siquiera el “gran estilo” encarnado por Goethe en el texto de *La Gaya Ciencia*²²¹ ha alcanzado el *status* de convención en sentido positivo; el gran ámbito del arte se da en la “*physis*”, palabra griega habitualmente traducida como “lo natural o propio”.

Conviene detenernos en el término griego que es empleado técnicamente por Aristóteles y Platón pero que cuenta con un uso interesante (no desconocido por

²¹⁷ Lynch, E., “La Inmediatez”, en revista *Perspectivas Nietzscheanas*, números 5 y 6, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 71 y ss. Para este autor “fisiología” está relacionada directamente con la referencia a lo corporal expresada por Nietzsche en *Así habló Zaratustra*; desarrollaremos con detalle el pensamiento de este autor en el capítulo siguiente, pp. 113 y ss.

²¹⁸ *EH, KGW VI 3.314, KSA 6, p. 316, en castellano EH, p. 73.*

²¹⁹ En este caso volvemos a citar el póstumo y presentamos su traducción dividida por oraciones para establecer el contexto donde es usado el término “*physis*” y aplicarlo a la composición de nuestro concepto de música dionisiaca tal como lo habíamos propuesto en “Nivel interpretativo en este trabajo”, p. 19.

²²⁰ *NF 1872-1874, 7, 19 [266], KGW III 4.90, KSA 7, p. 502, en castellano CII, p. 165.*

²²¹ *FW, KGW V 2.301, KSA 3, p. 619, en castellano CJ, p. 242.*

Nietzsche) en los escritores trágicos y poetas, en especial Píndaro. Por ejemplo, en una reflexión sobre la vida de Edipo, Sófocles expresa en *Edipo en Colono*²²²:

*Edipo.-No, no me preguntes quien soy ni trates de averiguar más
Coro.- ¿Qué significa esto?
Edipo.-Un terrible origen [φύσει]*²²³.

“φύσις” representa lo propio, lo vital y se da en el sentido opuesto a “convención” que destacábamos en el póstumo antes citado, habitualmente se usaba la pareja de opuestos “φύσει—θέσει”²²⁴. San Agustín es quien sustituye la palabra griega “physicos” por la latina “naturalis”²²⁵. El sentido secundario que se deduce por oposición, es aquel que indica un ámbito, un dominio determinado de objetos de la realidad, con la consecuente clasificación de objetos “physicos” y aquellos que no lo son, lo cual es altamente significativo en tanto invoquemos el término para definir el ámbito de una estética “fisiológica”. Éste es el origen de la estética nietzscheana y donde encontramos su trasfondo conceptual:

*Alle Neigung, Freundschaft, Liebe zugleich etwas Physiologisches. Wir wissen alle nicht, wie tief und hoch die Physis reicht.*²²⁶

En oposición al arte romano, visto como una “elegante convención” (*vornehme convention*), Nietzsche propone volver al concepto de arte helénico como “*physis*”²²⁷.

En este período (1871) el término griego representa la posición de lo “dionisiaco” respecto a la “Grecia Homérica”, no por una naturaleza extraña o divina más allá de lo físico, sino por oposición a esta desnaturalización de lo vital. Este rasgo distintivo lo podemos encontrarlo en Píndaro:

²²² El tratamiento de esta obra por parte de Nietzsche puede verse en *GT, KGW III 1.111, KSA 1*, p. 115, en castellano *NT*, p. 143.

²²³ Sófocles, *Edipo en Colono*, trad. Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1981, p. 519, línea 212.

²²⁴ Representaba la oposición entre objetos físicos y objetos teológicos, en Jaeger, W., *La teología de los primeros filósofos griegos*, trad. J. Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 9 y ss.

²²⁵ En esto seguimos a Jaeger, W., *La teología de los primeros filósofos griegos*, ed. cit., p. 10 y p. 194.

²²⁶ *NF 1869-1872, 7, 16 [42], KGW III 3.434, KSA 7*, p. 408. Posiblemente, en esta forma primitiva, al término “*physis*” se lo puede relacionar con la estética de Schopenhauer. El vínculo de la estética nietzscheana y Schopenhauer está expuesto y problematizado en Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., pp. 127 a 135, en este primer momento de la filosofía de Nietzsche (1870-1871) existe un fuerte vínculo con la metafísica schopenhaueriana y en ese sentido al concepto de “*physis*” se puede asociar con un principio metafísico que fundamente la noción del concepto de “arte”. Lo trataremos en el siguiente capítulo de este trabajo: “Fundamentación semántica del lenguaje performativo”, especialmente en pp. 107-108.

²²⁷ *NF 1872-1874, 7, 19 [292], KGW III 4.98, KSA 7*, p. 510.

*Una misma raza es la de los hombres, una misma la de los dioses,
Y de una misma madre (nacidos)
Alentamos unos y otros. Pero nos separa un poder
Todo diverso, por modo que nada es la una, mientras el cielo
Broncíneo permanece siempre en asiento
Seguro. Pero en algo, con todo, nos acercamos-sea en nuestro gran
Espíritu, sea por naturaleza (Φύσει) a los Inmortales,
Aunque ni durante el día ni en la noche sabemos
Nosotros hacia qué meta
Nos prescribió correr el Destino²²⁸.*

Es preciso indicar que Píndaro fue, en general, un poeta de “principes y de fiestas” en logros deportivos. Por ello, no estamos frente a una propuesta metafísica sino ante la exaltación de un rasgo distintivo en el hombre, en su actividad propia²²⁹.

El desarrollo del término “*physis*” como deliberativo en la filosofía de Nietzsche se introduce en *La Gaya Ciencia*. Vinculando la experiencia estética como “*physis*” al concepto de fisiología²³⁰; en un fragmento póstumo de 1881 escribe:

Was ist Moralität! Ein Mensch, ein Volk hat eine physiologische Veränderung erlitten, empfindet diese im Gemeingefühl und deutet sie sich in der Sprache seiner Affekte und nach dem Grade seiner Kenntnisse aus, ohne zu merken, daß der Sitz der Veränderung in der Physis ist. Wie als ob einer Hunger hat und meint, mit Begriffen und Gebräuchen, mit Lob und Tadel ihn zu beschwichtigen!²³¹.

El término “fisiológico” en Nietzsche, no hace referencia al concepto tradicional de fisiología:

Um Physiologie mit gutem Gewissen zu treiben, muss man darauf halten, dass die Sinnesorgane nicht Erscheinungen sind im Sinne der idealistischen Philosophie: als solche könnten sie ja keine Ursachen sein! [Para cultivar la fisiología con buena conciencia hay que sostener que los órganos de los sentidos no son

²²⁸ Píndaro, Nemea VI 1 a 7, en *Odas y Fragmentos*, trad. Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1995, p. 243.

²²⁹ El sentido del uso que hace Píndaro del término “φύσις” ya lo ha descrito Nietzsche en *Ecce Homo*, con el subtítulo: “Como se llega a ser lo que se es” referido directamente a *Píticas* II, 72, la elección del subtítulo encabeza nada menos que su autobiografía, el texto de Píndaro es: “¡Llega a ser el que eres!, como aprendido tienes. Bello es, sí, el mono a los niños siempre bello.” Esto es destacado, además, en el prólogo a la edición castellana de *Ecce Homo* por Andrés Sánchez Pascual: *EH*, ed. cit., p. 10.

²³⁰ *FW*, *KGW* V 2.80-81, *KSA* 3, pp. 406-407, en castellano *CJ*, pp. 55-56.

²³¹ *NF* 1881-1882, 9, 11 [103], *KGW* V 2.376, *KSA* 9, p. 478, el sentido de esta frase también puede encontrarse en *JGB*, *KGW* VI-2.94, *KSA* 5, p. 94, en castellano *MBM*, p. 110 §124:... “Quien hallándose en la hoguera continúa regocijándose, no triunfa sobre el dolor, sino sobre el hecho de no sentir dolor donde lo aguardaba, Parábola.”... El concepto que se está tratando aquí es el de la desnaturalización de los sentidos y no una postulación metafísica de la corporalidad como parece sugerir el enunciado y otras frecuentes menciones que Nietzsche hace respecto al “gran sentido del cuerpo”.

fenómenos en el sentido de la filosofía idealista: ¡en cuanto tales no podrían ser, en efecto, causas!] ²³².

Lo fisiológico define un ámbito y la condición de posibilidad de los enunciados:

Dass die einzelnen philosophischen Begriffe nichts Beliebigen, nichts Für-sich-Wachsendes sind, sondern in Beziehung und Verwandtschaft zu einander emporwachsen, dass sie, so plötzlich und willkürlich sie auch in der Geschichte des Denkens anscheinend heraustreten, doch eben so gut einem Systeme (...) Philosophen des ural-altaischen Sprachbereichs (in dem der Subjekt-Begriff am schlechtesten entwickelt ist) werden mit grosser Wahrscheinlichkeit anders „in die Welt“ blicken und auf andern Pfaden zu finden sein, als Indogermanen oder Muselmänner: der Bann bestimmter grammatischer Funktionen ist im letzten Grunde der Bann physiologischer Werthurtheile und Rasse-Bedingungen. [Que los diversos conceptos filosóficos no son algo arbitrario, algo que se desarrolle de por sí, sino que crecen en relación y parentesco mutuos, que, aunque en apariencia se presentan de manera súbita y caprichosa en la historia del pensar, forman parte, sin embargo, de un sistema (...)] Los filósofos del área lingüística uralo-altaica (en la cual el concepto de sujeto es el peor desarrollado) mirarán con gran probabilidad <el mundo> de manera diferente que los indogermanos o musulmanes, y los encontraremos en sendas distintas a las de éstos: el hechizo de juicios de valor fisiológicos y de condiciones raciales] ²³³.

Este ámbito incluye características muy particulares, que nos remiten al plano estético, más exactamente al musical²³⁴. Estos condicionantes fisiológicos no definen un criterio sino el proceso que permite formular un juicio²³⁵. La referencia a lo fisiológico es la que nos presenta al lenguaje griego en su faz “performativa”:

Der antike Mensch las, wenn er las — es geschah selten genug — sich selbst etwas vor, und zwar mit lauter Stimme; man wunderte sich, wenn Jemand leise las und fragte sich insgeheim nach Gründen. Mit lauter Stimme: das will

²³² JGB, KGW VI 2.23, KSA 5, p. 29, en castellano MBM, §15, p. 38. M. B. Cragolini ha destacado la distinción entre los vocablos “Leib” y “Körper” en Nietzsche para referirse al cuerpo, en *Nietzsche camino y demora*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 130.

²³³ JGB, KGW VI 2.28, KSA 5, p. 34, en castellano MBM, §20, p. 44.

²³⁴ JGB, KGW VI 2.42, KSA 5, p. 46, en castellano MBM, §28, p. 56, “... Was sich am schlechtesten aus einer Sprache in die andere übersetzen lässt, ist das tempo ihres Stils: als welcher im Charakter der Rasse seinen Grund hat, physiologischer gesprochen, im Durchschnitts-tempo ihres „Stoffwechsels“. [Lo que peor se deja traducir de una lengua a otra es el tempo (ritmo) de su estilo: el cual tiene su fundamento en el carácter de la raza, o, hablando fisiológicamente, en el tempo medio de su <metabolismo>]

²³⁵ JGB, KGW VI 2.190, KSA 5, p. 182, en castellano MBM, §242, p. 206, “...Nenne man es nun „Civilisation“ oder „Vermenschlichung“ oder „Fortschritt“, worin jetzt die Auszeichnung der Europäer gesucht wird; nenne man es einfach, ohne zu loben und zu tadeln, mit einer politischen Formel die demokratische Bewegung Europa's: hinter all den moralischen und politischen Vordergründen, auf welche mit solchen Formeln hingewiesen wird, vollzieht sich ein ungeheurer physiologischer Prozess, der immer mehr in Fluss geräth...” [Bien se denomine <civilización> o <humanización> o <progreso> a aquello en lo que ahora se busca el rasgo que distingue a los europeos; o bien se lo denomine sencillamente, sin alabar ni censurar, con una fórmula política, el movimiento democrático de Europa: detrás de todas las fachadas morales y políticas a que con tales fórmulas se hace referencia está realizándose un ingente proceso fisiológico, que fluye cada vez más]

sagen, mit all den Schwellungen, Biegungen, Umschlägen des Tons und Wechseln des Tempo's, an denen die antike öffentliche Welt ihre Freude hatte. Damals waren die Gesetze des Schrift-Stils die selben, wie die des Rede-Stils; und dessen Gesetze hiengen zum Theil von der erstaunlichen Ausbildung, den raffinierten Bedürfnissen des Ohrs und Kehlkopfs ab, zum andern Theil von der Stärke, Dauer und Macht der antiken Lunge. Eine Periode ist, im Sinne der Alten, vor Allem ein physiologisches Ganzes... [El hombre antiguo, cuando leía —esto ocurría bastante raramente— lo que hacía era recitarse algo a sí mismo, y desde luego en voz alta; la gente se admiraba cuando alguien leía en voz baja, preguntándose a escondidas por las razones de ello. En voz alta: eso quiere decir, con todas las hinchazones, inflexiones, cambios de tono y variaciones de tempo (ritmo) en que se complacía el mundo público de la antigüedad. Entonces las leyes del estilo escrito eran aún las mismas que las del estilo hablado; las leyes de éste dependían, en parte, del asombroso desarrollo, de las refinadas necesidades de los oídos y de la laringe y, en parte, de la fuerza, duración y potencia de los pulmones antiguos. Tal como lo entendían los antiguos, un período es en primer término un todo fisiológico]²³⁶.

En *El crepúsculo de los ídolos*, la fisiología es el primer ejemplo de la transvaloración de todos los valores. El orden fisiológico es el lugar donde el hombre encarna sus relaciones con otros hombres²³⁷ y es la condición de posibilidad para entender el “juicio a Sócrates”²³⁸. En el ámbito estético, el requisito fisiológico del artista es “acrecentar la excitabilidad de todo el organismo”, “embriaguez” (*Rausch*) es el

²³⁶ JGB, KGW VI 2.198, KSA 5, p. 190, en castellano MBM, §247, p. 215.

²³⁷ GD, KGW VI 3.83, KSA 6, p. 89, en castellano CI, §2, p. 62, “...Erstes Beispiel meiner „Umwertung aller Werthe“: ein wohlgerathener Mensch, ein „Glücklicher“, muss gewisse Handlungen thun und scheut sich instinktiv vor anderen Handlungen, er trägt die Ordnung, die er physiologisch darstellt, in seine Beziehungen zu Menschen und Dingen hinein.” [primer ejemplo de mi <transvaloración de todos los valores>: un hombre bien constituido, un <feliz>, tiene que realizar ciertas acciones y recela instintivamente de otras, lleva a sus relaciones con los hombres y las cosas el orden que él representa fisiológicamente].

²³⁸ GD, KGW VI 3.62, KSA 6, p. 68, en castellano CI, §2, p. 38, “..Mir selbst ist diese Unehreerbietigkeit, dass die grossen Weisen Niedergangs-Typen sind, zuerst gerade in einem Falle aufgegangen, wo ihr am stärksten das gelehrte und ungelehrte Vorurtheil entgegensteht: ich erkannte Sokrates und Plato als Verfalls-Symptome, als Werkzeuge der griechischen Auflösung, als pseudogriechisch, als antigriechisch („Geburt der Tragödie“ 1872). Jener consensus sapientium — das begriff ich immer besser — beweist am wenigsten, dass sie Recht mit dem hatten, worüber sie übereinstimmten: er beweist vielmehr, dass sie selbst, diese Weisesten, irgend worin physiologisch übereinstimmten, um auf gleiche Weise negativ zum Leben zu stehn, — stehn zu müssen. Urtheile, Werthurtheile über das Leben, für oder wider, können zuletzt niemals wahr sein: sie haben nur Werth als Symptome, sie kommen nur als Symptome in Betracht...” [A mí mismo esta irreverencia de pensar que los grandes sabios son tipos decadentes se me ocurrió por vez primera justo en un caso en que a ella se opone de modo más enérgico el prejuicio docto e indocto: yo me di cuenta de que Sócrates y Platón son síntomas de decaimiento, instrumentos de la disolución griega, pseudo-griegos, antigriegos (El nacimiento de la tragedia, 1872). Ese consensus sapientium (consejo de los sabios)- esto lo he ido comprendiendo cada vez mejor- lo que menos prueba es que tuvieran razón en lo que coincidían: prueba, antes bien, que ellos mismos, esos sapientísimos, coincidían fisiológicamente en algo, para adoptar- para tener que adoptar- una misma actitud negativa frente a la vida. Los juicios, los juicios de valor sobre la vida, a favor o en contra, no pueden, en definitiva, ser verdaderos nunca: únicamente tienen valor como síntomas, únicamente importan como síntomas].

término utilizado por Nietzsche²³⁹, pues el ámbito de una estética fisiológica determina la comprensión de la obra de arte²⁴⁰. Nietzsche plantea dos órdenes para su estética, por un lado el orden histórico y por otro la “explosión” (*Explosiv-Stoffe*) del genio y ambos actúan de forma complementaria en un momento fisiológico:

*Mein Begriff vom Genie. — Grosse Männer sind wie grosse Zeiten Explosiv-Stoffe, in denen eine ungeheure Kraft aufgehäuft ist; ihre Voraussetzung ist immer, historisch und physiologisch, dass lange auf sie hin gesammelt, gehäuft, gespart und bewahrt worden ist... [Mi concepto de genio.- Los grandes hombres, lo mismo que las grandes épocas, son materias explosivas en las cuales está acumulada una fuerza enorme; su presupuesto es siempre, histórica y fisiológicamente, que durante largo tiempo se haya estado juntando, amontonando, ahorrando y guardando con vistas a ellos]*²⁴¹.

El artista o el “genio” es quien domina este acceso, este “momento oportuno (*rechte zeit*) hacia lo fisiológico”²⁴², por ejemplo en 1885 Nietzsche escribió:

Mittag und Ewigkeit. [mediodía y eternidad]

1. *Frei zum „wahr“ und „unwahr“*
2. *frei zum „gut“ und „böse“*
3. *frei zum „schön“ und „häßlich“*
4. *der höhere Mensch als der mächtigere, und die bisherigen Versuche: „es ist die rechte Zeit“.*
5. *der Hammer — eine Gefahr, an der der Mensch zerbrechen kann...*²⁴³.

El ámbito de lo fisiológico como condición de posibilidad de la comprensión de la obra y del artista, sin la necesidad de un criterio normativo, se define como la

²³⁹GD, KGW VI 3.110, KSA 6, p. 116, en castellano CI, §8, p. 90, “... Zur Psychologie des Künstlers. — Damit es Kunst giebt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine Physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst.” [Para la psicología del artista.- Para que haya arte, para que haya algún hacer y contemplar estéticos, resulta indispensable una condición fisiológica previa: la embriaguez. La embriaguez tiene que haber intensificado primero la excitabilidad de la máquina entera: antes de esto no se da arte ninguno]

²⁴⁰GD, KGW VI 3.138, KSA 6, p. 144, en castellano CI, §43, p. 119, “...Den Conservativen in's Ohr gesagt. — Was man früher nicht wusste, was man heute weiss, wissen könnte —, eine Rückbildung, eine Umkehr in irgend welchem Sinn und Grade ist gar nicht möglich. Wir Physiologen wenigstens wissen das. Aber alle Priester und Moralisten haben daran geglaubt, — sie wollten die Menschheit auf ein früheres Maass von Tugend zurückbringen, zurückschrauben.” [Dicho al oído de los conservadores.- Lo que antes no se sabía, lo que hoy sí se sabe, si se podría saber.- no es posible ninguna involución, ninguna vuelta atrás en cualquier sentido y grado. Al menos nosotros los fisiólogos sabemos esto. Pero todos los sacerdotes y moralistas han creído en ello,- quisieron retrotraer la humanidad a una medida anterior de virtud, hacerla dar vueltas hacia atrás como si fuera un tornillo].

²⁴¹GD, KGW VI 3.139, KSA 6, p. 145, en castellano CI, §44, p. 120.

²⁴²JGB, KGW VI 2.237, KSA 5, p. 227, en castellano MBM, §274, p. 257.

²⁴³NF 1884-1885, 11, 34 [78], KGW VII 3.163, KSA 11, p. 443.

presentación performativa de un lenguaje que permita la participación de varios individuos y donde el artista tienda a “acrecentar la excitabilidad de todo el organismo”, lo cual hace posible la comprensión de la obra en su justo momento histórico (*rechte Zeit*). La formulación del juicio estético, entonces, se presenta como rigurosa²⁴⁴:

*Die Schönheit kein Zufall. — Auch die Schönheit einer Rasse oder Familie, ihre Anmuth und Güte in allen Gebärden wird erarbeitet: sie ist, gleich dem Genie, das Schlussergebniss der accumulirten Arbeit von Geschlechtern. Man muss dem guten Geschmacke grosse Opfer gebracht haben, man muss um seinetwillen Vieles gethan, Vieles gelassen haben (...) Oberste Richtschnur: man muss sich auch vor sich selber nicht „gehen lassen“.(...)Es ist entscheidend über das Loos von Volk und Menschheit, dass man die Cultur an der rechten Stelle beginnt — nicht an der „Seele“ (wie es der verhängnissvolle Aberglaube der Priester und Halb-Priester war): die rechte Stelle ist der Leib, die Gebärde, die Diät, die Physiologie, der Rest folgt daraus ... [La belleza no es un azar.- También la belleza de una raza o de una familia, su gracia y bondad en los ademanes todos son cosas que se adquieren con trabajo: son, lo mismo que el genio, el resultado final del trabajo acumulado de generaciones. Es preciso haber hecho grandes sacrificios al buen gusto, es preciso haber hecho y haber dejado de hacer muchas cosas por amor a él (...) Regla suprema: es preciso <no dejarse ir> ni siquiera delante de sí mismo (...) Es decisivo para la suerte de los pueblos y de la humanidad el que se comience la cultura por el lugar justo- no por el <alma> (esa fue la funesta superstición de los sacerdotes y semisacerdotes): el lugar justo es el cuerpo, el ademán, la dieta, la fisiología, el resto es consecuencia de ello]*²⁴⁵.

Cuando se completan las condiciones fisiológicas, el juicio estético se formula de manera sistemática:

*Der Physiologe verlangt Ausschneidung des entartenden Theils, er verneint jede Solidarität mit dem Entartenden, er ist am fernsten vom Mitleiden mit ihm. [El fisiólogo exige la amputación de la parte degenerada, niega toda solidaridad con lo degenerado, está completamente lejos de sentir compasión por ello]*²⁴⁶.

El modo en que Nietzsche presenta *Así habló Zaratustra* (como objeto estético), se comprende en virtud de los principios “fisiológicos” expuestos, es decir bajo las condiciones de posibilidad de su estética fisiológica:

²⁴⁴ En este trabajo hemos propuesto el término *virtù* como formulación del juicio estético, es nuestra postulación dentro del lenguaje performativo de la música dionisiaca. Sin embargo, es preciso aclarar que el planteo de la estética fisiológica de Nietzsche es más amplio y no lo desarrollamos completamente aquí.

²⁴⁵ *GD, KGW VI 3.142-3, KSA 6, pp. 148-149, en castellano CI, §44, pp. 124-125.*

²⁴⁶ *EH, KGW VI 3.329, KSA 6, p. 331, en castellano EH, §2, p. 89.* Nietzsche plantea esta cita en referencia a su libro *Aurora*, sin lugar a dudas podemos entenderla en el marco de una estética fisiológica, a pesar de que la cita, fuera de contexto, pueda sugerirnos otro ámbito, como el de la biología o el de la fisiología como disciplina médica.

Um diesen Typus zu verstehn, muss man sich zuerst seine physiologische Voraussetzung klar machen: sie ist das, was ich die grosse Gesundheit nenne. [Para entender este tipo es necesario tener primero claridad acerca de su presupuesto fisiológico: éste es lo que yo denomino gran salud]²⁴⁷.

Esta idea tiene el carácter del principio de universalidad kantiano en relación con el juicio de lo bello (libre de todo apetito), la idea de Nietzsche es que no exista cláusula que limite algún apetito fisiológico. En otras palabras, establece una identidad entre el objeto artístico y una serie de elementos fisiológicos tales como la danza, el ritmo (movimientos del pie), etc. (pensemos, por ejemplo, en los músicos protagonistas de los ditirambos dionisiacos).

El juicio estético se formulará a partir de este ámbito y responderá a la definición que hemos propuesto en el Capítulo 2 como *virtù*. Este estado que produce el elemento artístico como exaltación se va a recomponer, a ordenar, a partir de dicha noción. Aclaremos que la aplicación de la noción de *virtù* dentro de la estética fisiológica no es limitativa y que es posible aplicar a este ámbito fisiológico otra noción que permita la formulación del juicio estético. Por ejemplo, alguna noción que nos permita formular un lenguaje de la música apolínea (recordemos que Nietzsche presenta muchas más características de la música apolínea que de la dionisiaca)²⁴⁸.

Virtù, libre de “moralina” es decir de convención apolínea o “modernidad” remite al plano fisiológico en el sentido performativo que venimos empleando, la “virtud que se acrecienta con la herida”, la “fuerza” que surge del pesimismo²⁴⁹, en Voltaire como “Alta Cultura”, como “lucha a favor del desarrollo de las ciencias, las artes y la civilización”:

... Voltaire noch die humanità im Sinne der Renaissance begreifend, insgleichen die virtù (als „hohe Cultur“), er kämpft für die Sache der honnêtes gens und de la bonne compagnie, die Sache des Geschmacks, der Wissenschaft, der Künste, die Sache des Fortschritts selbst und der Civilisation. ”...²⁵⁰.

Cuanto más lejos estemos de buscar la virtud ahí sentiremos la *virtù*, así se señala en este póstumo:

²⁴⁷ *EH, KGW VI 3.335, KSA 6, p. 337, en castellano EH, §2, p. 95.*

²⁴⁸ El término ligado a la música apolínea es el de “convención” (*Convention*) que Nietzsche desarrollará en escritos posteriores como estilo (*Stille*). Evidentemente, para desarrollar la noción de “música apolínea”, es preciso formular otro lenguaje performativo.

²⁴⁹ *GT, KGW III 1.7, KSA 1, p. 13, en castellano NT, p. 26 (prólogo de 1886).*

²⁵⁰ *NF 1887-1888, 12, 9 [184], KGW VIII 2.111, KSA 12, p. 447.*

“...Es ist ein Maaß
der Kraft, wie weit man sich der Tugend entschlagen kann;
und es wäre eine Höhe zu denken, wo der Begriff
„Tugend“ so umempfunden wäre, daß er wie *virtù* klänge,
Renaissance-Tugend, moralinfreie Tugend.” ...²⁵¹.

La *virtù*, en tanto descomunal fuerza desencadenadora cumple, en el ámbito estético, el rol desestructurante que en el desarrollo histórico del arte cumplen las vanguardias o aquellas escuelas desestructuradoras de la realidad²⁵².

Sin duda podemos pensar en la vanguardia expresionista de principios de siglo XX, la música dodecafónica o el ultraísmo. El elemento desestructurante tiene un correlato fisiológico (tal como lo hemos definido anteriormente) en la interpretación crítica, debe surgir como propio y con la misma fuerza que surgieron las ideas del renacimiento, de acuerdo con lo señalado por Nietzsche. De esta manera la *virtù* se nos presenta como el juicio estético posible dentro del ámbito de una estética “fisiológica”. La estética de Nietzsche, tal como la interpretamos, establece un ámbito de expresiones que se caracterizan por ser elementos transformadores del objeto artístico, no sólo en la aplicación del juicio estético sino en los componentes involucrados en ese carácter fisiológico, tales como el momento histórico para la obra de arte y el artista, los elementos performativos del lenguaje, etc. No es ocioso, entonces, investigar el desarrollo del objeto artístico en esta perspectiva, lo cual haremos a continuación.

b.- El desarrollo de la “*physis*” en las “reformulaciones” de *Bacantes* de Eurípides²⁵³:

Nietzsche encuentra en *Bacantes* la obra ejemplar del desarrollo de la tragedia que tiene como “objeto único mostrar los sufrimientos de *Dionysos*”²⁵⁴ y su transformación final para dejar de ser su héroe trágico.

²⁵¹ NF 1887-1888, 12, 10 [45], KGW VIII 2.142, KSA 12, p. 476.

²⁵² Andrés Sánchez Pascual hace hincapié en el uso de dos vocablos alemanes en *Así habló Zaratustra*: “*Untergehen*” y “*Übergehen*”, y propone la noción de “hundirse en su ocaso” para surgir con una vitalidad superior, en AZ p. 435 en notas del traductor.

²⁵³ Esta tragedia de Eurípides es tratada por Nietzsche principalmente en GT, KGW III 1.77, KSA 1, p. 81, en castellano NT, § 12, pp. 108 y ss.

²⁵⁴ GT, KGW III 1.61, KSA 1, p.71, en castellano NT, §10, p. 96.

Esta obra compuesta al final de la vida de Eurípides²⁵⁵ posee un tema largamente tratado por otros escritores trágicos²⁵⁶, sin embargo, es el tratamiento particular de Eurípides lo que describe Nietzsche como el fruto de un “esteticismo racionalista”: todo tiene que ser inteligible para ser bello, se sabe todo lo que va a suceder²⁵⁷, se transforma el encanto de la tensión épica en conocimiento consciente concluyendo así, en la Grecia helénica, el periplo trágico del héroe dionisiaco en las “místicas olas del culto secreto”²⁵⁸.

Este “racionalismo” de Eurípides que muestra al dios ambiguo por excelencia ha tenido adeptos y detractores²⁵⁹, pero más allá del discurso objetivo sobre la obra, Nietzsche destaca el carácter reformulativo de la misma, tanto en sus orígenes (el tratamiento de *Dionysos* como héroe trágico) como en sus fines (una visión bien definida del concepto de belleza –socratismo estético–).

No hay en ella un sentido originario, hay sí una “*physis*” distinta de lo trágico, agotada en:

*Diese Erregungsmittel sind kühle paradoxe Gedanken — an Stelle der apollinischen Anschauungen — und feurige Affecte — an Stelle der dionysischen Entzückungen —... [Esos fríos pensamientos paradójicos, [en] el lugar de intuiciones apolíneas y afectos ígneos –en lugar de éxtasis dionisiacos]*²⁶⁰.

El tratamiento estético de Nietzsche no implica una dicotomía o tensión entre racionalismo-irracionalismo, porque tanto Eurípides como Anaxágoras son formadores

²⁵⁵ Se ha investigado la obra de Eurípides en Winnington Ingram, R. P., *Eurípides and Dionisos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1948, pp. 12 y ss, que concuerda en este hecho con Nietzsche; *GT*, *KGW* III 1.77, *KSA* 1, p. 81, en castellano *NT*, §12, pp. 108 y ss.

²⁵⁶ Ya a Tespis, el fundador de la tragedia, se le atribuye un *Penteo*. Esquilo dedicó una trilogía ligada a la leyenda tebana sobre el nacimiento y la victoria de *Dionysos*, sobre la resistencia a su culto que comprendía tres tragedias (*Sémele o las portadoras de Agua*, *Las Cardadoras de lana* y *Penteo*) y un drama satírico (*Las nodrizas de Dionysos*); y otra composición a la leyenda similar de la oposición del rey tracio Licurgo al culto dionisiaco (*Edonos*, *Basárides*, *Jóvenes muchachos* y el drama satírico *Licurgo*); Polifastron escribió un *Licurgo* hacia 467 a.c., Jenocles unas *Bacantes* (415), Iofonte, *Penteo*, Queremón un *Dionysos*, Espintaro una *Sémele fulminada*. Para más detalles véase García Gual, C., *Eurípides*, Madrid, Gredos, 1984, p. 330.

²⁵⁷ *GT*, *KGW* III 1.77, *KSA* 1, p. 81, en castellano *NT*, §12, p. 112.

²⁵⁸ *GT*, *KGW* III 1.77, *KSA* 1, p. 81, en castellano *NT*, §12, p. 114.

²⁵⁹ *The Riddle of the Bacchae* es el título de un libro de G. Norwood, de 1908. *Eurípides the Rationalist*, el que muestra una posición contraria de A.W. Verrall en 1914, al que responde el artículo de E.R. Dodds “Eurípides the Irrationalist” de 1929; sin duda la época en que W.F. Otto (1923) publica su libro *Die Manen oder von der Urformen des totenglaubens*, donde se efectúa una de las críticas más profundas al concepto de “*Psyquè*” y consecuentemente una revisión de los ritos dionisiacos a partir del vocablo “*Thymós*” como “*Lebensseele*” o alma vital en contraposición a “espíritu del muerto” y superando, de alguna manera, esa dicotomía entre racionalismo e irracionalismo.

²⁶⁰ *GT*, *KGW* III 1.77, *KSA* 1, p. 81, en castellano *NT*, §12, p. 111.

de un cambio de “naturaleza”²⁶¹, un modelo que no pretende “perderse en la apariencia” y en el “placer por ella” sino que postula un principio objetivo y único de lo bello, que “irrita al sentido trágico tradicional” pero que posee una “mecánica fría y calculadora” y representa el desarrollo de una τέχνη. Se postula un principio (ἀρχή) estético que elimina la tensión trágica a partir de la dialéctica o del puro racionalismo.

Los personajes, “Penteo” por un lado y “las bacantes” por otro, invocan en su favor la justicia y la tradición religiosa. Pero el punto de inflexión de esta tragedia es presentar frente a una perspectiva apolínea (en la visión de Nietzsche), el frenético entusiasmo de las adoradoras y secuaces de *Dionysos*:

Dioniso:... Pero, ¡eh vosotras que abandonasteis el Tmolos, baluarte de Lidia, mujeres que formáis mi tíaso, a las que he traído de entre los bárbaros como compañeras de reposo y de andanzas, blandid en alto el instrumento peculiar del país de los frigios, el tamboril, invento de la madre Rea y mío...²⁶².

Vemos también destacado el instrumento rítmico por excelencia, que era transportable y alude a la marcha (tamboril); luego se alude a la danza:

Coro: ...Pronto la comarca entera danzará cuando Bromio conduzca sus cortejos al monte, ...²⁶³.

La ascensión al monte (“oreibasía”) era uno de los elementos del ritual báquico, alejándose de la reclusión hogareña y aún más de la civilización urbana.

Eurípides describe en forma de ritual primitivo uno de los pensamientos nietzscheanos que hemos tratado en relación con el concepto de “modernidad”:

Coro:... La ciencia de los sabios no es sabiduría (τὸ σοφόν οὐ σοφία). Ni tampoco lo es el meditar sobre lo inhumano. ¡Breve es la vida! Por eso, ¿quién puede cosechar el presente, si persigue lo infinito? Ésas son actitudes, en mi opinión, de mortales enloquecidos...²⁶⁴.

La sabiduría (σοφία) muestra aquí la “cláusula de inclusión” que hemos propuesto anteriormente, cuando se pide el presente como infinitud, no se está en una reflexión externa sino un compromiso en “carne y hueso” en dicho presente, esta es la “sabiduría” o praxis de *Dionysos*. De ello es consciente Eurípides en su descripción y

²⁶¹ *GT, KGW III 1.77, KSA I, p. 81, en castellano NT, §12, p. 113.*

²⁶² Eurípides, *Bacantes*, ed. cit., § 55 a 60, p. 350.

²⁶³ Eurípides, *Bacantes*, ed. cit., § 114 y 115, p. 352.

²⁶⁴ Eurípides, *Bacantes*, ed. cit., § 395 a 400, p. 365.

por eso toma distancia de la praxis de *Diomysos* proponiendo una nueva “*physis*”, una nueva estética fisiológica, que no supone tan sólo un racionalismo, sino más bien una propuesta de “naturaleza” diferente. Esta “reformulación” de la “*physis*” que plantea Eurípides como el alejamiento de la *σοφία*, y consecuentemente de la praxis dionisiaca, es lo que destacó Nietzsche en esta tragedia y podemos entenderla, dentro de nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca, como un cambio fisiológico (según la definición expuesta anteriormente) hacia el desarrollo del teatro griego y el alejamiento del ditirambo.

Podemos reforzar esta idea de una “estética fisiológica” entendiendo la vivencialidad trágica como *virtù*, como instancia representativa de conocimiento trágico en la infinitud, en la tensión inacabada de la sabiduría antigua:

... die ewige Lust des Werdens selbst zu sein, — jene Lust, die auch noch die Lust am Vernichten in sich schliesst ... Und damit berühre ich wieder die Stelle, von der ich einstmals ausgieng — die „Geburt der Tragödie“ war meine erste Umwertung aller Werthe: damit stelle ich mich wieder auf den Boden zurück, aus dem mein Wollen, mein Können wächst — ich, der letzte Jünger des Philosophen Dionysos, — ich, der Lehrer der ewigen Wiederkunft ... [ser nosotros mismos, el eterno placer del devenir,- ese placer que incluye en sí también el placer de destruir... Y con eso vuelvo a tocar el sitio de que en otro tiempo partí- El nacimiento de la tragedia fue mi primera transvaloración de todos los valores: con esto vuelvo a situarme otra vez en el terreno del que brotan mi querer, mi poder — yo, el último discípulo del filósofo Diónisos, —yo, el maestro del eterno retorno]²⁶⁵.

La reformulación de la “*physis*” que Nietzsche encuentra en Eurípides como el paso hacia una nueva *virtù*, hacia una nueva valoración estética que transformará la visión primitiva de la tragedia permitirá, en ese proceso reformulativo, la transformación del objeto artístico, siempre a partir de formas performativas que incluyan el mencionado “principio de inclusión” en el que se presenta el elemento dionisiaco.

c.- La Música y el Museo: las reformulaciones musicales en la estética posmoderna.

Gianni Vattimo encuentra en la época de fin del siglo XX la “realización pervertida del espíritu absoluto hegeliano”²⁶⁶, la universalización del dominio de la información es el triunfo de éste. La “muerte del arte” significa, “en sentido fuerte y

²⁶⁵ *GD*, *KGW* VI 3.154, *KSA* 6, p. 160, en castellano *CI*, p. 136.

²⁶⁶ Vattimo, G., *El fin de la modernidad*, trad. J. Binaghi, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 46.

utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas²⁶⁷.

En la obra de Samuel Beckett, interpretada por Adorno, se reniega de todo elemento de deleite inmediato, se rechaza la comunicación y se elige el silencio; en general, afirma Vattimo: “el éxito de la obra es su mayor o menor capacidad de negarse”²⁶⁸.

A pesar de esta descripción cuasi dialéctica del desarrollo del arte que realiza Vattimo, existe para él un aspecto en el cual podemos encontrarnos con el arte y el artista en sentido tradicional y moderno insertado en “la supervivencia institucional”. Existen textos, salas de concierto, galerías que producen y exhiben obras, ello significa, en el plano teórico, que hay “obras cuya valoración no puede referirse ante todo exclusivamente a su capacidad de auto negación”²⁶⁹.

Este fenómeno alternativo a la efectiva “muerte del arte” se presenta como un “conjunto de objetos diferenciados entre sí no sólo sobre la base de su mayor o menor capacidad de negar la condición de arte”; el hecho se explica por el “lugar en el cual obran” y en el hecho de que “se encuentran en un complejo sistema de relación con los tres aspectos de la muerte del arte: utopía, kitsch y silencio”²⁷⁰.

El “topos” de la institucionalización y el “topos” actual de los grandes “medios de comunicación de masas” no son semejantes a los del momento histórico nietzscheano aunque podemos hablar, sin lugar a dudas, de una correspondencia entre la “institucionalización” del arte y el artista. Wagner y su “Biografía” son el vivo ejemplo de esta institucionalización, basta pensar en todas las “Asociaciones wagnerianas” o la creación del teatro de Bayreuth. Presentar el “arte alternativo” en las instituciones de arte como vivencia plena y artística se contrapone con las descripciones de la música dionisiaca que Nietzsche encuentra como “no institucionalizada”, su real valor es estar “fuera de...”.

Sirva como ejemplo el caso de los famosos “conciertos de Bayreuth”, extremadamente institucionalizados y situados en un lugar (“topos”); ¿cuál sería,

²⁶⁷ Vattimo, G., *op. cit.*, p. 53.

²⁶⁸ Vattimo, G., *op. cit.*, p. 53, para este autor, “si el sentido del arte es producir una reintegración con la existencia, la obra será tanto más válida cuanto más tienda a esa integración y a resolverse en ella; si en cambio, el sentido de la obra es resistir a la potencia omnidevorante del Kitsch, también aquí su éxito coincidirá con la negación de sí misma”.

²⁶⁹ Vattimo, G., *op. cit.*, p. 54.

²⁷⁰ Vattimo, G., *op. cit.*, p. 55.

entonces, el lugar en que podamos postular la música dionisiaca, cuál es el lugar de la misma en nuestro momento histórico?

Marco histórico de la música dionisiaca:

Establecer una “historia de la música dionisiaca” no es nuestro propósito principal, tampoco el de Nietzsche, pero intentaremos continuar la descripción iniciada en *El nacimiento de la tragedia*²⁷¹, sobre la base de los conceptos antes expuestos.

Hemos destacado cómo, en sus orígenes, la música griega ha sido fundamentalmente melodía y ritmo, el primer principio (pitagórico) para explicar un sistema tonal es el parentesco de quintas²⁷². Cuatro quintas Fa - Do - Sol - Re - La, reunidas en una escala, dan como resultado una escala sin semitonos, de cinco sonidos (anhemitónica, pentatónica), con tres tonos enteros y dos terceras menores: Do - Re - Fa - Sol - La - Do. (Anhemitónico pentatónico es, por ejemplo, el slendro javanés.) Una continuación de la serie de quintas por La-Mi y Mi-Si da como resultado una escala heptatónica, de siete sonidos, con dos semitonos y cinco tonos enteros, la escala diatónica Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do.

El sistema tonal antiguo reposaba sobre una escala de dos octavas, desde el La hasta el La' (es decir, desde el La' hasta el La, dado que, contrariamente a nuestra costumbre, durante la Antigüedad, y hasta la época de los Césares romanos, se consideraba más natural el movimiento de arriba hacia abajo). La escala se dividía en cuatro tetracordios (grupos de cuatro notas), con dos tonos enteros arriba y un semitono abajo: {La' Sol' Fa' Mi} {Mi' Re' Do' Si} {La Sol Fa Mi} {Mi Re Do Si} La. El grado La cae fuera del sistema de tetracordios en condición de sonido agregado

²⁷¹ Nietzsche enumera algunos ejemplos donde podemos encontrar plasmado al elemento dionisiaco: los danzantes de San Juan y San Vito, la lírica griega arcaica y la novena sinfonía de Beethoven. Es preciso indicar que en sus textos existen múltiples referencias a artistas y obras, tan sólo en las mencionadas hay una referencia explícita a la música dionisiaca; por eso tomamos como origen de nuestra investigación *El nacimiento de la tragedia*; luego a partir de nuestro lenguaje performativo nos encontraremos con los demás hechos del arte destacados por Nietzsche.

²⁷² Hecho que el propio Nietzsche ha conocido, en *KGW* II 1.374-376. La “tonalidad” es un término musical que Nietzsche toma muy en cuenta al hablar de música (*NF* 1888-1889, 8, 16 [77], *KGW* VIII 3.307, *KSA* 13, p. 511) y ha sido nuestro hilo conductor en el concepto “música dionisiaca”, por ello nos detendremos un poco en su desarrollo histórico. En lo que sigue seguiré el desarrollo de la tonalidad de acuerdo con Stephan, R., *Música*, trad. L. Names, Cña. G. F. E., Buenos Aires, 1964.

("proslambanomenos"). El tetracordio superior (La'-Mi') se llamaba "hyperbolaion" (el descollante), el siguiente (Mi'-Si) "diezeugmenon" (el separado), el tercero (La-Mi) "meson" (el intermedio) y el último (Mi-Si) "hypaton" (el superior). El nombre "diezeugmenon" ("diazexis"=separación) indica que los tetracordios Mi'-Si y La-Mi no están entrelazados (como los restantes), sino que están separados por un tono entero; pero existía como alternativa, junto al tetracordio "diezeugmenon" Mi'-Si, un tetracordio enlazado al tetracordio "meson" La-Mi, el "synemmenon" Re' Do'-Sib-La (el ligado). Los sonidos extremos de los tetracordios se consideraban grados fijos (estotes), y los intermedios como grados variables ("kinoumenoi"): el segundo grado (considerado desde arriba) podía ser descendido en un semitono, es decir, que el tetracordio diatónico La-Sol-Fa-Mi (1 + 1 + 1/2) se convertía en el tetracordio cromático (coloreado) La-Sol# Fa-Mi (1/2 + 1 1/2 + 1/2), cuando se descendían ambos grados variables se engendraba el tetracordio enarmónico 2 + 1/4 + 1/4 (La enarmonía antigua con sus cuartos de tono, extraños para nosotros, sólo se utilizó durante un breve lapso, durante el período clásico)²⁷³. El sistema de los modos antiguos, la interrelación entre los géneros de octavas ("harmoniai") y las llamadas escalas de transposición ("tonoi" o "tropoi") resulta aún problemático. Los siete géneros diatónicos de octavas, que se diferencian por la situación aguda, media o grave de los dos semitonos diatónicos (Mi-Fa y Si-Do), se pueden localizar en la escala de dos octavas (desde La'-La hasta Si-Si); pero los teóricos antiguos describen abstractamente, por ejemplo el género de octava que nos representamos como la escala Si-Si, como reunión de un género de quintas con el semitono como intervalo inferior y de un género de cuartas con el semitono como intervalo inferior. Los modos de la práctica musical eran las llamadas escalas de transposición ("tonoi" o "tropoi"): en la octava central (Mi'-Mi) de la escala de dos octavas se engendraban siete (o más) modos por alteración de diferentes grados de la escala. Sin alterarla, la escala se llamaba dórica (Mi' Re' Do' Si La Sol Fa Mi), con Fa# y Do#, frigia, con Fa, Do, Sol y Re sostenidos²⁷⁴, lidia, con Sib, mixolidia, con Fa#, hipodórica, con Fa, Do y Sol sostenidos, hipodrigia, y con Fa, Do, Sol, Re y La sostenidos, hipolidia.

La tonalidad del coral gregoriano y medieval se conformó como relación entre tonos de recitación, tonos fundamentales, fórmulas melódicas y géneros de octavas. Los

²⁷³ Para comprender este tipo de composición tonal puede escucharse el compact disc de "Xronos quartet" en *Early music*, BMG, 1997, especialmente la pista 6 "Two Studies on Ancient Greek Scales"

²⁷⁴ Recordemos que Nietzsche describe la música dionisiaca por oposición a la música apolínea que es "arquitectura dórica en sonidos", en *GT, KGW* III 1.26, *KSA* 1, p. 30, en castellano *NT*, p. 49.

primeros tonos de recitación ("tubae") eran el Do' y el Fa, los sonidos superiores de los semitonos de la escala diatónica. Las fórmulas melódicas características para las distintas tonalidades dejan transparentar, a veces, la escala pentatónica Do - Re - Fa - Sol - La - Do': el tono fundamental Re está rodeado, en las fórmulas melódicas, por los sonidos Do y Fa, el sonido fundamental Fa por Re y Sol, y el sonido fundamental Sol por Fa, La y Do'. Hacia fines del siglo VIII se formuló (de acuerdo con el modelo del oktoechos sirio y bizantino) el sistema de los ocho modos eclesiásticos (modi): el Re es la fundamental de los modos primero y 2º, el Mi del 3º y 4º, el Fa del 5º y 6º y el Sol del 7º y 8º modos. Los cuatro modos primarios, con la fundamental en la base inferior de la escala (1, 3, 5 y 7), se denominaron auténticos, y los cuatro secundarios con la fundamental en el medio de la escala (2, 4, 6 y 8) se denominaron plágales. Los modos de las melodías de los corales eran determinados, antes del siglo X, de acuerdo con las fórmulas iniciales (los sonidos fundamentales eran entonces, sobre todo, sonidos principales de fórmulas melódicas características), y más tarde de acuerdo con el sonido concluyente (el finalis) y al ámbito sonoro (el ambitus): Re-Re' es la escala del primer modo, La-La del 2º, Mi-Mi' del 3º, Si-Si del 4º, Fa-Fa' del 5º, Do-Do' del 6º, Sol-Sol' del 7º y Re-Re' del 8º. (Los modos 1 y 8 no se diferencian por el ambitus, sino sólo por el finalis Re del primero y el finalis Sol del octavo.) La fijación del ambitus no significaba que se tendían fronteras rígidas a las melodías (debía concederse una ampliación del ambitus en un tono entero o en una tercera menor por debajo del finalis a los modos auténticos, debido a las fórmulas melódicas características), sino que se convertía en característica principal, lo que sólo era una característica secundaria (el ámbito típico de melodías con idéntica fundamental y fórmulas melódicas similares). Los ámbitos se determinaban como géneros de octavas, compuestos de géneros de quintas y géneros de cuartas; y dado que también se veían géneros de octavas en las antiguas escalas de transposición, se denominaron los modos eclesiásticos de acuerdo con las escalas de transposición, dórico primer modo, hipodórico (2º), frigio (3º), hipofrigio (4º), lidio (5º), hipolidio (6º), mixolidio (7º) e hipomixolidio (8º). Como tonos de recitación se utilizaban, en el sistema de los modos desarrollado, o bien uno de los primeros tonos de recitación (Do' y Fa), o bien la quinta (dominante) sobre el finalis (o se creaba un tono de recitación como "La" sobre el finalis "Mi", por analogía al tono de recitación Do' sobre el finalis Sol): La es el tono de recitación sobre el finalis Re (primer modo), Fa sobre Re (2º), Do' sobre Mi (3º), La sobre Mi (4º), Do' sobre Fa (5º), La sobre Fa (6º), Re' sobre Sol (7º) y Do' sobre Sol (8º).

En la práctica de la composición, el sistema de los ocho modos se completó por medio de otros cuatro modos nuevos ya desde el siglo XII o antes, pero teóricamente se produjo durante el siglo XVI (Heinrich Glarean, 1547); los cuatro modos eran: el eólico, con la fundamental La y el ambitus La-La', el hipoeólico con la fundamental La y el ambitus Mi-Mi', el jónico, con la fundamental Do y el ambitus Do-Do' y el hipojónico, con la fundamental Do y el ambitus Sol-Sol. (El modo de Do jónico es el antepasado modal del mayor, y el modo de La eólico es el antepasado modal del menor.) La transición del sistema modal medieval al sistema mayor-menor moderno fue operada a través del sistema hexacórdico de los siglos XII al XVII. Los hexacordios son series de seis sonidos, con el semitono en el medio: Do-La ("hexachordum naturale"), Sol-Mi' ("hexachordum durum", con el grado "duro" Si), Fa-Re' ("hexachordum molle", con el grado "blando" Sib). Los grados del hexacordio se designaron mediante sílabas (sílabas de solmisación): Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La en el "hexachordum naturale". Con la sílaba Mi se designa siempre un grado con un semitono más arriba y con la sílaba Fa se designa siempre un grado con un semitono más abajo, es decir, que las sílabas de solmisación no designan grados determinados, sino grados relativos.

El sistema tonal de la Edad Media era diatónico, y su único grado cromático, el Sib, era considerado como diatónico, de acuerdo con la tradición antigua; los cromatismos estaban prohibidos, pero los sonidos cromáticos podían legitimarse por medio del sistema hexacórdico. La escala, el género, el modo y la tonalidad, así como el diatonismo y el cromatismo conforman una complicada trabazón en el sistema tonal moderno (a partir del siglo XVII). Nuestra escala es la temperada de doce sonidos: la octava está dividida en doce semitonos, y las diferencias entre éstos han sido niveladas. Pero el sistema tonal como sistema de relaciones sonoras posee más grados que la escala de 12: a la escala de 12 sonidos temperados se opone un sistema tonal diatónico-cromático-enarmónico de 35 grados. En un grado de la escala de 12 sonidos se hallan integrados tres grados del sistema tonal; los grados Si#, Do y Rebb, por ejemplo, son exteriormente idénticos; poseen igual altura sonora, pero su significado musical es diferente (la quinta sobre el Fa se denomina Do, no Si#, mientras que la sensible de Do# se llama Si#, no Do); el Do es un grado diatónico, el Si# una variante cromática del Si (una elevación en un semitono), el Rebb es una variante doblemente cromática del Re (un descenso en dos semitonos). La coincidencia exterior de los tres grados se denomina identidad enarmónica. (Cuando se utiliza musicalmente la identidad enarmónica y se expone un sonido como Do, por ejemplo, y se lo continúa como Si#, se habla de un

intercambio o transformación enarmónica.) Los géneros (modos) del sistema tonal moderno se denominan mayor y menor: el modo mayor es una escala diatónica con las distancias $1 + 1 + 1/2 + 1 + 1 + 1 + 1/2$ entre la fundamental y su octava (por ejemplo Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do'), mientras que el modo menor es una escala diatónica con las distancias $1 + 1/2 + 1 + 1 + 1/2 + 1 + 1$ entre la fundamental y su octava (por ejemplo La-Si-Do'-Re'-Mi'-Fa'-Sol'-La'). Los modos son las localizaciones de los géneros en el sistema diatónico-cromático-enarmónico. Las distancias de las escalas mayor y menor pueden concretarse sobre todos los grados del sistema, pero sólo se emplean los grados Do, Sol, Re, La, Mi, Si Fa#, Fa Sib, Mib, Lab y Reb como grados fundamentales para las escalas mayores, y los grados La, Mi, Si, Fa#, Do#, Sol#, Re#, Re, Sol, Do, Fa, Sib y Mib para las escalas menores. La característica común a los géneros mayor y menor es el diatonismo, mientras que la característica diferencial es la situación del sonido fundamental en la escala diatónica. Por medio de la elección de un modo, el sonido fundamental relativo del género queda ligado a un grado determinado. En cuanto a la localización de un género, los modos se hallan en la misma relación que la transposición: Re mayor y Do mayor son lo mismo sobre distintos grados. Re mayor es diatónica, lo mismo que Do mayor, es decir, la tercera Fa# y la séptima Do# no son variantes cromáticas del Fa y del Do, respectivamente, sino grados diatónicos análogos a la tercera Mi y a la séptima Si de Do mayor. Pero dado que en Do mayor las notas Fa# y Do# son grados cromáticos en Do mayor, una transición (modulación) de Do mayor a Re mayor significa una transformación de grados cromáticos en diatónicos. La tonalidad es el sistema de las relaciones entre los grados diatónicos de un modo y sus variantes cromáticas; pero si se introducen modos extraños dentro de un modo fundamental, cuando, por ejemplo, Sol mayor se convierte en una parte de Do mayor, la nota Fa# ya no es sólo una variante cromática del Fa, sino que es también, en su condición de séptima sobre el Sol, un grado diatónico referido indirectamente a Do mayor.

En este momento del desarrollo de la tonalidad es donde se encuentra históricamente Nietzsche, la tonalidad en la música dionisiaca va a estar referida a su emparentamiento con la danza y la canción popular. Este vínculo lo hemos descrito como las condiciones fisiológicas para la música dionisiaca. La danza y la melodía popular se combinan merced a los elementos que forman el ditrambo: tamboril y aulos. La tonalidad clásica y el ámbito operístico producen la música dionisiaca en el momento histórico de Nietzsche. El desarrollo de la tonalidad a partir de la escala de tonos enteros, conocida desde mediados del siglo XIX y frecuentemente empleada

desde Claude Debussy, puede ser interpretado de varias maneras. Si se la entiende como una división igualitaria de una octava en seis tonos enteros, queda suprimida la diferencia entre Fa# y Solb o entre Sol# y Lab, etc., y se descarta asimismo nuestro sistema tonal, que reposa sobre el parentesco de quintas. Si se ven pasos diatónicos de semitonos alterados hacia arriba en los pasos por tonos enteros 3 al 6, la escala de tonos enteros debería escribirse Do - Re - Mi - Fa# - Sol# - La# - Si#, es decir, que quedaría anulada la identidad de octavas. Pero, presumiblemente, la escala de tonos enteros debe su origen a un acorde de novena (como por ejemplo Do - Mi - Sol - Sib - Re) con la quinta bialterada (escisión de la quinta Sol en Solb y Sol#), y por lo tanto debería escribirse Do - Re - Mi - Solb - Sol# - Sib - Do. La denominación de atonal, empleada frecuentemente con intención polémica para las obras dodecafónicas y predodecafónicas de A. Schönberg (desde el op. 11) no significa que faltan las relaciones entre los sonidos, sino solamente que estas obras no son tonales. Así como la tonalidad es un sistema de relaciones de las notas con un sonido fundamental o con un acorde fundamental como punto fijo, así la atonalidad del dodecafonismo es un sistema de relaciones sonoras sin un punto de referencia fijo, y las relaciones sonoras no descansan sobre el parentesco sonoro natural (el parentesco por quintas), sino sobre propiedades melódicas de los intervalos, que poseen antecedentes históricos. Pero Nietzsche no está pensando solamente en la tonalidad o en la melodía cuando trata en tema musical; porque el elemento visual o la ilustración histórica de la composición sirven como contrapartida de la abstracción que representa el aspecto compositivo.

Nietzsche se “enamora” del poema de Lou Andreas von Salomé (“Himno a la vida”)²⁷⁵, y le agrega música. Conviene detenernos un poco en la visión técnica del tipo compositivo²⁷⁶:

„Hast du kein Glück mehr übrig mir zu geben, wohlan! noch hast du deine Pein ...“ *„Vielleicht hat auch meine Musik an dieser Stelle Grösse. (Letzte Note der Oboe cis nicht c. Druckfehler)...“* [Si ya no te queda ninguna felicidad que darme, ¡bien! Aún tienes tu sufrimiento....]. Quizá también mi música posea grandeza en este pasaje. (la nota final del oboe es un “DO Bemol”, no un DO. Errata de imprenta)].

²⁷⁵Respecto a la impresión que causa en Nietzsche y la posterior composición musical nietzscheana con orquestación de Peter Gast, puede verse el comentario a dicha intención formulada por el propio Nietzsche en *Ecce Homo*, ed. cit., nota 132, pp. 146-147.

²⁷⁶*EH*, *KGW* VI 3.334, *KSA* 6, p. 336, en castellano *EH*, p. 94. Recordemos que el oboe es un instrumento asimilable al aulos, principal instrumento de la música dionisiaca.

En este ámbito de la combinación entre música y elementos visuales, en ese preciso momento histórico, se desarrolla el cine mudo. Además de los aspectos técnicos desarrollados, se proyecta una historia (generalmente popular y reconocida) acompañada por una música que hoy llamaríamos “ambiental”. Su función consistía en acompañar el desarrollo de la historia proyectada.

El cine mudo representado por Georges Méliès se basó en cuentos de Julio Verne y era la contrapartida vulgarizada del “poema sinfónico”. Sin embargo, al permitir el placer visual y el acústico por separado y al mismo tiempo (de modo inmediato) exige mayor atención, es decir, cambian las condiciones “fisiológicas” (tal como hemos definido el término). No necesitamos un momento deliberativo, como sucedía con Mussorgski, para decidir entre pinturas o partituras en la evaluación del objeto artístico. En el cine mudo se incorporan nuevos sentidos de modo fisiológico, como una nueva “*physis*” en nuestro lenguaje performativo. En palabras de Nietzsche, se incorporan nuevas “pasiones” de modo integral.

La inclusión del elemento visual extiende el campo de la “*physis*”, nuestros ojos responden fisiológicamente ante la obra, no debemos recurrir a la intelección del drama como es necesario en la ópera. A medida que se desarrollan y mejoran las técnicas audiovisuales, nos sentimos más comprometidos con la obra pero hasta un punto en el que dejamos o suspendemos nuestro juicio estético (en el sentido tradicional kantiano²⁷⁷) sobre la obra y nos dejamos pasivamente conmover por ella. En este caso no existe una “obra de arte” como instancia de las “Bellas Artes”, existen “mediciones de audiencia”.

¿En qué momento aparece en los medios de comunicación masivos, la integración de las comunicaciones? Se pueden indicar distintos momentos. Pero, en general el “posmodernismo” sitúa dicha integración a fin del siglo XX²⁷⁸. Así, podemos preguntarnos: ¿en qué momento se postula esa inmediatez que termina, como declara Vattimo, en el “ocaso del arte”? Tal vez esta suspensión del juicio estético debida a los medios de comunicación masivos nos indique el momento de la “inmediatez” de la música dionisiaca, que, a medida que es mayor su cercanía, más bárbara e incivilizada nos aparece y tanto más inmediata se nos presenta.

El marco histórico contemporáneo de la música dionisiaca, sin duda posee una relación directa con el desarrollo de las relaciones sonoras, estén éstas basadas en un

²⁷⁷ Este “sentido tradicional” ha sido expuesto en este trabajo en las páginas 40 y 41.

²⁷⁸ López Gil, M., *Obsesiones filosóficas de fin de siglo*, ed. cit.

parentesco natural (parentesco por quintas) o sobre propiedades melódicas de los intervalos. Pero también, la música dionisiaca estará emparentada con la serie de instrumentos electroacústicos que permiten el desarrollo de las relaciones sonoras contemporáneas.

Resulta imposible determinar con exactitud el ámbito fisiológico de la música dionisiaca contemporánea sólo en el plano musical, debido a que la investigación sonora contemporánea llega hasta los límites de la física y la biología. Sin embargo, y siguiendo las indicaciones de Nietzsche sobre la música popular²⁷⁹, es posible identificar los elementos que definen un entorno fisiológico de la música dionisiaca, a saber: composición musical, instrumentación, danza y elementos audiovisuales; en donde prevalecen las formas performativas de la música. Hemos elegido como ejemplo el “Punk” inglés.

Especialmente a fines del siglo XX, en la década del ‘70 y a principio de los ‘80, la música compuesta de una instrumentación electroacústica básica: guitarra, bajo, batería (bombos y platillos), con la característica especial de poseer muy poca afinación en sus instrumentos y de adoptar un carácter violento, se llamó “Punk” y dejó una profunda huella en el ámbito social²⁸⁰. Esta música se caracterizó por escucharse en lugares reducidos, la audiencia bailaba en dichos lugares y el baile tan sólo consistía en dar saltos violando el espacio físico del otro (“pogo”), el volumen de los equipos de audio de los instrumentos se sobresaturaba en “fuzz”²⁸¹. El Punk puso de manifiesto la inmediatez de la música dionisiaca, produjo un cambio a nivel “fisiológico” (en el sentido que hemos descrito) que involucraba música y todo un complejo audiovisual y cultural, además de incluir en el lenguaje una nueva palabra: “punk”.

Hemos descrito dos momentos de la “*physis*”: en la época de Nietzsche la “*physis*” se revela en la Ópera y, en nuestro momento histórico con la incorporación del elemento visual como una reformulación del concepto de “*physis*”. Esta breve y muy general reseña busca indicar un elemento que se incluye poco en las actuales

²⁷⁹ *GT, KGW III 1.45, KSA 1, p. 49, en castellano NT, p. 69.*

²⁸⁰ Para la comprensión del “punk” muy poco se ha escrito con formalidad, por eso es muy útil proveerse de documentales filmicos, así “El sonido y la furia” (2000), “The Clash, al oeste del mundo” (1988), “La gran estafa del rock’n roll” (1980). Existe, además, la jurisprudencia establecida en el Reino Unido de Gran Bretaña, acerca del caso Lydon contra Mc. Dowell en donde se debate sobre los derechos compositivos de “Sex Pistols” (grupo emblemático del punk) y se define al punk como producto de carácter emergente en la sociedad inglesa de esa época y no como una simple tendencia artificial.

²⁸¹ En muchos sitios se pueden obtener registros grabados de dicha música, basta citar algunos nombres de conjuntos musicales punks: Sex Pistols, The Clash, The Damned, The Exploited, GBH, The Ramones, etc.

categorizaciones estéticas: la inmediatez del lenguaje performativo. Para Vattimo esa inmediatez es “la realización perversa del espíritu hegeliano”, pero para nosotros es “*physis*” concreta y particular de un momento histórico.

3.- Definiciones en el Lenguaje performativo de Nietzsche

a.- El pensamiento trágico y la tensión tonal wagneriana:

Al pensamiento trágico²⁸², técnicamente, se lo presenta como la tensión entre dos elementos opuestos e irreconciliables. Para que aparezca esta tensión entre opuestos se requiere (según las afirmaciones de Rafael Argullol) de una “praxis social” derivada del romanticismo²⁸³. Pero fuera de la biografía de los autores citados por Argullol es muy difícil rastrear esa praxis social. Sin embargo, en la música nos encontramos habitualmente con tensiones entre elementos opuestos e irreconciliables, normalmente, decimos que son “sonidos discordantes”. En nuestro caso podemos afirmar que el pensamiento trágico se halla aplicado a nuestro objeto artístico (capítulo primero), es decir, al ámbito de la ejecución performativa de la música dionisiaca y no a una “praxis social” determinada.

La partitura de Tristán e Isolda, por ejemplo, contiene más disonancias que cualquier otra obra musical de épocas anteriores. Pero no sólo se ha incrementado su número, sino también su tensión, la fuerza expresiva de cada una de estas disonancias ha aumentado en intensidad. Esto se hace claro desde el preludio: Fa, Si, Do sostenido, Sol sostenido. Wagner, cuando explica el preludio, lo hace sobre la base del drama involucrado, desde un punto de vista teórico podríamos afirmar que para Wagner²⁸⁴ la tensión tonal se resuelve en la pretensión del acceso al “noumen”. Para Nietzsche, la tensión tonal debe resolverse musicalmente, por eso postula su estética musical como clásica (“*Klassik*”²⁸⁵) en dos aspectos fundamentales:

- 1) Desde el método compositivo, en que se parte de la tonalidad clásica (como ya hemos señalado).

²⁸² La definición de “pensamiento trágico” que emplearemos en este trabajo se encuentra desarrollada en la fundamentación semántica de nuestro lenguaje performativo, capítulo 5, p. 119.

²⁸³ Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, ed. cit., pp. 372 y ss.

²⁸⁴ Principalmente en su “Beethoven” de 1871, ed. cit.

²⁸⁵ *FW, KGW* V 2.301, *KSA* 3, p. 619, en castellano *CJ*, p. 242.

2) Desde los modos de percepción objetivos, en que su posición es “intempestiva” dentro del ámbito histórico, lo cual implica evitar la postulación de un “ἀρχή” que sugiera un vanguardismo romántico o un anarquismo romántico al estilo de Bakunin²⁸⁶.

Nietzsche, se declara clasicista e intempestivo, para asumir todo el peso de la historia como elemento de la “*physis*”. Podríamos afirmar, entonces, que existe en Nietzsche una “tensión vital” que no se deriva de una praxis social romántica (como la sugerida por Argullol) sino de la búsqueda de una tonalidad y musicalidad como objeto de referencia de la música dionisiaca. Este profundo sentido estético es el que omite el posmodernismo cuando postula la “muerte de las vanguardias” como una realización perversa del espíritu absoluto hegeliano. Esta “tensión vital nietzscheana” que es superadora de la tensión tonal wagneriana (basada, como hemos visto, en sonidos discordantes y acceso al “normen”) Nietzsche la desarrollará en *Así habló Zaratustra*.

b.- Las figuras del “Zaratustra”:

Hay tres elementos que simbólicamente componen la “tensión vital nietzscheana” en *Así habló Zaratustra*, un “viejo santo del bosque”, el “sí de los cerdos” y el “sí del asno”:

1) Zaratustra y el “fauno”:

El encuentro de Zaratustra con un hombre “viejo y santo”, en dos oportunidades, puede asimilarse a la figura del sátiro griego y su desarrollo histórico en las representaciones griegas²⁸⁷. Zaratustra pregunta al santo:

„Und was macht der Heilige im Walde?“ fragte Zarathustra.
Der Heilige antwortete: Ich mache Lieder und singe sie, und
wenn ich Lieder mache, lache, weine und brumme ich: also lobe

²⁸⁶ NF 1872-1874, 7, 26 [14], KGW III 4.182, KSA 7, p. 580.

²⁸⁷ Los sátiros son “genios de la naturaleza” que han sido incorporados al cortejo de *Dionysos*. Se les representaba de diferentes maneras: con la parte inferior de caballo y la superior de hombre, con la parte inferior de macho cabrío, llevaban una larga cola similar a la del caballo y con el miembro viril perpetuamente erecto y de proporciones sobrehumanas. Eran imaginados bailando en el campo, bebiendo con *Dionysos*, persiguiendo a las ménades. Poco a poco, se va atenuando el carácter bestial de su figura, sus miembros inferiores se vuelven humanos y tienen pies en vez de cascos, etc. Respecto a la danza en la naturaleza puede consultarse: Himnos Homéricos V a Afrodita § 262 en *Himnos homéricos La “batracomiomaquia”*, trad. A. B. Pajares, Madrid, Gredos, 1988, para la noción de Sátiros puede consultarse Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. F. Payarols, Bs. As., Paidós, 2001.

*ich Gott. (“¿Y qué hace el santo en el bosque?”, preguntó Zaratustra. El santo respondió: Hago canciones y las canto, y, al hacerlas, río, lloro y gruño: así alabo a Dios.)*²⁸⁸.

Como sabemos, “la última pieza de cada tetralogía era, a lo largo del período clásico, un drama de sátiros, con una sola excepción conocida, *Alcestes* de Eurípides. Aquel era, en su forma general, como la tragedia: una representación conjunta de coros y actores, en la que todos usaban máscara; pero el coro representaba invariablemente sátiros (...). La trama representaba aquella parte de antiguas leyendas grotescas en sí mismas o que podían ser convertidas en tales, haciendo burla de ellas”²⁸⁹. Las características de la figura de este hombre “viejo y santo” se deben al tipo de respuestas que nos proporcionará este personaje del *Zaratustra*. Las respuestas provenientes del “viejo santo del bosque” serán las que Nietzsche encuentra en la “santidad” como búsqueda de dios²⁹⁰:

Gott ist eine faustgrobe Antwort, eine Undelicatesse gegen uns Denker. (Dios es una respuesta burda, una indelicadeza contra nosotros los pensadores).

Este pasaje del *Zaratustra* lo encontramos en el prólogo de la obra, su función es similar a la del drama de sátiros: sirve de elemento introductorio a la problemática general de la obra. La figura del “hombre santo del bosque” o fauno, está vinculada a los conceptos de historicidad y modernidad como “el sí y el no modernos”²⁹¹, no hay verdad en estos conceptos ni detrás de ellos, no poseen sentido, Zaratustra susurra: “¡Será posible! ¡Este viejo santo en su bosque no ha oído nada todavía de que Dios ha muerto!”²⁹², con ello abandona todo principio y, en nuestro lenguaje performativo, diríamos que abandona una “*physis*” impropia o “alográfica”.

Pero Nietzsche, al caer el principio rector (Dios), tampoco vuelve en busca de la “superficialidad” manifestada por este “santo eremita” (lo que él va a llamar luego

²⁸⁸ AZ, KGW VI 1.7, KSA 4, p. 13, en castellano AZ, p. 33.

²⁸⁹ Pickard, Arthur W., *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford University Press, 1962, pp. 62-63.

²⁹⁰ EH, KGW VI 3.277, KSA 6, p. 279, en castellano EH, p. 36; esta cita la hemos mencionado anteriormente, en la definición de juicio estético a partir del sentido de *virtù* (p. 44 de esta tesis), en este párrafo, Nietzsche se pregunta cuál es el alimento para un máximo de fuerza, de modo performativo, ahora volvemos a corroborar nuestras hipótesis de performatividad en el lenguaje de Nietzsche.

²⁹¹ El tratamiento del “sí y el no modernos” lo hemos expuesto en p. 17 de esta tesis. La afirmación de Nietzsche es: “*An dieser Modernität waren wir krank, — am faulen Frieden, am feigen Compromiss, an der ganzen tugendhaften Unsauberkeit des modernen Ja und Nein...*” [De esa modernidad hemos estado enfermos, de paz ambigua, de compromiso cobarde, de toda la virtuosa suciedad propia del sí y el no modernos], en AC, KGW VI 3.167, KSA 6, p. 169, en castellano EA, p. 27.

²⁹² AZ, KGW VI 1.8, KSA 4, p. 14, en castellano AZ, p. 34.

“ideas modernas”), éste también ha desaparecido en el último capítulo del libro²⁹³.

La figura del “santo del bosque” marca la necesidad de asumir una “*physis*” propia, este primer elemento en la composición de la tensión vital nietzscheana, implica asumir un clasicismo (*Klassic*) con un fuerte sentido histórico, en oposición al fundamentalismo dogmático de las vanguardias o la mera apariencia del “sí y el no modernos” que representa la figura de este “santo del bosque”. Nietzsche se plantea cuáles van a ser, entonces, las características de esa “*physis*” propia como una instancia fisiológica, tal como veremos a continuación.

II) Zarathustra y el “sí de los cerdos”:

La figura del “sí de los cerdos” aparece en la tercera parte del libro, en el capítulo llamado “El espíritu de la pesadez”, allí se dice:

*Allgenügsamkeit, die Alles zu schmecken weiss: das ist nicht der beste Geschmack! Ich ehre die widerspänstigen wählerischen Zungen und Mägen, welche „Ich“ und „Ja“ und „Nein“ sagen Lernten. Alles aber kauen und verdauen — das ist eine rechte Schweine-Art! ... [Omnicontentamiento que sabe sacarle gusto a todo: ¡no es este el mejor gusto! Yo honro las lenguas y los estómagos rebeldes y selectivos, que aprendieron a decir "yo" y "sí" y "no". Pero masticar y digerir todo-¡esa es realmente cosa Propia de cerdos!]*²⁹⁴.

Es sabido que los cerdos devoran todo, inclusive sus propias heces. Nietzsche intenta distinguir un “sí” a la vida de un “sí” a todo lo que la vida presenta, distinguir el sí propio, el dicho por uno mismo, del que está ya hecho y preparado para uno. En palabras de Colli se introduce nuestro principio de lo dionisiaco:

*En Grecia, un dios nace de una contemplación entusiasta de la vida, de un fragmento de vida que se pretende inmovilizar. Y esto ya es, en sí mismo, conocimiento. Pero Diónisos nace de una contemplación de la vida entera, en su inmensa amplitud (...) Si se vive, es que se está dentro de una determinada vida. Pero pretender situarse dentro de toda la vida en su conjunto es exactamente lo que provoca el nacimiento de Diónisos, como el dios de donde brota la sabiduría.*²⁹⁵

²⁹³ En realidad quien busca a este santo eremita es el “papa jubilado” que al morir dios se queda sin ocupación o fin último en su actividad. En *AZ, KGW VI 1.318, KSA 4, p. 322*, en castellano *AZ, p. 348*.

²⁹⁴ *AZ, KGW VI 1.237, KSA 4, p. 241*, en castellano *AZ, p. 271*.

²⁹⁵ Colli, G., *La sabiduría griega*, ed. cit., p. 15.

Dentro de nuestro lenguaje performativo entendemos la necesidad de esa instancia de un infinito actual (no constructivo), por oposición a la figura del “sí” de los cerdos como la “forma” performativa en que Nietzsche presenta la doble exigencia “*Nothwendigkeit*” en la comprensión de sus textos:

Die Bedingungen, unter denen man mich versteht und dann mit Nothwendigkeit versteht, — ich kenne sie nur zu genau. Man muss rechtschaffen sein in geistigen Dingen bis zur Härte, um auch nur meinen Ernst, meine Leidenschaft auszuhalten. Man muss geübt sein, auf Bergen zu leben — das erbärmliche Zeitgeschwätz von Politik und Völker-Selbstsucht unter sich zu sehn... Eine Vorliebe der Stärke für Fragen, zu denen Niemand heute den Muth hat... [Las condiciones en las que se me comprende, y luego se me comprende por necesidad {Nothwendigkeit}-yo las conozco muy exactamente. Hay que ser honesto hasta la dureza en cosas del espíritu incluso para soportar simplemente mi seriedad, mi pasión. 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... Una predilección de la fuerza para los problemas para los que hoy nadie tiene valor]
296

En este punto existe un acercamiento con la figura del “genio demoníaco”, en Argullol; es necesario, en muchos casos, destruir algo para no confundirse cuando se hacen afirmaciones de existencia, así el genio demoníaco destruye y es “mucho menor – como se ha afirmado– el resultado de un optimismo prometeico, que la plasmación de un titanismo desesperado, nihilista, sin objetivos posibles”²⁹⁷.

Esta figura del “sí de los cerdos” es importante en todo el tratamiento filosófico que Nietzsche hace de sus contemporáneos. En la primera *Intempestiva* se califica a David Strauss de “*Bildungsphilister*” (cultifilisteo) y a la cultura alemana como “una mera opinión pública”. Esto indica a las claras el desdén que Argullol encuentra en la relación del “romántico” con su época pero, además, existe este duelo, este salir a mostrar lo que se quiere, lo que uno es. Valga recordar que Wagner también pensaba así respecto de la “*Bildung*” (formación) de una nueva cultura.

En la figura del “sí de los cerdos” se reconoce la tensión entre el “amor fati” y el “espíritu de la pesadez”, el espíritu de todo lo que tiende a la aceptación de la vida, un capitular ante ella o un duelo, pero es necesario ser hasta un “demonio”, para no aceptar sin condiciones el reino de Dios. Este “duelo” ante la vida como instancia fisiológica es

²⁹⁶ AC, KGW VI 3.165, KSA 6, p. 167, en castellano EA, p. 25, como en el caso de la figura anterior, volvemos sobre la cita expuesta en la página 17 de esta tesis.

²⁹⁷ Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, ed. cit., p. 406.

el segundo elemento de la tensión vital nietzscheana, que puede darse tan sólo en una “*physis*” propia tal como indica la figura del “santo del bosque”

III) Zaratustra y el “sí del asno”:

Esta capitulación ante la vida del “sí de los cerdos” es completada con la figura del “asno”, también en la tercera parte del *Zaratustra*:

Immer I-a sagen — das lernte allein der Esel, und wer seines Geistes ist!
— “... [Decir siempre sí-esto lo ha aprendido únicamente el asno y quien tiene su mismo espíritu]²⁹⁸.”

También es sabido que el rebuzno del asno suena con un “Ja” (sí, en alemán) que fonéticamente se escribe “IA”. Pero este “sí del asno” no es el de los cerdos, es un “sí” como respuesta única (un “así sea”). Nietzsche desarrolla esta idea en la cuarta parte del *Zaratustra*, en “El despertar” donde todos los hombres superiores adoran a un asno:

Amen! Und Lob und Ehre und Weisheit und Dank und Preis und Stärke sei unserm Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit! — Der Esel aber schrie dazu I-A. Er trägt unsre Last, er nahm Knechtsgestalt an, er ist geduldsam von Herzen und redet niemals Nein; und wer seinen Gott liebt, der züchtigt ihn... [¡Amen! ¡Y alabanza y honor y sabiduría y gratitud y gloria y fortaleza a nuestro Dios por los siglos de los siglos! -Y el asno respondió I-A Él lleva nuestra carga, él tomó la figura del ciervo, Él es paciente de corazón y no dice nunca no; y Quien ama a su Dios, lo castiga. -Y el asno respondió I-A]

.....
Welche verborgene Weisheit ist das, dass er lange Ohren trägt und allein Ja und nimmer Nein sagt! Hat er nicht die Welt erschaffen nach seinem Bilde, nämlich so dumm als möglich? — Der Esel aber schrie dazu I-A.. [¡Qué oculta sabiduría es esta, tener orejas largas y decir únicamente sí y nunca no! ¿No ha creado el mundo a su imagen, es decir, lo más estúpido posible? -Y el asno respondió I-A]
²⁹⁹

El “sí del asno” es la vuelta al dogmatismo, a la fe y a la adoración, a una nueva religión. Para usar términos trágicos, es un “sí sin pasión”. La única razón admitida por un Trágico es la pasión. Por eso, en el capítulo siguiente, Zaratustra es quien grita más fuerte el I-A y salta sobre sus huéspedes. Este “sí” debe acallar todo lo demás, no necesita tener una razón, pero sí precisa pasión; la pasión más fuerte de todas, la pasión

²⁹⁸ AZ, KGW VI 1.237, KSA 4, p. 241, en castellano AZ, p. 271.

²⁹⁹ AZ, KGW VI 1.382, KSA 4, p. 386, en castellano AZ, p. 414.

del superhombre, el amor fati, el último grito de Brunhilda³⁰⁰ en la pira ardiente de Sigfried, el hacha del más feo de todos los hombres con la que derribó a Dios.

Esta idea profundamente romántico-trágica de la pasión es el vínculo entre tragedia y genealogía. En el § 11 de la *Genealogía de la moral*, donde el concepto de bueno se concibe de modo previo y espontáneo a base del hombre noble y, a partir de él se forma una idea de malo (*Slecht*), no de malvado (*Böse*) “nacido de una cuba de cerveza”, Nietzsche cita a Pericles:

"Hemos forzado a todas las tierras y a todos los mares a ser accesibles a nuestra audacia, dejando en todas partes monumentos imperecederos en bien y en mal" en Tucídides, "Historias de Guerras del Peloponeso " ³⁰¹.

Aquí se juega con la idea del hombre como hacedor y no como propietario, la pasión romántico-trágica se traduce en la *Genealogía* en el hombre como “hacedor”, visión también contemplada en el texto de Argullol cuando se menciona el desarraigo, en referencia a Novalis³⁰². Este vínculo de las figuras del *Zarathustra* con la genealogía se desarrollará dentro de nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca a partir de las transformaciones de las diversas disciplinas artísticas en nuestro momento histórico. La figura del “sí del asno” nos indica que a pesar de que la “*physis*” no es un principio transformador en la tensión vital nietzscheana sino un ámbito que no supone una vuelta a un conservadorismo (estético en nuestro caso), la “pasión” opuesta al “sí del asno” representa las transformaciones del movimiento artístico. Las tres figuras del *Zarathustra* nos muestran la composición de la tensión vital nietzscheana como afirmación: asumir en el arte un clasicismo historicista en oposición al “santo del bosque” pero teniendo en cuenta que el clasicismo no sea una mera “opinión pública” o el “sí de los cerdos” y que permita la transformación del arte para no caer en un conservadorismo estético o el “sí del asno”.

c.- La asimilación de la “fisiología” nietzscheana a las transformaciones del arte en nuestro momento histórico:

³⁰⁰ *so-werf'ich den Brand / in Walhalls prangende Burg.*

³⁰¹ *GM, KGW VI 2.288, KSA 5, p. 274, en castellano GM, p. 46.*

³⁰² Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, ed. cit., p. 414.

Tanto la “*Gestalt*”, como forma de inclusión de sentidos no habitualmente considerados como propios o centrales en la obra de arte³⁰³, como el movimiento *Bauhaus*³⁰⁴ que privilegia la funcionalidad de los elementos arquitectónicos, hacen visible el cambio en torno a la noción de “*physis*” que proponemos con el concepto de *virtù*; ya que desarrollan un “ars funcional” que es “forma y parte” del estado de realidad y no un mero elemento decorativo. La funcionalidad estética planteada, se da de manera necesaria al quehacer corporal, como el trabajo de los compositores de música “concreta” que combinan sonidos habituales en formas musicales³⁰⁵. Se plantea así un modo particular de transformación del elemento artístico, dando lugar a nuevas disciplinas que se nutren de elementos considerados generalmente muy dispares al quehacer artístico, como ser nuevas tecnologías en audio y vídeo, nuevos desarrollos teóricos de las ciencias cognitivas, etc.

La interpretación performativa de la música de Wagner, en nuestro momento histórico, responde a las dos figuras del *Zaratustra* anteriormente expuestas (el “sí de los cerdos” y el “sí del asno”) pues representa un “sí” dogmático que adora un nuevo ídolo: Wagner (pensemos en todas las asociaciones wagnerianas en el mundo que suponen a Bayreuth como “la Meca” de la música). Pero también como un sí a todo lo wagneriano: la música de Wagner, en sus modernas interpretaciones, ha perdido toda su “pasión”. La construcción de la “nueva cultura” (*Bildung*) que interesó a Nietzsche y al Wagner revolucionario se transformó en interpretaciones que aspiran alcanzar “intereses wagnerianos”. Esto sólo implica el culto a las representaciones más destacadas: el tratamiento musical de “los dioses”, la redención, la mitología nórdica, etc.

³⁰³ El concepto de “*Gestalt*”, tiene su principal origen en los estudios de la psicología, en especial vemos en Perls, FredEnrick, S., *El enfoque gestáltico. Testimonios de terapia*, trad. A. V. Fuentes, ed. Cuatro Vientos, Chile, 1992; que se trabaja sobre “Figura y Fondo”: en el individuo se forma una configuración o Gestalt, siendo la figura que lo organiza la necesidad dominante. El individuo hace frente a esta necesidad contactando el ambiente con alguna conducta sensoria motora. Cuando una necesidad es satisfecha, la *Gestalt* organizada se completa o cierra y no ejerce más influencia; el organismo queda libre para formar nuevas *gestalten*. Podemos citar múltiples influencias del concepto “*Gestalt*”, sin embargo, en el estudio de la percepción visual por ejemplo, en nuestros días, conduce a la formulación de 11 reglas básicas: Balance/ simetría, continuación, clausura o cierre, figura-base (*ground*), punto focal, correspondencia de isomorfismo, prestancia o “buena forma”, proximidad, similitud, simplicidad, y unidad/ armonía. Con relación a los trabajos de la *Bauhaus* tal como lo hemos propuesto, podemos afirmar que se ha generado a partir de estas corrientes una nueva disciplina, el diseño, como autónomo de la actividad artística tradicional. Sobre el concepto de “*Gestalt*” pueden consultarse las obras de Arnheim, R., *Art and Visual Perception* de 1954, Schenkel Heinrich, *Harmonielehre* de 1935 y en general los trabajos de Tzvetan Todorov y Roland Barthes

³⁰⁴ En especial Kandinsky, Wassily en *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der materialischen Elemente*, Benteli, Zurich, 2002.

³⁰⁵ El tratamiento de los compositores de “música concreta” se ha desarrollado en el capítulo 3 “Elementos de nuestro lenguaje performativo”, pp. 52 y ss.

Las definiciones de “*physis*” y el tratamiento del juicio estético como *virtù* nos permiten reconocer, por un lado, expresiones vinculadas a la música dionisiaca pero que no forman parte de ella (la música de Wagner) y, por otra parte, expresiones artísticas que se corresponden a un lenguaje performativo de la música dionisiaca tales como las presentadas en el capítulo “Marco histórico de la música dionisiaca”.

La música dionisiaca tiene su lugar en nuestro momento histórico en un contexto nuevo de “*physis*”, que nos propone la obra musical como inmediatez en lo audiovisual. Esta condición fisiológica también puede ejemplificarse en el tratamiento de la *Gestalt* y la *Bauhaus* dentro del ámbito artístico ya que son corrientes transformadoras de la obra artística que dan lugar a disciplinas tan importantes como el diseño gráfico y a los compositores de “música concreta” dentro del ámbito musical. La “*physis*” resulta una corriente transformadora en el modo o procedimiento para escuchar música que no se limita a la orquesta tradicional. Dentro de nuestro lenguaje performativo, la música dionisiaca se define como esa transformación o renovación del arte debida a la tensión vital nietzscheana en el ámbito de sus condicionantes fisiológicos, tales como los elementos que en un momento histórico determinado permiten hacer y escuchar música.

FUNDAMENTACIÓN SEMÁNTICA DE NUESTRO LENGUAJE PERFORMATIVO

En este capítulo presentaremos los elementos teóricos que darán sentido a nuestro lenguaje performativo y en los que se ha fundado nuestra investigación. En primer lugar, enmarcamos el desarrollo de nuestro lenguaje dentro de un planteo estético de la filosofía de Nietzsche con un fuerte contenido histórico y luego realizaremos una aproximación a desarrollos contemporáneos (G. Vattimo, J. Habermas). Sobre la base de esta temática contemporánea destacaremos el papel de la música dionisiaca como inmediatez (το καιρως) desarrollada por E. Lynch y el análisis de la estructura compositiva que posee dos referentes fundamentales: el planteo de términos deliberativos en Nietzsche vinculado al desarrollo del lenguaje o notación musical y el pensamiento trágico como principio de lo dionisiaco en el lenguaje musical contemporáneo.

Χο(ρὸς) Σατύ(ρων) ἴθ' ἄγε..[.....
πόδα βάρ[σιν τε.....]ν
ἀπαπαπ[αί . . .]
ὦ ὦ , σέ τοι [.....]
ἐπιθι κλωπ [.....]

Sófocles, *Los rastreadores*.

1.- Planteo estético de la filosofía de Nietzsche:

La fundamentación semántica del lenguaje performativo que presentamos posee dos aspectos principales: por un lado (como toda semántica) su objetivo es “dar sentido”, establecer el uso que venimos dando a nuestras afirmaciones de la filosofía de Nietzsche pero, por otro lado, al tratar nuestra interpretación como un lenguaje, la semántica debe también “satisfacer”³⁰⁶. De esta manera, en las afirmaciones de diversos intérpretes de la filosofía de Nietzsche sólo nos referiremos a los elementos que puedan relacionarse directamente con nuestro lenguaje de manera semántica; las interpretaciones de estos autores no serán tomadas en su totalidad, y sólo destacaremos algunos elementos que, tomados en su conjunto, permitan la formación de nuestro marco semántico.

En el caso que nos ocupa, el nivel que desarrolla el lenguaje con respecto al objeto artístico dionisiaco se patentiza en las interpretaciones propuestas por pensadores del siglo XX de la década del ‘80, tales como Gianni Vattimo³⁰⁷. Pero también, quien destaca la importancia de Nietzsche en el desarrollo del pensamiento de dicho momento histórico es Jürgen Habermas³⁰⁸.

Para Habermas, la filosofía de Nietzsche obra como “plataforma giratoria hacia la posmodernidad”³⁰⁹. Igual que el tratamiento que realiza de los “jóvenes hegelianos

³⁰⁶ La noción de satisfactibilidad tiene su origen en los enunciados matemáticos; en la ecuación: $x+1=4$; se asigna a la variable “x” el valor “3”, se dice que esta asignación de valor a x satisface esa ecuación. Posteriormente su empleo se extendió a la lógica a partir de los trabajos de Alfred Tarsky.

³⁰⁷ Vattimo redacta varios libros en torno a la filosofía de Nietzsche y su categorización, en especial indica la importancia del elemento estético en toda su obra; pueden consultarse, *Las aventuras de la diferencia* (trad. J. C. Gentile, Barcelona, Gedisa, 1986, primera edición en italiano de 1980) y su *Introducción a Nietzsche* (trad. J. Binaghi, Barcelona, Península, 1987, primera edición en italiano de 1985).

³⁰⁸ Habermas, J., *El discurso filosófico de la Modernidad*, ed. cit. El autor pone de relieve el elemento estético en Nietzsche y encuadra su filosofía dentro del desarrollo del romanticismo alemán (ver p. 112). Este texto corresponde al discurso “La Modernidad: un proyecto inacabado” pronunciado en 1980 al recibir el premio Adorno. Lo que sigue a continuación se basa en el trabajo del seminario de grado: “El discurso filosófico de la modernidad”, a cargo de la profesora Marta López Gil, durante el año 1993 en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

³⁰⁹ Habermas, J., *op. cit.*, pp. 109 y ss.

admiradores de la historia”, Habermas, encuentra en Nietzsche una profundización del “poder de la historia”³¹⁰ —esta es la base del planteo estético propuesto por Habermas—.

Tal como señalábamos en el segundo capítulo, aquí se da sentido a la serie de un infinito constructivo como conciencia histórica³¹¹. Según este autor, Nietzsche se sirve de la “escalera de la razón histórica para al cabo tirarla y hacer pie en el mito”. Prioriza el estudio de los primeros escritos nietzscheanos y la “equiparación de *Dionysos* y Cristo” como hacen —según Habermas— escritores románticos tales como Hölderlin, Novalis y Schelling³¹², que buscaban “un rejuvenecimiento de occidente, alumbrar aquella dimensión de libertad pública en que las promesas del cristianismo debían cumplirse en el más acá”³¹³.

Al Nietzsche maduro, Habermas lo ubica junto a los simbolistas, por el “descentrado trato consigo mismo de una subjetividad liberada de las convenciones cotidianas de la percepción y de la acción”³¹⁴. Más adelante, en la interpretación de Habermas, Nietzsche dará forma a estas ideas a través de la noción de “Voluntad de Poder”.

Según Habermas, para Nietzsche el mundo aparece como un tejido hecho de simulaciones e interpretaciones para las que no subyace ninguna intención, ningún texto original. La potencia creadora de sentido constituye, juntamente con la sensibilidad que se deja afectar de las maneras más variadas posibles, el núcleo estético de la “voluntad de poder”, es una voluntad de apariencias, de máscaras, de superficie y “el arte puede considerarse la genuina actividad metafísica del hombre porque la vida misma descansa en la apariencia, el engaño, la necesidad de perspectivas y error”³¹⁵. Para Habermas, lo dionisiaco está puesto como lo otro de la razón y ve en ello elementos místicos así, entonces, se abren dos alternativas de interpretación para la filosofía nietzscheana: “una crítica desenmascaradora de la perversión de la voluntad de poder (Bataille-Lacan-Foucault) o bien una crítica de la metafísica que persigue el nacimiento de la filosofía del sujeto hasta sus raíces en el pensamiento presocrático (Heidegger y Derrida)”³¹⁶.

Por otra parte, y dentro de los pensadores posmodernos (al decir de Habermas, los pensadores posmodernos son quienes entienden al proyecto moderno como

³¹⁰ Habermas, J., *op. cit.*, p. 111.

³¹¹ Véase la formulación de la regla de formación de elementos con sentido en el lenguaje performativo, capítulo 2, pp. 27 a 31 de esta tesis.

³¹² Habermas, J., *op. cit.*, p. 119.

³¹³ Habermas, J., *op. cit.*, p. 120.

³¹⁴ Habermas, J., *op. cit.*, p. 121.

³¹⁵ Habermas, J., *op. cit.*, p. 123.

³¹⁶ Habermas, J., *op. cit.*, p. 125.

agotado), G. Vattimo destaca una historia crítica de la obra de Nietzsche entendiendo por ello a la serie de intérpretes posteriores, en especial Heidegger. Para Vattimo el impacto cultural que tuvieron los escritos nietzscheanos se debió a su fuerte crítica a la cultura.

Vattimo recurre a la obra de Wilhelm Dilthey³¹⁷ para situar a Nietzsche junto a escritores como Carlyle, Emerson, Ruskin, Tolstoi y Maeterlinck. Establece a partir de los estudios filológicos de Nietzsche y no del pensamiento romántico³¹⁸, el vínculo epocal (como había sugerido Habermas) y privilegia los escritos póstumos y *La genealogía de la moral*, en donde el quehacer artístico tiene, al menos, “buena conciencia” opuesta a la voluntad de engaño de la ciencia o la religión³¹⁹. La voluntad de creación del juicio “bello” como sano en oposición a la decadencia de los ideales nihilistas³²⁰ es llamada por Vattimo “estética fisiológica”. Esta estética es superadora de los ideales wagnerianos de redención y sentimentalismo exagerado, historicismo y fantasmagoría³²¹.

Enmarcada en esta lectura esteticista, Vattimo propone una interpretación descriptiva del concepto “voluntad de poder (*Wille zur macht*)”³²². Para ello privilegia los textos de *Genealogía de la Moral* y los escritos *Póstumos*³²³. La “voluntad de poder” se convierte en un pensamiento integrador, su materia es el arte más puro:

Sólo el arte, al menos explícitamente y de manera tematizada, no cae del todo, como en cambio sucede con la religión, la metafísica, la moral, incluso la ciencia dentro del mundo de la debilidad [...] Si se da una voluntad de poder no

³¹⁷ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 10, esta alusión a la *Crítica de la razón histórica*, trad. C. Moya, Península, Barcelona, 1986, remite a una consideración literaria del texto nietzscheano; en contraste con el enfoque metafísico de Heidegger.

³¹⁸ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 16.

³¹⁹ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 126. Vattimo afirma: “De esto se puede ya ver un principio de explicación en el texto *La genealogía de la moral* citado poco antes donde se dice que en el arte la mentira se santifica y la voluntad de engaño “tiene a su favor la buena conciencia”;...”.

³²⁰ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 127. Vattimo cita textualmente un póstumo de Nietzsche: “Es cuestión de *fuerza* (de un individuo o de un pueblo) SÍ Y DONDE se pronuncia el juicio “bello”. El sentimiento de plenitud, de *fuerza acumulada* (por el que es lícito aceptar valerosamente y con buen ánimo muchas cosas frente a las cuales el débil es *presa de estremecimientos*), el sentimiento de poder pronuncia el juicio “bello” incluso sobre cosas y estados que el instinto de la impotencia puede hallar sólo *odiosos*, “feos”. (10 [168], VIII, 2, 197)”. Y a continuación, Vattimo, concluye: “He aquí las bases de lo que Nietzsche ha concebido como una verdadera “estética fisiológica”...”.

³²¹ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 127. Vattimo afirma: “Todas las características negativas que Nietzsche halla y condena en el arte de su tiempo, sobre todo el sentimentalismo exagerado, el historicismo y la fantasmagoría de excitaciones de la música wagneriana, unida a su espíritu sustancialmente cristiano (¡el Parsifal!), se remiten a esta distinción básica entre sobreabundancia y descontento, pobreza, resentimiento.”.

³²² Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., pp. 124 y ss.

³²³ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., pp. 125 y 126.

*prisionera del ideal ascético, del espíritu de venganza –Una voluntad de poder sana no enferma– ésta puede realizarse sólo en el mundo del arte*³²⁴.

Como referente cita un escrito póstumo de los años 1887-88³²⁵ y propone el siguiente texto de *Genealogía de la Moral*:

*No, no se me venga con la ciencia cuando yo busco al antagonista natural del ideal ascético [...] El arte. En el cual precisamente la mentira se santifica y la voluntad de engaño tiene a su favor la buena conciencia, se opone al ideal ascético mucho más radicalmente que la ciencia*³²⁶.

De acuerdo con la presentación de Vattimo, de estos dos textos se desprendería que Nietzsche pretende establecer al arte como un ámbito de actividad privilegiado y diferente de otras formas “nocivas” tales como el ideal ascético o el mundo de la debilidad. En realidad, la última afirmación del primer póstumo citado por Vattimo (*NF* 1887-1888, VIII, 11[415], *KGW VIII* 2.435, *KSA* 13, p. 193) no está completa, a continuación se lee:

... “- Und er ist es auch: Metaphysik, Moral, Religion, Wissenschaft — Alles nur Ausgeburten seines Willens zur Kunst, zur Lüge, zur Flucht vor der „Wahrheit“, zur Verneinung der „Wahrheit“... “

Nietzsche no está pensando, en ninguna definición especial de arte —como sugiere la presentación de Vattimo—. Vattimo sustantiva el término “arte” (*Kunst*) en este póstumo y consecuentemente la actividad artística. Sin embargo, el término “arte” (*Kunst*) es usado por Nietzsche en este póstumo como una cualidad de la voluntad por ello menciona “Voluntad de arte, de mentira...” (*Willens zur Kunst, zur Lüge...*).

El problema se le plantea a Vattimo cuando trata de definir este concepto. Establece entonces, una “estética fisiológica”, en donde la fuerza y la salud constituyen esta estética y resultan ser criterios de valoración en tanto son las interpretaciones “las únicas que constituyen el mundo”³²⁷.

³²⁴ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., pp. 126-127.

³²⁵ *NF* 1887-1888, 13, 11[415], *KGW VIII* 2.435, *KSA* 13, p. 193. Es preciso notar que Vattimo cita este póstumo en la *KGW* como 11 [415], VIII, 2, 396-397, no corresponde la página de la *KGW*, la página es la 435, en las páginas 396-7 se trata otro póstumo, *KGW VIII*-11 [395].

³²⁶ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 125, cita de Nietzsche *GM*, *KGW VI* 2.420, *KSA* 5, p. 402, en castellano *GM*, pp. 175-176.

³²⁷ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 128, cita de Nietzsche *NF* 1887-1888, 12, 10[168], *KGW VIII* 2.221, *KSA* 12, p. 555.

Según Vattimo, esta composición de la “estética fisiológica” como “fuera del horizonte nihilista” y transformada en “excitación, manifestación de fuerza (*Kraft*)”, “sensación de poder”, “agudización de la sensibilidad que es consecuencia de la excitación vital” y de “la idea de “lo bello”³²⁸ en sentido tradicional, casi clásico, como manifestación de la fuerza de la voluntad victoriosa” (con una consiguiente simplificación de la forma), constituye una aporía, en tanto a partir de elementos “disolutivos” como la “voluntad de poder”, Nietzsche retomaría “el gran estilo” como una “voluntad de forma” y, de alguna manera, retornaría a un conservadurismo artístico³²⁹. El planteo de Vattimo busca dar cuenta del otro aspecto que destacamos cuando formulamos nuestra regla de formación del lenguaje performativo –la noción de un infinito actual–, pero, como desarrollaremos a continuación, existe una razón en Vattimo para el planteo de esta aporía.

En el caso especial de la música, Vattimo la presenta como la gran ausente:

*Todas las artes conocen a estos ambiciosos del gran estilo. ¿Por qué faltan en la música? ¿Por qué un músico no ha construido nunca, hasta ahora, como hizo el arquitecto que creara el palacio Pitti? [...]. Aquí existe un problema. ¿Pertenece tal vez la música a esa cultura en que ya ha terminado el reinado de toda especie de hombre de violencia? ¿Se encontrará a la postre el concepto de gran estilo en contradicción con el alma de la música, con la mujer de nuestra música?]*³³⁰

Conviene ser muy cuidadoso con el planteo de la composición de la estética nietzscheana; la “voluntad de arte”, explica sólo una mecánica y lleva a un determinado producto, ese producto posee sólo un valor histórico. Es preciso destacar que Nietzsche,

³²⁸ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 131, cita de Nietzsche NF 1888-1889, 13, 14[17], KGW VIII 3.85, KSA 13, p. 223; nótese el uso de dos vocablos “*Kraft*” y *Stärke*” en este póstumo y el uso que luego hace de “*Stärke*” en el prólogo a la tercera edición de *El Nacimiento de la tragedia*.

³²⁹ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 133, Vattimo afirma: “... una dificultad real en la estética de Nietzsche: la de conciliar plenamente el sentimiento de superación, y por lo tanto también de disolución, que tiene la voluntad de poder, con la voluntad de forma...”. La “voluntad de forma” representa a la concepción de un arte como tradicional en su sentido más positivo y que merced a la crítica desenmascaradora de la voluntad de poder se descubre en las “criaturas de la voluntad de poder” dentro del horizonte nihilista, constituye, entonces, una aporía que la propia voluntad de poder que diluye las condiciones normativas del arte, constituya a la vez el ámbito del arte como “sano”, lo cual supondría o bien postular un principio artístico al estilo de la metafísica schopenhaeriana esbozada en los primeros textos de Nietzsche y abandonar la noción de voluntad de poder en su carácter disolutivo de los últimos escritos, o bien reafirmarla y abandonar cualquier principio.

³³⁰ Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p.132 la cita que corresponde al texto en alemán es la siguiente: “*Alle Künste kennen solche Ambitiöse des großen Stils: warum fehlen sie in der Musik? Noch niemals hat ein Musiker gebaut, wie jener Baumeister, der den Palazzo Pitti schuf? ... Hier liegt ein Problem. Gehört die Musik vielleicht in jene Kultur, wo das Reich aller Art Gewaltmenschen schon zu Ende gieng? Widersprüche zuletzt der Begriff großer Stil schon der Seele der Musik, dem „Weibe“ in unserer Musik?*” (NF 1888-1889, 13, 14[61], KGW VIII 3.38, KSA 13, p. 246).

constantemente, se declara intempestivo³³¹. Vattimo cruza el nivel histórico para desarrollar un Nietzsche tempestivo, cultor del clasicismo. Entonces, nuevamente encuentra su aporía, que se basa en intentar definir “voluntad de arte”, excluyendo la música o bien incluyéndola y abandonando los textos de la “voluntad de poder” en pos de *El nacimiento de la tragedia*³³².

En las interpretaciones de Habermas y Vattimo, vemos la relevancia que tiene el tratamiento estético en la filosofía de Nietzsche y su repercusión en el ámbito de la filosofía de fines del siglo XX. Sin embargo, en ninguno de los dos casos se define con precisión el contenido de una estética propia de Nietzsche.

El problema de Vattimo, en particular, es presentar un producto (la voluntad de arte o de mentira, etc.) como principio: el ámbito de la voluntad de poder, en los póstumos citados por Vattimo, constituye una descripción y no un principio activo. Cuando se propone una descripción como principio, la misma se vuelve vacía y por ello se recurre al “gran estilo” como conservadorismo o bien supone el principio metafísico de lo dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia* contextualizando a Nietzsche dentro del romanticismo alemán o del romanticismo en general.

Dentro del pensamiento contemporáneo es donde encontramos la razón de este vacío interpretativo o “aporía”. Vattimo³³³ describe la situación contemporánea del quehacer artístico, como “ocaso del arte”, en tres estados: “utopía” (como fracaso de las vanguardias vueltas al sistema), “silencio” (como aceptación tácita de un conformismo), “kitsch” (como artículos suntuarios de todo arte). Entonces, en un ataúd de cristal posmoderno Vattimo sepulta la estética nietzscheana, pues la reduce a una mera crítica estética quitándole tal vez el elemento primordial, valga entonces anteponer a ello “La canción de los sepulcros” (*das Grablied*):

*Aber diess Wort will ich zu meinen Feinden reden: was ist
alles Menschen-Morden gegen Das, was ihr mir thatet!
Böseres thatet ihr mir, als aller Menschen-Mord ist; Unwiederbringliches
nahmt ihr mir: — also rede ich zu euch, meine Feinde!
Mordetet ihr doch meiner Jugend Gesichte und liebste Wunder! Meine
Gespielen nahmt ihr mir, die seligen Geister! Ihrem Gedächtnisse lege ich diesen
Kranz und diesen Fluch nieder. ... [Pero estas palabras quiero decir a mis
enemigos: ¡qué son todos los homicidios al lado de lo que me habéis hecho! Algo
peor me habéis hecho que todos los homicidios; algo irrecuperable me habeis*

³³¹ Véase nota 157 de este trabajo, p. 55.

³³² Vattimo, G., *Introducción a Nietzsche*, ed. cit., p. 135.

³³³ Vattimo, G., *El fin de la Modernidad*, trad. J.C. Gentile, Barcelona, Gedisa, 1986, capítulo III “Muerte o Crepúsculo del Arte” pp. 55 y ss.

*quitado:-¡así os hablo a vosotros enemigos míos! ¡Pues habéis asesinado las visiones y los amadísimos prodigios de mi juventud! ¡Me habéis quitado mis compañeros de juego, los espíritus bienaventurados! En recuerdo suyo deposito esta corona y esta maldición!*³³⁴.

De acuerdo con la exposición que hemos llevado a cabo en el segundo capítulo, entendemos que existe en Vattimo una reducción de lo que planteamos como un conjunto infinito actual representado en este caso por la “voluntad de arte” (en palabras de Vattimo) en una serie histórica de carácter constructivo; en este planteo falta para poder desarrollar nuestra regla de formación la instancia de un infinito actual que se dará en el carácter performativo de la música y lo expondremos a continuación. Habermas y Vattimo destacan un fuerte carácter historicista en el planteo de la estética nietzscheana y que nosotros hemos asumido en el tratamiento del término “*virtù*” como juicio estético. En Vattimo, especialmente, encontramos que la segunda instancia de nuestra regla de formación del lenguaje performativo dada por un infinito actual está vinculada a un planteo contemporáneo pero sólo como “ocaso del arte”. Describiremos en primer lugar la instancia de esa infinitud en la música.

2.- Carácter especial de la música en Nietzsche:

Enrique Lynch establece ciertas cualidades de la música dionisiaca³³⁵ (las cuales desarrollaremos a continuación) y ubica las tesis nietzscheanas relacionándolas con Wagner y con la idea de que la “tragedia” nace como desarrollo y perfeccionamiento expresivo de un género que en un comienzo fue musical: la poesía trágica antigua. La poesía trágica antigua era cantada y sería la expresión de pulsiones dionisiacas que luego son elaboradas, “domesticadas” o traicionadas por la lógica, la dialéctica socrático-platónica y el arte representativo “mimético”³³⁶. De este modo, propone Lynch que la inmediatez interpretada como lo dionisiaco en relación con la música permitiría redefinir las cualidades de lo estético como “modalidad de experiencia”³³⁷ reconocida en su particular tipicidad. Esta hipótesis permite entender el carácter performativo de nuestro lenguaje de la música dionisiaca.

³³⁴ *AZ KGW* VI 1.138, *KSA* 4, p. 142, en castellano *AZ*, p. 166.

³³⁵ Lynch, E., “La Inmediatez”, en revista *Perspectivas Nietzscheanas*, números 5 y 6, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 71 y ss.

³³⁶ Lynch, E., “La Inmediatez”, art. cit., p. 73.

³³⁷ Lynch, E., “La Inmediatez”, art. cit., p. 75.

Lynch trabaja sobre los principios nietzscheanos “dionisiaco” y “apolíneo”, en los que encuentra una distinción “jerárquica” entre “autenticidad de la vida pulsional dionisiaca” y la “inautenticidad” de lo apolíneo que se revelaría “cada vez que las necesidades de comunicación interponen una imagen o un simulacro en la relación que el sujeto sensible entabla con el mundo”³³⁸. Esta idea la encuentra también en *Así habló Zaratustra* en tanto “la gran razón del cuerpo”, metodológicamente, llega más allá que cualquier otra instancia individualizadora. De esta manera, establece una base epistémica para los siguientes conceptos:

Inmediato-dionisiaco
Mediato-apolíneo.

Detengámonos un momento en la descripción de lo apolíneo como simulacro y conjugemos las definiciones de Vattimo en torno a “voluntad de arte”. Aparentemente, estamos frente a los mismos fenómenos: lenguaje, cultura, arte mimético o convencional pero, sin embargo, si buscamos la música a la que hacen referencia cada una de las interpretaciones nos damos cuenta de que la descripción de Lynch sigue remitiendo a lo apolíneo como principio descriptivo mientras que en la de Vattimo, Nietzsche remitiría a los objetos de la realidad. La pregunta acerca de los objetos de referencia con la cual hemos iniciado nuestra investigación en el primer capítulo, se vuelve relevante por la carga negativa del sentido de lo apolíneo, en Lynch y la positiva de “voluntad de arte” en mayor medida para Vattimo que para Nietzsche.

Dentro del ámbito de la inmediatez en la música, Lynch intenta puntualizar este concepto de “το κριός”, estableciendo un paralelismo interpretativo con las matemáticas; de esta manera ubica esta modalidad de experiencia estética en una episteme general:

*und das reißt jetzt jeden in die alten Bahnen. Zweitens fühlte Wagner die Stellung der Musik zu der jetzt sichtbaren Erscheinungswelt des modernen Lebens: sie ist bildlos und deshalb antagonistisch allem Gebilde*³³⁹.

³³⁸ Lynch, E., “La Inmediatez”, art. cit., p. 75.

³³⁹ *NF* 1875-1876, 8, 12 [24], *KGW* IV 1.335, *KSA* 8, p. 259, citado en el original por Lynch como *KSA* 8, 12[14]. Lynch no cita textualmente a Nietzsche, por lo cual he omitido su traducción pues puede variar, pero presento la cita de referencia según la escritura de Nietzsche.

La música es “an-imaginica” (neologismo correspondiente al término usado por Nietzsche “*Bildlos*”); es una forma, pero no la forma que sistematizan los sentidos pasivamente, sino la forma que activamente elabora el contemplador como efecto de su experiencia³⁴⁰, de esta manera, se pasa al fenómeno cognitivo del sujeto cuando se enfrenta a la experiencia musical.

Si bien podemos objetarle a Lynch que la cita no remite al elemento subjetivo, sino que es de carácter objetivo (“*bildlos-Gebilden*”), lo importante es que en ningún caso nos presenta una estética subjetivista tradicional para interpretar el pensamiento de Nietzsche.

En el plano del sujeto existe la representación de la música (sino, no habría objeto de experiencia): “representación de lo no-representativo (*bildlos*)”. Esta cualidad indicaría que una composición musical puede ser ejemplo de todo o de nada, ya que cualquier sistema de sonidos articulados remite a ciertos sentimientos en virtud de “determinadas convenciones”, que si se pierden (nos destaca Lynch) ya no pueden ser recuperadas, como sucede al escuchar composiciones antiguas:

Musik zu einem Gedichte zu machen d.h. ein Gedicht durch Musik illustriren zu wollen, um damit der Musik zu einer Begriffssprache zu verhelfen: welche verkehrte Welt! Ein Unterfangen, das mir vorkommt als ob ein Sohn seinen Vater zeugen wollte! Die Musik kann Bilder aus sich erzeugen, die dann immer nur Schemata, gleichsam Beispiele ihres eigentlichen allgemeinen Inhaltes sein werden. Wie aber sollte das Bild, die Vorstellung aus sich heraus Musik erzeugen können! ... [La música en una poesía, o sea, querer ilustrar la poesía con música, para de ese modo ayudar a que la música se procure un lenguaje conceptual: sería como poner el mundo al revés. En mi opinión, como proponer que un hijo engendre a su propio padre. La música puede producir por sí sola imágenes, pero éstas no obstante serán tan solo esquemas y, por decirlo así, ejemplos de su contenido universal.- Pero ¡cómo pensar que la imagen, la representación, por sí sola pueda producir música!]³⁴¹.

La cita cubre el plano subjetivo al que hacíamos referencia, ¿qué representa (*Bild*) la música?, ¿qué dimensión de ella misma? Sin duda, no la parte de la música que hace posible su experiencia en concreto, lo que puede ser anotado, sino la experiencia en sí, la “aísthesis” que no puede ser anotada sino convocada a acontecer. De esta

³⁴⁰ Lynch, E., “La Inmediatez”, art. cit., p. 76.

³⁴¹ *NF* 1869-1872, 7, 12 [1], *KGW* III 3.375, *KSA* 7, p. 359, citado en el original por Lynch como *KSA* 7,12[1]. La traducción al español es la que figura en el texto de Lynch.

manera, existe un imperativo de veracidad de la música, que no poseen otros géneros significantes como la literatura, el teatro o la poesía³⁴².

El acento está puesto sobre el modo de interpretación de una partitura, lo que hemos llamado “ejecución performativa”, en oposición a la escritura y la composición³⁴³. En este caso la escritura musical es mera inductora de significación. Esta idea se encuentra también, como hemos visto, en Wagner, en la articulación musical de la “melodía infinita” que recorre toda una ópera, pero de un modo más evidente en Bayreuth, Wagner se representa a sí mismo como intérprete más que como compositor, hace prevalecer, a través de una instrumentación artificiosa y original, su propia interpretación de la obra. A pesar de escribir sus “loas a Beethoven”, Wagner vivió de manera muy diferente pues no era un músico escribiendo sino, tal vez, un dramaturgo mientras que como él mismo reconoce, Beethoven era un músico sordo³⁴⁴ y por ello, escribiendo, era un compositor de música.

Pero también en Nietzsche, el motivo de restarle importancia a la escritura de la música viene dado porque la escritura está privada de la expresión de inmediatez; tal como en las matemáticas, afirma Lynch, “los signos de la frase musical vuelven sobre ellos mismos, se autorrefieren”³⁴⁵, ellos son la única representación posible de sí mismos. En otras palabras, su significante es tan preciso que no puede ser sustituido por otro. Esta idea de una “forma” mas allá de la forma, a la cual la partitura tan sólo convoca, implica que una “interpretación musical” (como ejecución performativa) posea valor estético por ella misma en esa instancia de inmediatez que representa la ejecución musical como infinito presente insustituible³⁴⁶.

Si se ha provocado esta experiencia –la interpretación musical en su carácter de inmediatez–, por un lado se afirman los principios de una estética fisiológica y, por otro, se vuelve comprensible la “pulsión” dionisiaca que estaba representada por la lírica griega arcaica. Pero también, como ya hemos propuesto a instancias de *El nacimiento de la Tragedia*, el principio dionisiaco puede verse como un término descriptivo. En un

³⁴² Lynch, E., “La Inmediatez”, art. cit., p. 78. Este “imperativo de verdad” de la música es el que sugerimos en el tratamiento del término “*Nothwendigkeit*” en la p. 17.

³⁴³ *NF* 1883-1884, 10, 3[1].296, *KGW* VII 1.89, *KSA* 10, p. 89, citado en el original por Lynch como *KSA* 10,3[1]296

³⁴⁴ Wagner, R., “Beethoven”, en *Richard Wagner Prose works*, trad. William Ashton Ellis, vol. 5, Londres, 1896, p. 66.

³⁴⁵ Lynch, E., “La Inmediatez”, art. cit., p. 83.

³⁴⁶ Esta especial característica de la ejecución performativa complementa la segunda exigencia en nuestra regla de formación del lenguaje performativo, la instancia de un infinito actual se da en la ejecución de la música por parte del director de orquesta, en donde obran todo tipo de instancias, algunas de ellas contrapuestas tal como el elemento dionisiaco, pero que enriquecen la ejecución musical.

plano contemporáneo podemos ver en E. Lynch una valorización de la interpretación performativa en la experiencia musical, que nos permite distinguir el objeto de nuestro lenguaje a partir de la noción de performatividad vinculada a los textos de Nietzsche, tal como lo hemos propuesto en el primer capítulo.

3.- El problema del lenguaje en la perspectiva de la música:

Hemos indagado hasta ahora, junto a los intérpretes en el nivel que hemos denominado “descriptivo”, la “voluntad de arte” como ámbito (Vattimo) de la regla de formación del lenguaje performativo; también hemos distinguido una de las características especiales que posee la música dionisiaca “το καιρὸς” (la inmediatez) en el planteo de E. Lynch como segunda instancia de nuestra regla de formación. Intentaremos, ahora, exponer una interpretación del “objeto artístico” que hemos propuesto en este trabajo: la estructura compositiva de la música wagneriana, sobre la base del uso de términos deliberativos en la obra de Nietzsche y el desarrollo de la composición musical a principios del siglo XX³⁴⁷. El propósito es describir en nuestra semántica y de un modo más preciso, los elementos que componen nuestro lenguaje.

En el Wagner de “Opera y Drama” de 1851³⁴⁸, la música era un medio para la expresión de un mensaje presente en el drama. En textos posteriores como el “Beethoven” de 1871³⁴⁹ la música es expresión de una voluntad de vida de carácter “nouménico”. En esos términos presenta M. B. Cragnolini³⁵⁰ el panorama musical de Nietzsche al redactar la primera edición del *Nacimiento de la Tragedia*. El “Proyecto Bayreuth”, que en un principio fue considerado por Nietzsche como una liberación de lo

³⁴⁷ El trabajo que se presenta a continuación: “Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música. Variaciones en torno a Döcktor Faustus” se encuentra publicado en *Cuadernos de Filosofía*, Instituto de Filosofía, FFyL, UBA, N°41, abril de 1995, pp. 91-117 y se reproduce en Cragnolini, M. B., *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 145-172. Destacamos aquí cómo un desarrollo particular del objeto artístico se asocia fuertemente al despliegue de conceptos tales como “*Wille zur Macht*”, sin que ello represente asumir como necesarias las definiciones posteriores de este concepto. El concepto de “razón imaginativa” se encuentra aquí tan solo “sugerido” (ver nota 130, p. 171) y el “camino” elegido para abordar este tema parte del libro *Döcktor Faustus* de Thomas Mann y la recreación de sentidos posibles que pueden generarse a partir de la lectura (p. 148 y nota 61).

³⁴⁸ Wagner, R., “Opera and Drama”, en *Richard Wagner Prose works*, vol. 2, Londres, 1896, trad. William Ashton Ellis, pp. 86, 199,201 y ss.

³⁴⁹ Wagner, R., “Beethoven”, en *Richard Wagner Prose works*, vol. 5, Londres, 1896, trad. William Ashton Ellis.

³⁵⁰ Cragnolini, M. B., *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 150.

“moderno” para retomar las fuentes griegas³⁵¹, con *El Caso Wagner* se transforma en una “idea moderna” y Wagner mismo en un “decadente”³⁵².

Para esta autora, la música de Wagner resucita los términos hegelianos “infinito” y “significado”; “el infinito es la música expresiva por excelencia, la música expresiva es la música de la trascendencia, de “lo otro”, la exacerbación debilita y la debilidad conduce al más allá”.

En el ámbito de una “estética fisiológica”, Cragnolini se pregunta, en el marco de *Nietzsche contra Wagner*, ¿cuál es la música que quiere el cuerpo? Y responde: la “música del hombre ligero”, que ama la danza.

La música de Bizet (la elegida por Nietzsche), tan expresiva y representativa como la de Wagner, se diferencia en cuanto al drama involucrado, en que varía sustancialmente pues, el drama se vuelve cotidiano, casi vulgar. Esta visión de Nietzsche se basa, según Cragnolini, en “razones fisiológicas”, es la “voluntad de poder” de cada hombre la que determina a qué tipo de sistema puede adherirse, se podrá “ser un admirador de la superficie como los griegos, o se necesitará crear a un “dios araña” como Spinoza para tejer una trama conceptual en la que todo lo vivo quede atrapado, momificado”³⁵³. En lo que la autora describe como “la Viena de fin de siglo”, se encuentra la caída de esta expresividad y representatividad en el lenguaje estético: “el lenguaje había llegado a su límite y a partir de allí debía crear sentidos provisorios”³⁵⁴.

La “nueva música” rompe con la tradición anterior signada por un “lenguaje ordenado según principios (arkhai)”³⁵⁵, un centro tonal dominante. Según Cragnolini, la ruptura arrastra hacia la anarquía, el “atonalismo” del primer Schönberg como “nihilismo destructor” pero, en un segundo momento, se ve la necesidad de nuevos ordenamientos (dodecafonismo) “*Wille zur Macht*”. En ambos casos, ninguno de estos lenguajes reclama algo exterior a ellos, un significado más allá de sí mismos. Schönberg descubre el carácter histórico de la música tonal.

Este planteo representa el descubrimiento de una mecánica, de un procedimiento que se produce en el desarrollo histórico del lenguaje musical, en paralelo con un término de segundo nivel o “deliberativo” como “*Wille zur Macht*” que recorre la obra de Nietzsche. Schönberg tampoco privilegia la composición, el “pentagrama”, tal como

³⁵¹ UBRW, KGWIV-1.3-78, KSA 1, pp. 430-506.

³⁵² Cragnolini, M. B., *op. cit.*, p. 151.

³⁵³ Cragnolini, M. B., *op. cit.*, p. 157.

³⁵⁴ Cragnolini, M. B., *op. cit.*, p. 160.

³⁵⁵ Cragnolini, M. B., *op. cit.*, p. 166.

hemos señalado anteriormente (Lynch). La composición dodecafónica posee reglas más estrictas que obedecen a técnicas de retrogradación o inversión retrógrada entre otras y el grado de formalización es mayor, incluso aún hoy es problemático este tipo de composición para ciertos instrumentos. El vínculo con el lenguaje nietzscheano viene dado por la “forma” (en el sentido que vimos anteriormente en Lynch) a la que el oyente tiene acceso. La precisión en la descripción de los elementos que forman nuestro lenguaje (tales como las interpretaciones musicales dodecafónicas o las de música concreta) a partir de su asociación con elementos de la filosofía nietzscheana, tal como se han presentado *ut supra*, nos permite un mejor acercamiento a las definiciones dentro del lenguaje performativo de la música dionisiaca.

4.- El “Pensamiento Trágico” contemporáneo, Rafael Argullol³⁵⁶:

El concepto de “*Wille zur Macht*” en la interpretación anterior, se encuentra sólo “sugerido”³⁵⁷, lo cual nos permite, sin abandonar el procedimiento anterior, postular un término deliberativo que pueda desarrollarse análogamente en el paralelismo entre lenguaje musical dodecafónico y “*Wille zur Macht*”. Expondremos entonces una relación vinculante entre “pensamiento trágico” y “lenguaje musical contemporáneo”. De esta manera, planteamos la característica especial de nuestra semántica, como el vínculo entre pensamiento trágico y lenguaje musical contemporáneo, que nos permitirá distinguir entre expresiones válidas o no válidas en nuestro lenguaje performativo de la música dionisiaca. Veamos en primer lugar qué entendemos hoy técnicamente como “pensamiento trágico” siguiendo los textos de R. Argullol que, incursionando en la literatura romántica, nos propone una lectura atractiva y profunda de dichos textos, articulando de un modo no completamente explícito la vivencialidad trágica.

Friedrich Nietzsche ha explorado intensamente la experiencia trágica, por ello no es posible hablar en nuestra época de “tragedia” sin mencionar su obra y su pensamiento. En este camino nos guía R. Argullol, comenzando a releer los textos que el propio Nietzsche leyó, en la forma en que él los leyó.

³⁵⁶ El trabajo expuesto aquí fue presentado en el seminario de grado “Dos pensadores trágicos contemporáneos” a cargo de la profesora Marta López Gil, en el año 1998, se ha reformulado para la incorporación en esta tesis con el propósito de proveer el elemento principal de nuestra semántica, la noción de “tragicidad”.

³⁵⁷ Cragolini, M. B., *Nietzsche, op. cit.*, p. 280.

En principio, distinguiremos “tragedia” de “drama”: la tragedia eleva, el drama empequeñece. La literatura de nuestro siglo, por lo general, trabajó el drama: el lector compadece al protagonista y padece su accionar (“padecer” (*leiden*) y “compadecer” (*mitleiden*) fueron destacados por Nietzsche³⁵⁸). La tragedia griega, en contraposición, intenta “formar” lectores³⁵⁹, hay una “composición” del auditorio. Por ejemplo, la tragedia *Áyax*, de Sófocles, plantea a la audiencia el compromiso total del protagonista ante la vida; a través de la siguiente sentencia de Tecmesa (esposa de *Áyax*)³⁶⁰:

... nuestro hombre cuando se encontraba en pleno ataque disfrutaba con las atrocidades en las que estaba inmerso, aunque a nosotros, que a su lado estábamos en nuestro juicio nos afligiera. Pero ahora, una vez que ha cesado y ha vuelto en sí de su locura, él mismo está hundido por completo en un fatal abatimiento, mientras que nosotros en nada sufrimos menos que antes.

Es preciso destacar que el sufrimiento es de los allegados al héroe, no del coro que siente satisfacción por la vuelta a la cordura de *Áyax* y espera un castigo por su impostura. Esta tensión trágica determina la muerte honorable o el comienzo de la tragedia.

El intento de una definición de “tragedia” aterraba hasta a los griegos ya que en las tragedias estaban involucradas fuerzas ultra humanas, más poderosas inclusive que los dioses olímpicos. Entonces, para hablar en nuestra época de “pensamiento trágico” deberíamos acercarnos a él tal como indica Nietzsche, es decir, de manera “certera”; he aquí una de las “flechas” del *Crepúsculo de los Ídolos*:

»Kann ein Esel tragisch sein? — Dass man unter einer Last zu Grunde geht, die man weder tragen, noch abwerfen kann? ... Der Fall des Philosophen. ”... [¿Puede un asno ser trágico? ¿Sucumbir bajo un peso que no puede ni llevar ni arrojar? ... El caso del filósofo.]³⁶¹.

Volvemos aquí a la figura del asno descrita anteriormente como figura de nuestro lenguaje performativo³⁶² pero ahora desarrollamos su sentido en relación con la figura del filósofo: un ser indefenso e impotente ante lo trágico. La figura fuerte del filósofo con el martillo del *Crepúsculo de los Ídolos* aparece sin armas, como el asno. Pero ¿cuál

³⁵⁸ *MAMI*, *KGW* IV 2.66, *KSA* 2, p. 68, en castellano *HDHI*, § 46, p. 71; *JGB*, *KGW* VI 2.166, *KSA* 5, p. 160, en castellano *MBM*, pp. 182-183; *AC*, *KGW* VI 3.170, *KSA* 6, p. 172, en castellano *AC*, p. 31.

³⁵⁹ En Nietzsche encontramos también esta aspiración hacia la formación de los lectores, en especial en *El anticristo* (prólogo) y en *Así habló Zaratustra*, un libro para todos y para ninguno

³⁶⁰ Sófocles, *Áyax*, trad. de A. Alamillo revisada por C. García Gual, Madrid, Gredos, 1998, p. 138.

³⁶¹ *GD*, *KGW* VI 3.54, *KSA* 6, p. 60, en castellano *CI*, p.31.

³⁶² véase p. 102 de esta tesis.

es aquí el elemento trágico? Es simplemente la “tensión dada” (existente) entre opuestos, irreconciliable.

Para Nietzsche, cualquier recurso argumentativo del más alto nivel filosófico se vuelve nulo ante la tensión trágica. A lo largo de toda su obra existen esos dos principios a los que ya nos hemos referido o elementos que jerarquizan la tragedia: lo apolíneo y lo dionisiaco. “Apolíneo” y “Dionisiaco” son dos principios, que no pertenecen a una dialéctica de opuestos que se sintetizarían. F. Rella indica que el pensamiento actual intenta terminar con las oposiciones pues las oposiciones encierran; apolíneo no es exactamente opuesto a dionisiaco, es simplemente *Diferente*³⁶³.

Para Rafael Argullol, lo trágico se patentiza en la obra de arte del romanticismo, el “espíritu” trágico está vinculado a la figura del héroe romántico, si bien descarta ciertas figuras literarias tales como el romanticismo español³⁶⁴. Podemos comparar la descripción de lo trágico en Argullol con la descripción que hace Nietzsche en *Ecce Homo*, de sus *Consideraciones Intempestivas*:

*Die vier Unzeitgemässen sind durchaus kriegerisch. Sie beweisen, dass ich kein „Hans der Träumer“ war, dass es mir Vergnügen macht, den Degen zu ziehn, — vielleicht auch, dass ich das Handgelenk gefährlich frei habe. [Son íntegramente belicosas. Demuestran que yo no era ningún “Juan el soñador”, que me gusta desenvainar la espada, —acaso también que tengo peligrosamente suelta la muñeca]*³⁶⁵.

Además de esta indicación de deslindar ciertas figuras literarias, Argullol establece un vínculo pasional entre la vida del autor (de carne y hueso) con la del héroe romántico, ya sea poeta (Hölderlin) o filósofo (Zaratustra-Nietzsche)³⁶⁶.

Hasta aquí, podríamos establecer hitos argumentativos para la definición del pensamiento trágico:

- 1.- Lo trágico como tensión
- 2.- Términos de la tensión irreconciliables
- 3.- El silencio ante lo trágico como un abismo (Rella)
- 4.- La vía de la pasión y el protagonismo entre el héroe y el único.

³⁶³ Rella, F., *El silencio y las palabras*, Barcelona, Paidós, 1985, cap. 3º “Del silencio a las palabras”, §2 “El silencio y las palabras”, p. 165. Según Rella estas oposiciones producen perplejidad y terminan en silencio. Rella acusa a Nietzsche mismo de callar, lo cual resulta curioso por el tratamiento que Nietzsche hace, en casi toda su obra, de los dos principios. Rella admite algunos “balbuceos” de pensadores occidentales tales como W. Benjamin, Freud y Otto Weininger.

³⁶⁴ Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990, p. 171.

³⁶⁵ *EH*, KGW VI 3.314, KSA 6, p. 316, en castellano *EH*, p.73.

³⁶⁶ Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, ed. cit., p.373.

En este cuarto punto Argullol retoma la distinción enunciada *ut supra* y distingue “romanticismo patético y heroico” de “romanticismo íntimo y burgués”³⁶⁷. El primero es el que procede de Homero a Shakespeare y el segundo corresponde al “romanticismo español”. No se trata de dos modalidades de lo trágico, sino que una substancia es trágica y la otra no lo es. La trágica compromete al hombre frente al destino de manera totalizante, el hombre se ve íntima y completamente involucrado con su existencia de manera absoluta e irrenunciable, este es el espíritu del romanticismo patético y heroico. Por otra parte, y, con un sentido ontológico diferente, se describe el romanticismo íntimo y burgués: el hombre, en su totalidad ante el destino, ante el devenir o su vida, está mediatizado por un sistema de costumbres (empatía³⁶⁸), sentimientos y acciones articuladas por una cierta simpatía con ideas románticas del primer género (el amor, la amistad, la nobleza, etc.).

En el camino argumentativo de Argullol intentemos ver algunos ejemplos en la música a la que tenemos acceso. Las óperas de Wagner, *El anillo de los nibelungos* (Tetralogía), *Tristán e Isolda*, se consideran óperas románticas y se las puede escuchar de las dos maneras antes descritas, como óperas románticas patéticas y heroicas o como óperas románticas intimistas y burguesas. Si quien las escucha percibe tragicidad se debe a la abundancia de instrumentación ya que cada acorde es llevado hasta un extremo desgarrante, las voces e instrumentos se sienten en un todo que se vuelve infinito y, de esta manera, se explica el interés de Nietzsche en las mismas. No obstante, las óperas también pueden percibirse sin el sustento trágico y así se vuelven cargadas, artificiosas, extremadamente redundantes y hasta caóticas; Wagner se convertiría de esta manera en el mayor “publicista” de la burguesía del siglo pasado. Las dos maneras de escuchar estas óperas suscitan duras disputas entre expertos en el tema. Aquellos que escuchan al Wagner trágico también resaltan los *lieder* de Beethoven. Por otra parte, en ediciones musicales populares (el kitsch de la música culta) se mezclan áreas de Verdi y Wagner como música incidental.

El segundo punto a destacar del “espíritu trágico del romanticismo” es la percepción absoluta de esa condición en términos de “soledad”. Las actividades del personaje trágico no están reguladas por una comunidad, por un sistema de costumbres y así el héroe está solo; Argullol argumenta que por ello “sufre frustración y de ese

³⁶⁷ Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, ed. cit., p.372.

³⁶⁸ El término “empatía” de raigambre husserliana, es el que mejor describe esa mediación.

dolor y soledad surge la energía gozosa de la acción”³⁶⁹. Sin embargo, no proporciona ejemplos y la única manera de entender ese estado es pensar en una “superación” de la tensión trágica a partir de un proceso dialéctico de síntesis basado en la tensión existente entre individuo y comunidad (lo que derrumbaría los argumentos de Argullol según su definición de tragicidad); por tanto tomaremos de esta definición del pensamiento trágico únicamente la descripción de la soledad del yo- heroico.

Por último, y como principio trascendente a esta soledad, Argullol desarrolla la noción de “pasión” y la ejemplifica por medio de citas de escritores pero no la describe explícitamente. El yo-trágico se convierte en superhombre por la pasión por la vida, por el devenir; la “*Wille zur Macht*” de Nietzsche es aquí “el querer hace libres”³⁷⁰, un “sí” incondicional a la tierra, a lo que el héroe cree, al amor, etc. y el autor propone una nueva tensión trágica: apatía-pasión en la “vivencialidad”. Según el autor “el sentimiento de superioridad y el desdén son la “*venganza*” del romántico contra su tiempo”³⁷¹, cita a Hölderlin:

*¿Debe depender el dios del gusano?, el dios que hay en nosotros, al que se le abre la infinitud como camino, ¿debe estar quieto y esperar hasta que el gusano le ceda el paso? ¡No, no! ¡No se os pregunta si queréis! ¡Vosotros esclavos y bárbaros, no queréis nunca! Tampoco se pretende mejoraros, ¡no tendría sentido!*³⁷².

En esta cita, Argullol encuentra el prolegómeno del “*Übermensch*” nietzscheano. Pero tanto en la cita de Hölderlin como en el “*Übermensch*” de Nietzsche, no existe una referencia directa al concepto de venganza utilizado por Argullol. En el §7 del capítulo “Porqué soy tan sabio” del libro *Ecce Homo*, Nietzsche declara un *pathos* agresivo pues “para llegar a ser lo que se es”, hace falta una “naturaleza fuerte”; el sentimiento de venganza y rencor forma parte de la debilidad:

Das Weib zum Beispiel ist rachsüchtig: das ist in seiner Schwäche bedingt, so gut wie seine Reizbarkeit für fremde Noth. — Die Stärke des Angreifenden hat in der Gegnerschaft, die er nöthig hat, eine Art Maass; jedes Wachsthum verräth sich im Aufsuchen eines gewaltigeren Gegners. ”... [La mujer, por ejemplo, es vengativa, esto viene condicionado por su debilidad, la fortaleza del agresor encuentra una especie de medida en los adversarios que él necesita, todo crecimiento se delata en la búsqueda de un adversario].

³⁶⁹ Argullol, R., *op. cit.*, p. 375.

³⁷⁰ Argullol, R., *op. cit.*, p. 384.

³⁷¹ Argullol, R., *op. cit.*, p. 376.

³⁷² Argullol, R., *op. cit.*, p. 378.

Luego Nietzsche, establece las pautas del duelo frente al “adversario”:

- 1º Igualdad ante el enemigo, el enemigo debe estar a nuestra altura (esto es homérico)
- 2º El ataque se hace solo, sin aliados (el valor no tiene testigo)
- 3º No atacar personas
- 4º Atacar sólo cuando no hay disputa personal³⁷³.

Más adelante Nietzsche cita su primera *Consideración Intempestiva*, en donde verifica lo que dice pues el ataque contra el “cultifilisteo” David Strauss es un ataque contra “el éxito, en la <cultura> (*Bildung*) alemana de un libro de debilidad senil”:

So griff ich David Strauss an, genauer den Erfolg eines altersschwachen Buchs bei der deutschen “Bildung”... [Así es como atacué a David Strauss, o, más exactamente, el éxito, en la <cultura> alemana de un libro de debilidad senil]³⁷⁴.

Cabe aclarar aquí que el enemigo es la cultura alemana.

El héroe romántico, afirma Argullol, “extrae de la pérdida de la más alta esperanza la energía para el más férreo ejercicio de la voluntad, (está) movido por un *espíritu termopiliano*”³⁷⁵. El argumento tiene su limitación en el romanticismo, pues como vimos en el Nietzsche de la *Gaya Ciencia*, él se desprende de este romanticismo y se declara “clásico”. Pues en Nietzsche el pensamiento trágico no se limita sólo al romanticismo, como en R. Argullol, por eso distingue el lenguaje literario del lenguaje performativo, en *Humano Demasiado humano*, escribe³⁷⁶:

...und sie wussten, dass einzig durch die Kunst selbst das Elend zum Genusse werden könne. Zur Strafe für diese Einsicht waren sie aber von der Lust, zu fabuliren, so geplagt, dass es ihnen im Alltagsleben schwer wurde, sich von Lug und Trug frei zu halten, wie alles Poetenvolk eine solche Lust an der Lüge hat und obendrein noch die Unschuld dabei. [Y sabían que únicamente a través del arte mismo podía la miseria convertirse en goce. Pero, como castigo de esa perspicacia, eran de tal modo acosados por el placer de fabular, que en la vida cotidiana se les hacía difícil mantenerse libres de la mentira y el engaño, tal como todo pueblo de poetas tiene un tal gusto por las mentiras y es además inocente al incurrir en ellas].

La figura del “superhombre” como yo-heroico no termina en un concepto metafísico; se trata de un modelo de lectura en el caso del romanticismo tratado por Argullol y de un modelo de lenguaje performativo en la música dionisiaca. El “Siegfried”

³⁷³ *EH, KGW VI 3.272, KSA 6, p. 274, en castellano EH, p. 31.*

³⁷⁴ *EH, KGW VI 3.272, KSA 6, p. 274, en castellano EH, p. 32.*

³⁷⁵ Argullol, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, ed. cit., p. 385.

³⁷⁶ *MAMI, KGW IV 2.148, KSA 2, p. 146, en castellano HDHI, § 154, p. 122.*

de la “Edda Mayor” (con su aire mítico y trascendente) es el mismo héroe trágico que el de la “Edda Menor” con su aire cortesano y mundano, esta es la lectura literaria que Argullol nos está proponiendo. Cambiemos ahora este “romanticismo patético”, tratado bajo el pensamiento trágico, por el desarrollo del arte en una estética fisiológica, con el fin de establecer el pensamiento trágico en la composición artística.

5.-La “estética fisiológica” y la relación del artista con su obra:

La serie de conceptos anteriormente vertidos fue planteada en el marco de una “estética fisiológica”. Lo cual supone considerar cierta “perspectiva” nietzscheana generada a partir de su relación personal con el músico Richard Wagner.

A los ojos de éste, Nietzsche comienza a distanciarse debido a la “nefasta” influencia de Paul Reé y su obra acerca de la génesis de los sentimientos morales. Este tipo de tratamiento “genealógico” va a ser recurrente en toda la obra del filósofo que en muchas oportunidades se denomina “psicólogo”³⁷⁷. La “condición de posibilidad humana demasiado humana” de la obra de arte nos revela el nivel de análisis en lo que hemos venido llamando “estética fisiológica”. Es la noción del artista como “productor” de su obra, como “Homo faber”. Esta importante “noción” dentro del pensamiento nietzscheano contribuye a comprender mejor el primer capítulo de este trabajo pues se parte de la obra como objeto compositivo, y no de la obra como sustrato de un objetivo estético predeterminado.

No es la composición de un lenguaje estético al estilo de Collingwood sino la ubicación histórica del hombre y su obra a nivel descriptivo, lo que pone de manifiesto Nietzsche con el uso de los “nombres propios”. En especial, en el *Crepúsculo de los ídolos*, aparecen “Carlyle”, “Emerson”, “Émile Zola”, esto se repite en los escritos póstumos contemporáneos a dicha obra y nos revelará un nivel epistémico:

³⁷⁷ Principalmente tiene relevancia este adjetivo en obras importantes como *Mas allá del bien y del mal* y *Crepúsculo de los ídolos*, JGB, KGW VI 2.232, KSA 5, p. 222, en castellano MBM, p. 242; GD, KGW VI 3.109-110, KSA 6, pp. 115-116, en castellano CI, pp. 89-90; en especial y referido al tema que nos ocupa del planteo “trágico” y el arte dionisiaco GD, KGW VI 3.154, KSA 6, p. 160, en castellano CI, p. 135.

... der Artist dagegen, der die neue Tragödie sieht, hat seine Freude an den geistreichen technischen Erfindungen und Kunstgriffen, an der Handhabung und Vertheilung des Stoffes, an der neuen Wendung alter Motive, alter Gedanken. Seine Stellung ist die ästhetische Stellung zum Kunstwerk, die des Schaffenden; die ersibeschriebene, mit alleiniger Rücksicht auf den Stoff, die des Volkes. Von dem Menschen dazwischen ist nicht zu reden, er ist weder Volk noch Artist und weiss nicht, was er will: so ist auch seine Freude unklar und gering. [en cambio, el artista que ve la nueva tragedia disfruta con las invenciones y los artificios técnicos ingeniosos, con el tratamiento y la distribución del material, con el giro novedoso dado a viejos motivos, a viejos pensamientos. Su actitud es la actitud estética ante la obra de arte, la del creador; la descrita primero, atenta únicamente al asunto, la del pueblo. Del hombre intermedio no hay nada que decir, no es ni pueblo ni artista: su disfrute es vago y escaso]³⁷⁸.

La actividad del artista como compositor se reduce a “artificios técnicos ingeniosos” (*geistreichen technischen Erfindungen*), en esto consiste la creación, por ello Nietzsche menciona el nombre propio del creador de la obra. En el plano musical objetivo, el público percibe el efecto de esos “artificios técnicos ingeniosos”, pues la obra lo conmueve. Existe entonces, una situación de privilegio conceptual en el “público” respecto del compositor pues el oyente de la ejecución musical manipula obras de arte mientras que el compositor sólo manipula notas y armonías; Nietzsche afirma que no existe otra posibilidad.

La tragedia que permite a la audiencia “poder llorar de una vez”³⁷⁹, no supone un nivel normativo o deóntico, que es lo que sugiere E. Dufur³⁸⁰. Existe una línea descriptiva común con *El nacimiento de la tragedia* y con el prólogo de la tercera edición de la misma, el artista es un hacedor que modela, en un caso, elementos de la realidad tales como sensaciones o sonidos y, en otro caso (*Humano demasiado humano*), partituras y armonías. En ambos casos la audiencia percibe un producto ya sea en carácter de “iniciado” e intérprete performativo (activo) del lenguaje dionisiaco o como en un “soltar el llanto”, de forma pasiva.

En este trabajo, la idea primitiva del artista como “homo faber” rastreada principalmente desde *Humano demasiado humano*, ha sido nuestro punto de partida para una estética fisiológica. En *Ecce Homo*, Nietzsche recién se encontrará con el público que descubre una nueva “manera de oír”, antes de la composición de *Así habló Zaratustra*, tal como lo hemos señalado a lo largo de este trabajo, como un intérprete performativo de sus propias obras, a la manera en que se desarrolla la composición y la

³⁷⁸ MAMI, KGW IV 2.156, KSA 2, p. 154, en castellano HDHI, § 166, p. 129.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 129.

³⁸⁰ Dufur, E., “La estética musical formalista en *Humano demasiado humano*”, ed. cit., pp. 19 y ss.

interpretación musical contemporánea. Nuestros elementos semánticos: el planteo estético de la filosofía de Nietzsche, el carácter especial que la música posee en este marco estético y el desarrollo de nociones específicas del pensamiento nietzscheano respecto a la música ("*Wille zur Macht*" y "pensamiento trágico"), debían cumplir las condiciones generales de la estética nietzscheana: incluir un fuerte elemento epocal para que tuviera sentido el desarrollo de un lenguaje performativo y también un fuerte sentido musical para que este lenguaje represente a la música dionisiaca. Y lo hacen en tanto que recomponen de manera conceptual el objeto artístico planteado en el primer capítulo, sin estas nociones el objeto musical que destacamos en el primer capítulo tan sólo representaría un elemento histórico del desarrollo de la música.

CONCLUSIÓN

En el desarrollo de nuestra idea de un lenguaje performativo para la música dionisiaca hemos visto cómo la capacidad artístico-musical de Nietzsche permitió establecer el objeto de estudio en *El nacimiento de la tragedia*.

El tipo de lenguaje propuesto debía cumplir varias condiciones para poder denominarse “dionisiaco”. En primer lugar, establecimos la estructura de nuestro lenguaje a partir de una regla de formación de elementos con sentido sobre la base de una definición restringida de “eterno retorno”, que conjugaba elementos del “acervo cultural dionisiaco” y elementos de nuestro propio presente artístico.

En las definiciones de nuestro lenguaje performativo observábamos la importancia de los elementos conceptuales encontrados en Nietzsche respecto de una “estética fisiológica” y la posibilidad de la formulación, dentro de un lenguaje performativo, del juicio estético. En nuestra propuesta, lo formulamos a partir del término *virtù*. Las definiciones de nuestro lenguaje performativo pretenden dar un nuevo sentido (el dionisiaco) a diversas expresiones artísticas, en especial a las llamadas “vanguardias” o movimientos “underground”. La inclusión del elemento visual en la obra musical es producto del desarrollo de la interpretación performativa, dentro de una estética fisiológica, por parte de los artistas contemporáneos.

El pensamiento de Nietzsche nos brinda esa posibilidad, pues conjuga la obra filosófica y la obra artística en una misma interpretación (performativa). Nietzsche nunca podría haber sido sólo un músico o sólo un pensador, necesitaba, tal vez, mostrarnos cuál podría ser el lenguaje de un intérprete privilegiado de la realidad —el lenguaje performativo de la música dionisiaca—, de esa “pretensión arrogante del conocimiento”³⁸¹ que representaba Dionysos.

La filosofía de Nietzsche se inicia y concluye con sendos textos acerca de la música: *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* y *El caso Wagner*. Un

³⁸¹ Colli Giorgio, *La Sabiduría Griega*, ed. cit., p. 15.

problema musical. El problema que Nietzsche encuentra en la música de su época nos lo describe así³⁸²:

Woran ich leide, wenn ich am Schicksal der Musik leide? Daran, dass die Musik um ihren weltverklärenden, jasagenden Charakter gebracht worden ist, — dass sie décadence-Musik und nicht mehr die Flöte des Dionysos ist... [¿De qué sufro cuando sufro del destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter transfigurador del mundo, de su carácter afirmador, — de que es música de décadence y ha dejado de ser la flauta de Diónisos...]

El “desiderátum” de Nietzsche de la transvaloración de todos los valores se observa en el ámbito de la música dionisiaca como *virtù*, como “hundirse en su ocaso” (*Untergehen*) y transformarse (*Übergehen*). Quizás nos muestre así la mayor virtud del texto *El nacimiento de la tragedia*; el lenguaje performativo de la música dionisiaca que transforma la “*physis*” del ditirambo en una nueva “*physis*” del teatro griego.

³⁸² *EH, KGW VI 3.355, KSA 6, p. 357, en castellano EH, p. 115.*

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M.H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, trad. Alberto C. Ezcudía, Buenos Aires, Nova, 1968.
- ARGULLOL, R., *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990.
- ARGULLOL, R. Y TRÍAS, E., *El cansancio de Occidente*, Barcelona, Destino, 1992.
- BAUDRILLARD, J., *El otro por sí mismo*, trad. J. Jorda, Barcelona, Anagrama, 1988.
- BAUDRILLARD, J., *Cultura y Simulacro*, trad. J. Jorda, Barcelona, Anagrama, 1984.
- BORGES, J.L., *Obras completas*, Buenos Aires, Emece, 1974.
- BORGES, J.L., "La doctrina de los ciclos", en *Historia de la Eternidad*, Alianza, Emece, 1971.
- BORGES, J.L., "Funes el memorioso", en *Ficciones*, Alianza Emece, Madrid, 1971.
- BOULEZ, P., *Puntos de referencia*, trad. E. J. Prieto, Barcelona, Gedisa, 1984.
- BURNET, J., "Thales to Plato", *Greek Philosophy*, Part I, Londres, 1924.
- CHALMERS, J., *Divisions of the tetrachord*, Frag Peak Music, Hannover, NH, 1993.
- CHAMBERLAIN HOUSTON, S., *Richard Wagner, Ideología*, trad. E. Falkenthal y J. Nicolás, Barcelona, Huguin Ediciones, 1983.
- CHISHOLM R., M., *Teoría del Conocimiento*, trad. V. Peris Miguenta, Madrid, Tecnos, 1982.
- COLLI, G., *La Sabiduría Griega*, trad. Dionisio Mínguez, Madrid, trota, 1998.
- COLLINGWOOD, R.G., *The principles of art*, Londres, Oxford University Press, 1958, primera edición de 1938, en especial cap. VI y VII.
- CRAGNOLINI, M.B., *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- CRAGNOLINI, M. B., "Extrañas Amistades. Una perspectiva nietzscheana de la *philia* desde la idea de constitución de la subjetividad como *Zwischen*", en revista *Perspectivas Nietzscheanas*, Buenos Aires, Eudeba, números 5 y 6, 1998.
- CROCE, B., *Aesthetic: as science of expression and general linguistic*, Nueva York, Noonday Press, 1964, primera edición de 1902.
- DEATHRIDGE, J., *Wagner*, trad. P. Sorozábal Serrano, Barcelona, Muchnik, 1985.

- DUFUR, E., “La estética musical formalista en *Humano demasiado Humano*”, en *Estudios Nietzsche N° 2*, año 2002.
- GARRIDO, M., *Lógica Simbólica*, Madrid, Tecnos, 1986.
- GOODMAN, N., *Languages of art*, Indianapolis, Hacket Publishing Company, 1976.
- GREIL, M., *Rastros de carmín*, Trad. Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 1993, título original: *Lipstick traces. A secret history of the twentieth century*, Harvard University Press, Massachusetts, 1989.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. F. Payarols, Buenos Aires, Paidós, 1981.
- ESQUILO, *Tragedias*, trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1988.
- EURÍPIDES, *Tragedias*, en 3 volúmenes, trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1988.
- GUTHRIE, W.K.C., *Historia de la filosofía Griega*, trad. A. Medina González, en 5 tomos, Madrid, Gredos, 1984.
- HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. M. Jiménez Redondo, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- JAEGER, W., *La teología de los primeros filósofos griegos*, trad. J. Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- JANZ, C.P., *Nietzsche*, trad. J. Muñoz e I. Reguera, en 4 volúmenes, Madrid, Alianza, 1985.
- KANDINSKY, W., *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der materialischen Elemente*, Benteli, Zürich, 2002.
- KANT, I., *Crítica del Juicio*, trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1984
- KLOSSOWSKI, P., *Nietzsche y el círculo vicioso*, trad. Roxana Páez, La Plata, Altamira, 1986.
- KNEALE, W. Y KNEALE, M., *El desarrollo de la lógica*, trad. J. Muguerza, Madrid, Tecnos, 1986.
- LÓPEZ GIL, M., *Obsesiones filosóficas de fin de siglo*, Buenos Aires, Biblos, 1993.
- LÓPEZ LÓPEZ, J. L., “Música de hoy para un pensar por venir. Nietzsche y la música del último siglo: una aproximación”, en *Estudios Nietzsche N°2*, año 2002.
- LYNCH, E., “La Inmediatez” en revista *Perspectivas Nietzscheanas*, números 5 y 6, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- MURIN, CH., *Nietzsche Probleme. Genealogie d'une pensee*, Montreal, Les Presses de la Université de Montreal et Vrin, 1979.

NIETZSCHE, F., *Nietzsche Werke Historisch-kritische Ausgabe*, edición digital de 1994, editada por Walter de Gruyter & Co. que toma como base la *Kritische Gesamtausgabe Werke*, abreviada como KGW y la *Kritische Studienausgabe* o KSA, compiladas por G. Colli y M. Montinari en su edición de 1980.

Las obras que se citan a continuación corresponden a las traducciones de Andrés Sánchez Pascual que se han utilizado. A todas ellas corresponde Madrid, Alianza, razón por la cual sólo se indican título y fecha:

Consideraciones Intempestivas I, 1988.

El nacimiento de la tragedia, 1995.

Así habló Zaratustra, 1990.

Más allá del bien y del mal, 1997.

La genealogía de la moral, 1993.

Crepúsculo de los ídolos, 1982.

El Anticristo, 1996.

Ecce Homo, 1996.

Humano, demasiado humano I, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001.

Humano, demasiado humano II, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001.

La ciencia jovial. "La gaya ciencia", trad. J. Jara, Monte Ávila Editores, Caracas, 1999.

PAHLEN, K., *La Ópera en el Mundo, Tristán e Isolda*, trad. M. A. Gregor, Buenos Aires, J. Vergara, 1992.

PERLS, F. S., *El Enfoque Gestáltico Testimonios de Terapia*, trad. A. V. Fuentes, Cuatro Vientos, Chile, 1992.

PICCIONE, B., "Instante y autenticidad", en *Nietzsche actual e inactual*, vol. 1, Buenos Aires, Eudeba, 1996.

PICKARD, A., W., *Dithyramb, tragedy and comedy*, Oxford University Press, 1962.

PLATÓN, *Fedón*, Trad. Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1997.

PÍNDARO, *Odas y Fragmentos*, trad. Alfonso Ortega, Madrid, Gredos, 1995

RELLA, F., *El silencio y las palabras*, Trad. Joaquín Jorda, Barcelona, Paidós, 1992.

RELLA, F., *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, trad. Andreas Fuentes Marcel, Catalonia, UPC, 1992.

RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1995.

SCHAEFFER, P., *Musique concrète*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

SÓFOCLES, *Tragedias*, trad. C. García Gual, Madrid, Gredos, 1988.

- VATTIMO, G., *El fin de la modernidad*, trad. J. C Gentile, Barcelona, Gedisa, 1986.
- VATTIMO, G., *Introducción a Nietzsche*, trad. J. Binaghi, Barcelona, Península, 1987.
- VON SALOME, L.A., *Nietzsche*, trad. R. Alvarado Cruz, Mejico, Juan Pablos, 1985.
- WAGNER R., *Escritos y Confesiones*, trad. R. Ibero, Barcelona, Rivero, 1975.
- WAGNER, R., "Beethoven", en *Richard Wagner Prose works*, vol. 5, trad. William Ashton Ellis, Londres, Kegan Paul, 1896.
- WAGNER, R., "Opera and Drama", en *Richard Wagner Prose works*, vol. 2, trad. William Ashton Ellis, Londres, Kegan Paul, 1896.
- WINNINGTON INGRAM, R.P., *Eurípides y Diónisos*, Cambridge, Cambridge University Press, 1948.
- WOLLHEIM, R., *Arts and his objets*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.