

Los ídolos de Nietzsche

Nietzsche's Idols

Raúl Gabás Pallás
Universidad Autónoma de Barcelona

Resumo: Esta conferência toma como pontos de partida as ideias de iconoclastia e idolatria para mostrar o movimento feito por Nietzsche desde sua veneração das figuras de Schiller e Hölderlin na juventude até a destruição destas e outras, especialmente Wagner, que realizou na idade madura. Estas considerações tendem a dar importância à conexão de Nietzsche com o idealismo alemão, aspecto pouco ressaltado em função da tendência de ver em seu pensamento exclusivamente o rompimento com tudo o que lhe é anterior. São analisados detalhadamente tanto o impacto de Hölderlin, Schiller e Schopenhauer sobre o jovem filósofo quanto a sua relação turbulenta com Wagner, sempre tendo como foco principal a relação do filósofo com a Grécia, uma Grécia em que se realiza plenamente o mundo como fenômeno estético. Ao final, procura-se demonstrar como Nietzsche não constrói, com este movimento, novos ídolos e sim que produz com seu martelo filosófico uma intensa destruição, a única que pode tornar a alma humana a mais amorosa, compreensiva e ampla possível.

Palavras-chave: Nietzsche, ídolos, Idealismo alemão.

Abstract: This conference takes as its starting points the concepts of idolatry and iconoclastic rejection so as to show the philosophical movement that Nietzsche realizes since his veneration of figures such as Schiller and Hölderlin in his youth until the destruction of these and other figures, especially Wagner during his later years. These considerations tend to give more importance to the connection between Nietzsche and the German Idealism, which is a rarely emphasized connection, given the general tendency of seeing Nietzsche's thoughts exclusively as rupture with all that came before. Here are thoroughly analyzed the influence of Schiller, Hölderlin and Schopenhauer over the young philosopher and his turbulent relationship with Wagner, always keeping as a focus his relationship with an idea of the Antique Greece as a place where the world is fully realized as an aesthetic phenomenon. At the end, it is demonstrated that Nietzsche does not build, inside this movement, new idols, but actually destroys all idols with his philosophical hammer. This destruction is the only that can lead the human soul to its most lovely, comprehensible and vast possibilities.

Keywords: Nietzsche, Idols, German Idealism.

I. Dos tipos de ídolos

Nietzsche es un iconoclasta, palabra que al pie de la letra significa «rompedor de imágenes». Este calificativo se aplica especialmente a los herejes del siglo VIII que se oponían al culto de las imágenes. Cuando nos hablan de la «herejía de los iconoclastas» hacemos un gesto de desdén frente a una cosa muy lejana, como diciendo: éste ¿de qué me habla? Sin embargo, pronto os daréis cuenta de la importancia del tema mediante un ejemplo cercano a vosotros y a mí. Si alguien rompiera en cuatro trozos la estatua de la virgen de Montserrat o la del Pilar de Zaragoza, se produciría una gran conmoción en el pueblo. ¡O!, ¡qué horror!, ¡indignante!, ¡qué barbaridad! Se habría roto un ídolo.

Supongo que como filósofos todos vosotros sois un poco iconoclastas. Platón se ponía nervioso ante las imágenes y quería llegar a lo que es en sí siempre lo mismo, a veces Kant interrumpía el sueño porque detrás de los fenómenos creía advertir movimientos de la cosa en sí; Schopenhauer nos dice que todos nuestros automóviles y nuestras representaciones son nenúfares que emergen de una balsa llamada «voluntad de vivir», y la familia de Martin Heidegger se ha hecho rica porque él atacó la metafísica, aquello que, por ser siempre lo mismo, es apto para hacerse objeto de una «representación». En todos los casos está de por medio un ídolo, o un intento de rebasarlo.

Los filósofos sois también hombres y, como tales, estáis expuestos a la «idolatría», al culto de las imágenes. El orden social, por ejemplo, se basa radicalmente en la idolatría. Cada día asistimos en los telediarios y en la prensa al desfile imaginario de la casa real, del jefe del gobierno, de los ministros, de algún obispo, de jefes de partidos, de parlamentarios nacionales y autonómicos, de policías, de guardaespaldas. ¿Hay que pagar con los impuestos toda esta liturgia para que la imagen resulte atractiva? En general hoy, puesto que vivimos en la época de la imagen, somos más idólatras que iconoclastas. Incluso los que andan de filósofos por la vida luchan como «geos» por conquistar una esquina en la imagen. Y no hay duda de que también ellos, algunos con apetencia de llamarse sociólogos, han contribuido a la disolución del hombre en el movimiento colectivo y en las imágenes donde éste se encarna. La persuasión de que «nada es» nos hace sentir felices en brazos de lo que se lleva. Y se lleva tocar la imagen, por lo menos con la mirada. ¡Qué solitario se queda

aquel cínico llamado Diógenes! Benjamin se ha dado cuenta del cambio histórico que se produce por el hecho de que la técnica haya creado una fábrica de imágenes.

En el siglo XIX hubo en filosofía un claro movimiento iconoclasta o, mejor dicho, un movimiento esclarecedor de la naturaleza de la imagen. Feuerbach cifra en el deseo el origen de las imágenes religiosas, Marx explica desde la economía la superestructura de las ideas, Max Stirner se opone a todas las construcciones ideales por encima del individuo, Schopenhauer descubre la voluntad como fuente de las imágenes.

Nietzsche construirá su mundo filosófico a partir de todos estos antecedentes. Pero llama la atención en él una duplicidad que a primera vista parece contradictoria. Es iconoclasta frente a todo lo que se ha instalado en occidente a manera de valores tradicionales: la teología, ya sea revelada ya filosófica, la moral, el tipo de hombre masa, y los valores que se desprenden de la conjugación de todo eso. Y, por otra parte, es un literato fantástico que usa a sus anchas la creación de imágenes. ¿Puedo imaginar sin que me adhiera a lo imaginado en un acto de atracción e incluso veneración? Y, en general, los iconoclastas de la tradición religiosa, los judíos, los herejes del siglo VIII, los protestantes, por el rechazo de la imagen exterior quieren conducir al encuentro de lo que pertenece a una región invisible. ¿También Nietzsche pretende conducirnos hacia lo invisible? ¿Cómo puede compaginarse la revalorización de lo sensible, de lo estético, de lo corporal, con su tendencia iconoclasta frente al mundo de las imágenes?

Sólo con lo insinuado acabo de esbozar un panorama excesivamente amplio. En el día de hoy quiero referirme exclusivamente a personas e ideales que Nietzsche veneró en una edad temprana, y a los ídolos que él quiso derribar en la edad madura. Mis consideraciones tienden a conectar a Nietzsche con el movimiento del idealismo alemán, aspecto que en general es poco resaltado por causa de la tendencia a ver en Nietzsche una filosofía de nueva planta, que rompe con todo lo anterior.

II. El impacto de Hölderlin, Schiller y Schopenhauer

Hölderlin y Schiller son dos ídolos tempranos de Nietzsche.

Por su mediación éste conectó con los dioses griegos y con el anhelo de crear un universo estético. Puesto que no se desdice de la concepción estética expuesta en *El origen de la tragedia*, tampoco tiene ningún motivo para demoler la autoridad de las dos figuras que lo condujeron hacia los mitos griegos, aunque la valoración de Schiller decrezca hacia el final.

En la escuela de Pforta, un internado elitista en el valle del río Saale, cerca de Naumburg, Nietzsche descubre a Hölderlin en 1861; tenía entonces 17 años. Pronto dirá que es su poeta preferido y escribe una redacción sobre él. El profesor comenta: Debo formular al autor el consejo amistoso de que se aficione a un poeta más sano, más claro y más alemán. En otra ocasión Nietzsche defiende a Hölderlin frente a unos profesores que no quieren saber nada de «enajenados mentales». A la vez alaba la música de su prosa, los suaves sonidos que se funden como trepidos campos sepulcrales. En Pforta descubrió también a Schiller, y lo descubrió porque una noche leyó su obra *Los bandidos*. La lectura le produjo una gran excitación, pues él, que en 1859 había escrito un drama sobre Prometeo, descubrió allí una lucha entre titanes.

Schiller recibió la inspiración para escribir *Los ladrones* de una nota que el escritor Schubart había publicado en el *Schwäbische Magazin*. Schubart la narra con la intención explícita de estimular a un novelista o autor teatral, pues él escribe que es necesario demostrar finalmente que también en Alemania pueden encontrarse hombres «que tienen sus pasiones y tratan de ellas, en la misma manera que un francés y un inglés». Schiller pondrá en boca del bandido Karl Moor: «La ley no ha formado todavía a ningún hombre grande; la libertad, en cambio, incuba colosos y realidades extremas.»

Schiller quiere descender a las profundidades del corazón humano. La obra aparece en 1781. En la recensión que el propio autor hace en 1782, él critica la falta de cercanía a la realidad en sus figuras, que no están diseñadas según la naturaleza, sino a tenor de impresiones sacadas de las lecturas. El autor salta por encima de los hombres tal como son usualmente y en su término medio, para hacer experimentos con casos extremos. La pieza es un orden de experimentación de tales caracteres extremos, que son *monstruosamente unilaterales*, pero desarrollan con coherencia el principio de su existencia hasta llegar a la catástrofe y, en este sentido, de hecho «permanecen concordes consigo mismo».

Schiller entendía el drama como el arte de provocar efectos. A este respecto hace pruebas con todos los materiales: los sentimientos, las fantasías, los pensamientos. El autor teatral puede hacer que los espectadores sean arrojados al cielo o al infierno como si fueran una bola. Para él la belleza es el arte de resistir al caos, a la entropía de lo real, y de crear por lo menos una isla de logros, aunque sea por un tiempo limitado.

El drama *Los ladrones* entusiasmó a Nietzsche, que sin duda hizo suyo el enfoque de Schiller. Hay una conexión clara de Nietzsche con Hölderlin y Schiller. El iniciador del camino común es Schiller, que entusiasma a Hölderlin, y ambos juntos influyen en Nietzsche. Schiller dio nueva vida a los dioses de Grecia.

El hecho de que Schiller recurra a la antigüedad griega es característico de una época en la que, bajo el impacto de la obra de Winckelmann *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas* (1755), se empezaba a pensar e imitar el ideal allí esbozado de una «noble sencillez y silenciosa grandeza». Desde Winckelmann se disputó en Alemania sobre el carácter modélico de la antigüedad griega. Por ejemplo, en el grupo de figuras del *Laocoonte*. El grupo muestra al sacerdote con sus hijos, enroscados por un monstruo marino, que están a punto de expirar. Pero las figuras no dejan de ser «bellas». Después de Winckelmann, también Lessing, Goethe y Herder recurrieron al mencionado grupo de figuras como piedra de toque de sus pensamientos. Finalmente el joven Schiller escribió el año 1783:

«Este acerado dolor en los ojos, en los labios, en el pecho trabajosamente levantado; es un instante, un estado, en el que la naturaleza se olvida a sí misma con agrado, degenera con gusto hasta lo horrendo y, en medio de toda verdad, resulta muy agradable»³¹.

Schiller vio aquí un sufrimiento horrible que estaba representado «en forma agradable». Para él esto significa el triunfo de la belleza sobre la verdad horrorosa. A su juicio, tenemos ahí una representación característica de un mundo cultural en el que se filosofa y cree «sin consuelo», y por eso se hace sumamente poderosa

³¹ Cf. Rüdiger Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, trad. de Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets 2006, p. 279.

la voluntad de belleza, favorecida por el sol y el clima suave. También las tragedias, los ocasos y los sufrimientos son bellos. Y de igual manera lo son los héroes y los dioses. De acuerdo con Schiller, la belleza era para los griegos el punto de unión entre cielo y tierra, dioses y hombres.

Él busca en Grecia una comprensión del mundo que pueda contraponerse a la modernidad. Considera que la antigüedad griega está acuñada por una relación estética con el mundo. El elemento vital de la cultura era allí el arte, la danza, la música y, en general, la belleza experimentable sensiblemente bajo todos los aspectos. En ese mundo no cabían las dudas acerca del arte. Lo estético se halla en la cumbre de todas las posibles series de fines, y no tiene necesidad de justificarse ante ninguna instancia superior. La modernidad es diferente. En ella dominan la ciencia racional, el materialismo y la utilidad. El mundo se ha convertido en una casa de trabajo en la que al arte no se le concede más función que la de un bello asunto secundario.

Schiller no aspira a la descripción correcta de una época histórica irremediadamente desaparecida; más bien, busca un tipo básico para una comprensión alternativa del mundo, un tipo que pueda contraponerse a la modernidad. Y en esa búsqueda imaginó el «país de fábulas» de la antigüedad griega, con el propósito de ampliar el espacio de pensamiento. Le preocupaba la libertad frente a las coacciones de la propia época. Y para ello era necesario diseñar otra alternativa, una opción diferente de lo humanamente posible.

Para Schiller los dioses griegos tienen un carácter estético. El dios poético es plural. Hay tantos dioses como momentos de verdadera percepción en la naturaleza. El politeísmo es la verdadera religión estética. Es immanente, rica y plural como la realidad misma. Sólo conoce la sacralización de intensidades. El personalismo monoteísta puede entenderse como el primer acto de desencanto.

Este retorno a la concepción estética del mundo da vida al *Origen de la tragedia de Nietzsche*. Casi un siglo más tarde éste, mirando también a la antigüedad griega, formuló así dicho motivo: «Sólo como fenómeno estético se justifican eternamente la existencia y el mundo». Tanto Schiller como Nietzsche presentan el modelo griego bajo la perspectiva de cómo las diversas culturas logran organizar la vida ante el horizonte de lo monstruoso. Se trata de responder a la pregunta: ¿Cómo soportaremos la vida, cómo la

incrementaremos, cómo la preservaremos de influjos destructivos y autodestructivos? Ambos creen que los dioses de Grecia dan alma a la naturaleza, intensifican los sentimientos de los que aman y padecen, y producen el entusiasmo de los artistas. Estos dioses son invenciones de la fantasía, pero son invenciones que intervienen profundamente en la configuración de la vida del hombre y le ayudan a desarrollar un temple alegre. La percepción estética pone sobre las cosas un velo benefactor. El sentido poético es una manera de crear en forma impresionante una razón henchida de sentido en medio de la indiferencia de la naturaleza.

Nietzsche, en el «Ensayo de autocritica», antepuesto a *El Origen de la tragedia*, dice:

«En el curso de este libro se reproduce con frecuencia la singular proposición de que la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético. En efecto, este libro no reconoce, en el fondo de todo lo que existe, más que la idea y (la intención) de un artista; de un “Dios”, si se quiere, pero seguramente de un Dios puramente artista, absolutamente desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o la destrucción, el bien o el mal, no son más que manifestaciones de su arbitrio indiferente y de su poder omnímodo; que se desembaraza, al crear los mundos, del “tormento” de su plenitud y de su “plétora”; que se emancipa del “tormento” de las contradicciones acumuladas en sí mismo.»³²

«Cantando y bailando el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando. Sus gestos denotan una encantadora beatitud. Del mismo modo que ahora los animales hablan y la tierra produce leche y miel, también la voz del hombre resuena como algo sobrenatural: el hombre se siente dios; su actitud es tan noble y plena de éxtasis como las de los dioses que ha visto en sus ensueños. El hombre ya no es un artista, es una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela

³² Nietzsche, *El origen de la tragedia*, Madrid, Espasa – Calpe, Col. Austral, trad. de Eduardo Ovejero, 1975, p. 15.

aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez.»³³

En *Sobre el porvenir en nuestras escuelas* Nietzsche invoca todavía a Schiller entre los mensajeros de la esperanza. Para él Schiller, Lessing y Winckelmann son guías que preparan la cultura clásica. Pero al final tampoco Schiller se libra del menosprecio de Nietzsche. Le da el calificativo de «El trompetero moral de Säckingen»³⁴. También expresa una valoración negativa cuando dice que «no le gusta oír una “y” tristemente famosa: Schiller y Goethe». Nietzsche pregunta: ¿No se conoce todavía a ese Schiller?³⁵

También Hölderlin quiso conservar para sí la alegría de los griegos, pero se propuso conservarla en forma tanto estética como religiosa. Hölderlin, igual que los románticos, se sentía sobrecogido por el movimiento religioso. Otros buscaban su salvación en la India, o bien en el cristianismo, o bien en ambos mundos; él dirigió su atención a Grecia con entrega creyente y fuerza poética. ¿Vivían todavía los dioses a los que él entonaba sus cánticos, o vivían solamente en la canción, tal como dice Schiller en *Los dioses de Grecia*? Hölderlin quería concederles realidad más allá del canto. Reviste especial importancia para él uno de los dioses griegos: Dioniso. Ya en el centro de estudios de Tubinga los tres amigos, Hegel, Schelling y Hölderlin, le habían dedicado un culto privado; y así los misterios dionisiacos del renacimiento y de la renovación habían ocupado su fantasía. Dioniso es el dios del vino, de la sensibilidad desencadenada, del placer, pero también un dios que es desgarrado y muere, para retornar de nuevo. En los estudiantes de Teología del seminario de Tubinga este dios evoca el recuerdo del Cristo crucificado y resucitado. En torno al 1790 los amigos de Tubinga lo escogen como patrón revolucionario, como símbolo de su esperanza de una renovación social. Hölderlin dirá de Dioniso que es el «dios venidero».

En Hölderlin la fantasía mítica es un órgano de percepción. Sólo a través de ella se le abre e interpreta la vida. Ésta especie de fantasía se ha formado en él por la unión de recuerdos de juventud y

³³ *Ibíd.*, p. 27 s.

³⁴ Título de una ópera cómica de T. V. Scheffel.

³⁵ *El Crepúsculo de los ídolos*, trad. de Pedro González, México, Traductores Mexicanos Unidos 1974, p. 77, 93 («Pasatiempos intelectuales» I, XVI).

vivencias durante la propia formación. El reino de la niñez, su paisaje y sus voces, se le convierte en un mundo mítico, que como pasado sigue viviendo todavía en él. Y por lo que se refiere a las tempranas vivencias de la propia formación, ocupa un puesto especial la poesía de Schiller *Los dioses de Grecia*, junto con los antiguos clásicos. Fue esta poesía la que inspiró a Hölderlin en sus propios intentos de dar nueva vida a la conciencia mítica. Buscará un lenguaje lírico para la experiencia mítica, que a su juicio era obvia para los griegos y se ha perdido para los «hombres actuales». Bajo tal expresión entiende un sentido para lo profundo. Lo divino está en juego donde la vida celebra. Es el principio vivificante por antonomasia. Vive en la relación y muere con ella. Se produce la muerte de lo divino cuando la propia utilidad destruye el espacio intermedio, aquel espacio donde puede mostrarse lo «sagrado». Para Hölderlin esto es la nota del presente, una época de la «generación astuta», que cree conocer la naturaleza y la explota. Nosotros destruimos tal significación por la «furia» de la explicación. Penetramos en la realidad en lugar de abrirnos a ella y permitirle que «se abra». Por eso ya no «vemos» la tierra, no «escuchamos» el canto de los pájaros, y se ha «secado» el lenguaje entre los hombres. Hölderlin da a este estado el calificativo de «noche de los dioses». Los dioses cambian sus moradas y dejan cenizas, unas cenizas bajo las cuales más tarde podemos encontrar rescoldo. Son quizá los poetas los que pueden avivarlo de nuevo. Si lo divino es pasajero, es cuestión de proporcionarle una cierta duración. Y eso ha de suceder en el lenguaje, en la poesía.

En la obra *Empédocles* Hölderlin se refiere a este filósofo griego, que, persuadido de su condición divina y de su unión con la naturaleza, enseña al pueblo y se granjea su veneración. Pero Hermócrates, sumo pontífice de Agrigento y hábil manipulador de los hombres, vuelve al pueblo contra Empédocles. Este experimenta su honda soledad y se retira hacia el Etna acompañado por Pausanias. En el camino un campesino les niega el hospedaje. Entre tanto llega el pueblo con Hermócrates a su cabeza, que invita a Empédocles a volver, pues ya ha expiado su delito. Pero él se niega y prosigue su camino.

El autor del poema se proponía resucitar la tragedia antigua. La figura de Empédocles muestra rasgos de semejanza con Prometeo, condenado por llevar lo divino a los hombres, lo mismo que con la de Jesús en el Nuevo Testamento. La obra mencionada expresa el

pensamiento de que lo divino debe perecer y de que el hombre genial está destinado a experimentar la desdicha. Pero en ese destino los grandes hombres cumplen la función de unir al pueblo conectándolo con lo divino de la naturaleza. Lo mismo que los poderes de la naturaleza alentaban la vida del pueblo griego, Hölderlin espera el retorno de Grecia como principio de vida de la nueva comunidad humana. Desde los primeros esbozos de Fráncfort, Hölderlin articula el tema de Empédocles arrojándose al fuego del Etna para volver al fondo creador de la naturaleza. La vida pura de la naturaleza sólo se hace presente al sentimiento, no al conocimiento. Los héroes trágicos expresan la naturaleza anonadándose, pero revelando al mismo tiempo el todo.

La autoconciencia que Nietzsche tiene de sí mismo muestra cierta semejanza con el *Empédocles* de Hölderlin. Por ejemplo, en *Ecce homo* escribe:

«Yo soy el primero en tener en mis manos el metro para medir “verdades”, yo soy el primero que *puede* decidir. Como si en mí hubiese surgido una *segunda consciencia*, como si en mí “la voluntad” hubiera encendido una luz sobre la *pendiente* por la que hasta ahora se descendía...La *pendiente*, se la llamaba camino hacia la “verdad”...Y con toda seriedad, nadie conocía antes de mí el camino recto, el camino *hacia arriba*: sólo a partir de mí hay de nuevo esperanzas, tareas, caminos que trazar a la cultura – yo soy su alegre mensajero...Cabalmente por ello soy también un destino.»³⁶

Y en la última parte de la obra, cuando explica *Por qué soy un destino*³⁷, dice: «Conozco mi suerte. Alguna vez irá unido a mi nombre el recuerdo de algo gigantesco, - de una crisis como jamás la había habido en la tierra, de la más profunda colisión de conciencia, de una decisión tomada, mediante un conjuro, contra todo lo que hasta ese momento se había creído, exigido, santificado. Yo no soy un hombre, soy dinamita.»

Schiller y Hölderlin sumergieron a Nietzsche en la añoranza del mundo griego. Él inicia sus propios estudios sobre Grecia en 1964 con el trabajo sobre «Teognis». Estaba todavía en la

³⁶ *Ecce homo*, trad.de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza 1979 , p. 112.

³⁷ *Ibíd.*, p.123

escuela de Pforta. Desde ese momento se dedica a la filología bajo la dirección del profesor Friedrich Ritschl. En 1867 desarrolla el trabajo *De fontibus Diogenis Laertii*.

Otro ídolo del joven Nietzsche es Arthur Schopenhauer. Lo descubre en 1865. ¿Qué tomó Nietzsche de Schopenhauer? Voy a dar algunas pinceladas sobre las analogías entre ambos. En Schopenhauer el mundo de la representación, que de algún modo será lo apolíneo en Nietzsche, es un estrato derivado de la fuerza primordial de la vida. La voluntad inquieta e insatisfecha es un abismo sin fin. Ella vive en contradicción consigo misma. Es el origen del fenómeno, de la representación, pero se desfigura en él. De hecho la vida de los hombres es un autoengaño y se desarrolla en un nudo de pasiones. La imagen que tenemos de nosotros es fruto de ese mundo oscuro de la voluntad, que no podemos soportar en la conciencia clara. Las ideas en la naturaleza son una terapia para la voluntad. La música es un mundo que está más allá de toda representación y de todo texto. Nietzsche también comparte con Schopenhauer el menosprecio de las masas y la admiración por el genio, así como la oposición a la idea del progreso en la historia.

En *Schopenhauer como educador* Nietzsche asume de aquél la sinceridad incondicional en la búsqueda de sí mismo como un único, que los hombres en general esconden por mala conciencia bajo costumbres y opiniones. En consonancia con Schopenhauer, Nietzsche defiende que esa sinceridad se da en los artistas, pues siguen la conciencia que les dice: sé tú mismo. Para él nuestro mundo académico es nada comparado con la tarea de convertir a un hombre en hombre. La mejor manera de llegar a ser sí mismo es tener un educador. Y el suyo es Schopenhauer. En un mundo donde reina la tiranía de la opinión los filósofos solitarios son odiados. El filósofo abre un asilo donde el tirano no puede penetrar, y eso irrita a los tiranos.

Según Nietzsche, Schopenhauer nos pone a la altura de la consideración trágica. Se sitúa ante el todo de la vida para interpretarlo en su conjunto. Sólo el que tiene ante los ojos el cuadro general de la vida, se puede servir de las ciencias particulares. Un filósofo quiere fijar el valor de la vida. Todos los grandes pensadores quieren ser legisladores de la medida y peso de todas las cosas. El hombre creador ha de responder a la pregunta: ¿Afirmas esta existencia en lo profundo de tu corazón? ¿te basta? ¿quieres ser su

abogado, su redentor? Estamos experimentando las consecuencias de la afirmación de que el Estado es el fin supremo de la humanidad. Esto es una recaída no en el paganismo, sino en la estupidez.

Nietzsche distingue tres maneras de ver al hombre: la de Rousseau (revoluciones: naturaleza sagrada contra tantas corrupciones); la de Goethe: (que recorre todo lo que ha existido); y la de Schopenhauer, (que asume el sufrimiento voluntario de la veracidad). Afirma que la naturaleza tiene necesidad del Santo, del sentimiento de unidad con todo lo vivo. El hombre de ciencia ve piezas. Es incapaz de ver el todo y lo importante. Es pobre en sentimiento.

El sentido de la evolución de la especie es aquel punto en el que ella pasa a otra. En el *Crepúsculo de los ídolos*³⁸ Nietzsche dice de Schopenhauer que es el último alemán que merece ser tenido en cuenta. Es, continúa, un acontecimiento europeo, como Goethe, como Hegel, como Heinrich Heine. Es un intento malignamente genial de lanzar a la lucha en favor de una valorización nihilista de la vida. Ha interpretado el arte, el heroísmo, el genio, la belleza, la gran compasión, el conocimiento, la voluntad de verdad, la tragedia como derivaciones de la «negación» -o de la necesidad de negación- de la voluntad. Es el heredero de la interpretación cristiana. Pero supo dar también por bueno lo rechazado por el cristianismo, los grandes hechos culturales de la humanidad como formas previas de redención. Por ejemplo, la belleza es para él redención de la voluntad por unos instantes, y atrae hacia una redención para siempre. Schopenhauer niega en la belleza el instinto de procreación. Pero Nietzsche lo refuta con dos argumentos: te contradice la naturaleza y Platón afirma que toda belleza incita a la procreación.

Nietzsche sigue polemizando también por la interpretación de la tragedia en Schopenhauer, pues ella conduce a la resignación³⁹. Finalmente añade que en él la moral aparece como lo que es, como una envenenadora y calumniadora de la vida.

III. Relación de Nietzsche con Wagner

Richard Wagner se hallaba bajo las jóvenes ideas alemanas

³⁸ *El crepúsculo de los ídolos*, ed. cit. P.97 s.

³⁹ *Ibid.*, p. 101.

de libertad, unidad nacional y progreso cuando en 1838 empezó a elaborar *Rienzi*, su gran ópera sobre un fracasado intento de revolución el año 1347 en Roma. Él es maestro de capilla en Riga, humillado por la miserable situación de la vida teatral en el lugar y por su mujer Minna, que se ha dado a la fuga con su amante. Wagner viaja a París, donde permanece hasta 1842.

En la Roma de 1347 Cola di Rienzi, hijo de un fondista, quiere erigir una república al estilo de la antigua Roma, fundándose en un movimiento popular contra la aristocracia dominante; pero luego ve cómo el pueblo se aleja de él. Rienzi, en la ópera de Wagner, intenta una última vez desde un balcón del Capitolio ganarse la masa que un legado papal ha concitado contra él; pero lo único que cosecha es una pedrisca. El edificio es incendiado, se derrumba y entierra a Rienzi junto con su utopía de la felicidad del pueblo y de la libertad. El año 1906 *Rienzi* se representó en Linz. Un joven presente, llamado Adolf Hitler comentó: en esta «música bendecida por Dios, también yo habría de lograr unir el imperio alemán y engrandecerlo».

La ópera de Richard Wagner sobre un revolucionario fracasado será todo un éxito en Europa. Pompa teatral, escenas de masas, magia de los bastidores, eran un desafío para grandes escenarios, en los que Wagner centraba también sus esfuerzos en su intento de salir finalmente de la «miseria».

Wagner abandona París en 1842 siendo ya un hombre famoso. Llegará a ser maestro de capilla en Dresden. Esboza un proyecto de reforma que ha de elevar la capacidad de rendimiento del escenario y concentrar en sus manos la dirección total. El teatro de la ópera no sólo ha de servir al lujo y a la distracción, sino que debe dar también impulsos progresistas, democráticos. Las inquietudes revolucionarias del año 1848/49 parecen ofrecer una oportunidad.

Richard Wagner se hace revolucionario. Redacta panfletos contra la aristocracia y contra el dominio burgués del dinero. Richard Wagner, junto con Bakunin, a quien entre tanto le unen lazos de amistad, participa en los preparativos de una rebelión armada contra el rey de Sajonia, que en 1849 disuelve el gobierno elegido. El 8 de mayo de 1849 es aplastado el levantamiento de Dresden. Los jefes de la conspiración son encarcelados; Richard Wagner puede escapar, primero a Weimar, donde han comenzado las pruebas de orquesta de *Tannhäuser*. Cuando el 16 de mayo aparece el acta de prisión, Franz List le ayuda en su huida a Zürich.

Durante los meses revolucionarios ha preparado un primer esbozo del drama de los *Nibelungos*, que todavía está concentrado por entero en la figura de Siegfried, que a semejanza de Cristo ha de traer la liberación de un falso estado del mundo.

Wagner quiere componer un «mito» revolucionario. Para huir de la prisión dictada contra él, llega a Zúrich con esta intención y la persigue a lo largo de veinte años, hasta que en 1874 está terminado el *Anillo de los Nibelungos*. Con ello se hacen finalmente realidad los sueños de una nueva mitología en el romanticismo temprano. En Zúrich compuso los escritos: *El arte y la revolución* (1849), *La obra de arte del futuro*, 1850, *Ópera y drama*, 1851. Está inspirado por el pensamiento de Schelling sobre la libertad y por la filosofía de la historia de Hegel.

En *La obra de arte del futuro* Wagner describe la evolución de la humanidad como un movimiento dialéctico desde el estado de la naturaleza, a través de la alienación, hasta llegar al arte. Para la liberación de la humanidad en el arte ha de producirse una mediación entre la conciencia humana y la naturaleza alienada de ella. La reunificación entre naturaleza y reflexión, entre hombre particular y humanidad, sólo alcanza su autoconciencia en la representación artística del proceso histórico. En el mito dramático se repite conscientemente toda la historia de la humanidad. La historia del arte teatral comienza con la tragedia griega, que es una fiesta religiosa convertida en obra de arte. En esa fiesta se conmemora el origen común del arte y de la celebración religiosa. También la historia del arte teatral recorre el mismo proceso de alienación que la humanidad entera, pues pierde la unidad originaria y se disuelve en las artes particulares (danza, música, poesía). Esa separación conduce a la decadencia, que Wagner describe con especial fuerza en *El judaísmo en la música* (1850).

Richard Wagner se apoya en la leyenda de los *Nibelungos*, que los románticos habían sacado nuevamente a la luz, pero hace de ella algo muy peculiar. Sobre todo se basa en las reflexiones románticas acerca de la función formadora de mitos y unificadora de la sociedad en la antigüedad.

En el arte moderno, dice Wagner, no se da semejante vida pública. Aquí el arte se ha convertido en mercado, de modo que ha caído bajo las coacciones de la comercialización y de la privatización. El arte, lo mismo que otros productos, tiene que ofrecerse y venderse

en el mercado como una mercancía.

La signatura de la época presente se cifra en un astillamiento de las artes y de los artistas, en la disolución del vínculo que unifica las aspiraciones creadoras. Como único vínculo han quedado la «industria», el capital y el trabajo dirigido por él. El anticapitalismo de Wagner es luego el punto de partida de su notorio antisemitismo.

En la época actual dominan la industria, el dinero, el afán industrial, la orientación por la actividad económica. Esa es la religión del presente, una religión que no establece vínculos de unidad, sino que atomiza y empuja a la concurrencia. Se requiere un nuevo vínculo de unión.

Para Wagner, que de momento es todavía un seguidor de Feuerbach, ese vínculo ya no puede crearlo la antigua religión, ni la de los griegos, ni la cristiana. De acuerdo con Feuerbach ve en los dioses proyecciones de la libre fuerza creadora del hombre, y por eso la idea del hombre libre ha de ocupar el puesto de la religión. La figura de Siegfried es para él una encarnación de la libertad en consonancia con esa pauta, y en cuanto tal puede utilizarse artísticamente. Siegfried es para él un nuevo Prometeo, lo mismo que es también un nuevo Cristo. En lo que se refiere al astillamiento de las artes y de los artistas, Wagner sueña con una nueva obra de arte conjunta, que una de nuevo a muchas artes, la música, la representación teatral, la literatura, la pintura y la escultura. La obra de arte total requiere un artista total.

Después del fracaso revolucionario Wagner sigue creyendo en la revolución social. Desde su punto de vista, la revolución necesita el arte, y el arte necesita la revolución. Ambos tienen un fin común. Este fin es el hombre fuerte y bello; la revolución ha de darle la fortaleza y el arte la belleza. Por tanto, el arte, cuando sirve a la revolución, sirve a su propio desarrollo.

Su obra de arte, a la que atribuye esta tarea, ha de ser el drama de los Nibelungos. Wagner trabaja un cuarto de siglo en el *Anillo de los Nibelungos*; comienza con el esbozo en prosa, el *Mito de los Nibelungos*, de 1848; y termina en noviembre de 1874. En 1876 todo el *Anillo* se representa por primera vez durante cuatro días para la apertura del teatro en Bayreuth.

El 8 de noviembre de 1968 Nietzsche conoce a Wagner. Es invitado a conocer Tribschen y le invade un sentimiento de Euforia. El 17 de mayo de 1969 se produce la primera visita a

Wagner. Pasa las Navidades y el Año Nuevo en Tribschen. A partir de 1870 Nietzsche inicia una actividad frenética de estudios en torno a la tragedia. El 19 de enero de 1870 imparte una conferencia sobre *El drama musical griego*, y otra sobre *Sócrates y la tragedia* a principios de febrero. En general lo desarrollado entre 1870 y 1874 muestra la fascinación por el mundo clásico como modelo de vida y de formación, concediendo la supremacía a la tónica vital frente a la simple erudición, a la cultura frente a la economía (mera sobrevivencia).

La conferencia del 18 de enero de 1870, *El drama musical griego*, contiene las bases de la posterior obra de Nietzsche sobre el origen de la tragedia. Allí el autor expresa los siguientes pensamientos. El arte arranca de las raíces inconscientes del pueblo, de la noche profunda. En la tragedia primitiva se produce un arrobamiento, una salida de lo cotidiano. En ella el centro es el coro. Pero éste no constituye una masa, sino que es un ser individual. El personaje encuentra un tubo de resonancia a través del coro. En los primeros estadios la tragedia no iba dirigida a la acción del drama, sino al pazos. Originariamente la tragedia era una lírica objetiva, una canción desde el estado de determinados seres mitológicos. Un coro ditiámbico de sátiros y silenos tenía que dar a entender lo que lo había puesto en esa excitación. Indicaba un rasgo de la historia de las luchas y los padecimientos de Dionisos. Más tarde aparecía la divinidad misma. La coreografía transmitía la música hecha sensible.

En ese mismo año (1870) Nietzsche, cuando, después de haber participado en la guerra se dirige a Tribschen para pasar las navidades, lleva como regalo a Cosima *La concepción dionisiaca del mundo*. En 1872 aparece *El origen de la tragedia desde el espíritu de la música*. Este escrito contiene una defensa incondicional de la concepción estética del mundo. Explica el arte griego como una oposición y complementariedad entre Apolo y Dionisos, entre el sueño y la embriaguez. Apolo es el Dios del arte, el dios de las imágenes del sueño. Dioniso es el impulso primaveral, la bebida narcótica. Las fiestas dionisiacas son un vínculo entre hombre y hombre. Desarrollan una relación con la naturaleza sin frontera de castas. En este mismo año 1872 Nietzsche escribe *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* y *La contienda de homero*. En *El origen de la tragedia*.(1872) Nietzsche incluye un prólogo a Richard Wagner, que está fechado a fines de 1871 y termina así:

«Según una convicción muy profunda mía, el arte es la tarea más alta y la actividad esencialmente metafísica de la vida, según piensa el hombre a quien quiero que esta obra sea dedicada, como a mi noble compañero de armas y precursor en este camino.»⁴⁰

Entre 1872 y 1874 Nietzsche atribuye profundidad a la empresa wagneriana. En 1876, a finales de julio, viaja a Bayreuth con el fin de asistir a los ensayos para los primeros festivales. Contempla todo el barullo cortesano, el aparato de mitos, la vida social, los asaltos a los restaurantes después de la representación. Se siente consternado. Parte de Bayreuth a los pocos días, pero regresa para la representación. Se siente decepcionado por la poca atención que le prestan tanto el público como Wagner. Después de este desengaño comenzará a trabajar en *Humano, demasiado humano*.

Empieza a ser consciente de las diferencias frente a la doctrina de Schopenhauer (diciembre de 1876). La historia del nacimiento de la cuarta consideración, *Wagner en Bayreuth*, fue especialmente lenta. Durante la redacción Nietzsche se distanció progresivamente de Wagner. Comenzó la redacción en 1874. En la primavera de 1876 se puso a trabajar de nuevo. El escrito apareció en Julio, en cierto modo como homenaje a Wagner en el primer festival de Bayreuth. Este tratado es en gran parte un montaje de textos del primer Wagner revolucionario. Se muestra con claridad el interés de Nietzsche por recordarle a Wagner sus intenciones anteriores de reforma de la cultura. Aunque esté distanciado interiormente del músico, éste se muestra entusiasmado con la cuarta consideración intempestiva.

En 1877 Wagner termina el boceto del *Parsifal*. Este nombre procede de un héroe del ciclo del Santo Grial. Dios lo elige por su pureza para apoderarse del Grial (Cáliz). Wolfram de Eschenbach compuso un poema sobre Parsifal inspirado en Chretien de Troyes. Wagner se basa en W. Eschenbach. Leyó su poema en 1845. En 1854 leyó a Schopenhauer y se mostró interesado por las filosofías orientales, particularmente el budismo. En 1855-56 escribió *Die Sieger* (los victoriosos) como acto de una ópera basada en la vida de Buda. Aparecen los temas que luego se desarrollarán en el Parsifal:

⁴⁰ *El origen de la tragedia*, ed. cit., p. 22

reencarnación, compasión, renuncia a uno mismo e incluso a los grupos sociales. Según el propio relato de Wagner en *Mi vida*, él concibió el *Parsifal* en la mañana del Viernes Santo de 1857. En 1865 retomó la composición y la completó en 1877. Esta ópera se estrenó en 1882. Por su carácter místico Wagner pidió que no se aplaudiera ni entre actos ni al final de la función. Su viuda Cosima respetó esta disposición.

La victoria del protagonista se funda en la perseverancia, la renuncia a la tentación carnal y el ascetismo. Se nos presenta como el prototipo de hombre moderno, como el «elegido» que ha de salvar a la humanidad, que a través de la vida de privaciones y sacrificios es premiado con la revelación de la auténtica verdad; y por estar en posesión de ella saldrá victorioso de cualquier empresa que se proponga.

En 1878 le llega a Nietzsche el libreto del *Parsifal*, acerca del cual escribe: Todo demasiado cristiano, qué cantidad de sicología fantástica, además no me gusta la histeria propia de las mujeres.

Por otra parte, en 1877, después de una revisión médica de Nietzsche, Wagner escribe al médico Eisler que a su juicio la causa de la enfermedad de Nietzsche (sus dolores de cabeza) es el onanismo, y que la causa de su cambio de pensamiento es una tendencia no natural que apunta a la pederastia. Nietzsche, cuando se enteró de esto más tarde, seguramente en 1883, calificó las declaraciones de Wagner de ofensa mortal.

Humano, demasiado humano aparece en abril 1878. En este escrito Nietzsche quiere distanciarse de la religión, del arte y de la moral, de los cantos de sirenas de lo monstruoso y de las sensaciones trágicas. Entona un canto a la ciencia útil y renuncia a cavilar sobre las primeras y las últimas cosas, así como al estilo metafísico de pensar (incluido el propio). Se distancia del pesimismo de Wagner y de su mística de la redención estética. Nietzsche esboza un programa de ilustración. Quiere iluminar el material de opiniones que han recubierto los hechos humanos. Los mismos mitos son mistificaciones que deben ser atacadas. Las propias investigaciones conducen ahora a discriminar qué males son fundamentales e inmejorables en las cosas humanas y cuáles pueden mejorarse. Para Nietzsche no hay ningún texto originario, todo son interpretaciones. A mediados de los setenta estudia *Pensamiento y realidad* del filósofo Afrikan Spir, que defiende un devenir absoluto en el mundo, de modo que la identidad sólo se da

en el espacio lógico. Wagner se siente decepcionado y Cosima dice: Sé que aquí ha vencido el mal.

En el prólogo a Richard Wagner incluido en el *Origen de la tragedia* Nietzsche se deshacía en elogios a Wagner. Pero quince años más tarde, en agosto de 1886, Nietzsche antepone a la obra un «Ensayo de autocrítica» en el que se arrepiente de

«haber “estropeado” el “grandioso problema griego”, tal como se me había revelado, por la intrusión de las cosas modernas; haberme atendido a esperanzas allí donde no había nada que esperar, donde todo indicaba demasiado claramente un fin; haber comenzado, a propósito de la más reciente música alemana, a divagar sobre el “alma alemana”, como si precisamente estuviese a punto de descubrirse y de recobrase; y esto en una época en que el espíritu alemán, que ha poco aún había poseído la voluntad de dominar a Europa, la fuerza de dirigir a Europa, llegaba a guisa de conclusión testamentaria, a la “abdicación” y, bajo el pomposo pretexto de una fundación de imperio, evolucionaba hacia la mediocridad, hacia la democracia y las “ideas modernas”. En efecto, luego he aprendido a juzgar sin esperanza y sin piedad esta “alma alemana”, como siendo, en el fondo, puro romanticismo y la más antihelénica forma de todas las formas de arte imaginables.»⁴¹

Nietzsche considera que el romanticismo en definitiva se postra ante el Dios antiguo.

En *El caso Wagner* Nietzsche despliega una crítica radical de la música wagneriana, poniendo en duda su calidad musical y acusándola de su complicidad con lo decadente. Expresa su preferencia por Bizet frente a Wagner y, en este contexto, pide que la música se haga mediterránea, lo cual significa volver a la naturaleza, a la salud, a la alegría, a la juventud, a la virtud.

Nietzsche confiesa que durante un tiempo se entregó al arte mágico de Wagner y le creyó. Este viejo mago, exclama, ¡qué nos ha fingido a todos! ¿Por qué razón se dejó seducir? Por la razón de que Wagner creyó en la revolución durante media vida. En consecuencia presentó a Siegfried como auténtico revolucionario, que declara la

⁴¹ *Ibíd.*, p. 17.

guerra a los antiguos pactos (costumbres, leyes, moral, instituciones). Siegfried y Brunnhilde festejan el sacramento del amor libre y el crepúsculo de los ídolos de la moral antigua. La nave de Wagner corrió alegre durante largo tiempo en esta ruta. Pero la nave se estrelló contra un arrecife, y el arrecife era la filosofía de Schopenhauer. Wagner, que había trasladado el optimismo a la música, luego se avergonzó y trasladó el anillo a lo schopenhaueriano. Nietzsche se distancia de Wagner porque éste abre las puertas de par en par a lo cristiano. Así usa constantemente el tema de la redención, que es central en el cristianismo. Para Nietzsche la necesidad de redención es la forma de expresión más honrada de la decadencia. La primera sociedad wagneriana, la de Munich, puso en el sepulcro de Wagner una corona con la inscripción: «Redención al redentor».

El arte de Wagner, continúa Nietzsche, atrae a los débiles y agotados. Los temas que lleva al escenario son puros problemas de histéricos. Sus héroes y heroínas son una galería de enfermos. Wagner mismo es un neurótico y, como tal, un exponente de la enfermedad general de la época. Es el artista moderno por excelencia, es el Cagliostro⁴² de la música, o de la modernidad. Le acusa de que en su arte está mezclado en forma seductora aquello de lo que hoy todos tienen mayor necesidad, los tres grandes estimulantes de los agotados, lo brutal, lo artístico y lo inocente (idiota).

«Wagner es una gran pérdida para la música. Ha adivinado en ella el medio para estimular los nervios, y con ello ha llevado la enfermedad a la música. No es pequeña su fuerza inventiva en el arte de agujonear de nuevo a los agotados, de llamar a la vida a los medio muertos. Es el maestro de manejos

⁴² Cf. *Ecce homo*, ed.cit., p. 116. **Cagliostro**, que se llamaba en realidad Giuseppe Balsamo, procedía de una familia pobre de Sicilia. Había embaucado a su público, preferentemente aristocrático, con reuniones espiritistas, experimentos de alquimia y profecías misteriosas. Con todo ello tuvo entrada en la corte real de Francia. Por encargo del cardenal Rohan había adquirido una gargantilla para la reina María Antonieta. En el momento de entregarla desaparecieron las piedras preciosas y también el dinero. Cagliostro se hizo sospechoso y fue expulsado del país. Se vio en todo este asunto un abismo de corrupción, superficialidad y derroche. La escritora Elisa von der Recke relata un encuentro con Cagliostro. Lo describe como un engañador, y llega a la conclusión de que tampoco los ilustrados están inmunizados contra el peligro de la creciente exaltación de los fenómenos visionarios y de todas las artes ocultas. Se había debilitado la fe en la transparencia y gustaba de nuevo lo misterioso.

hipnóticos, derriba a los fuertes como se derriba a un toro. El éxito de Wagner, un éxito en los nervios y por tanto en las mujeres, ha convertido todo el mundo ambicioso de los músicos en discípulos de su arte secreta. Y no sólo a los ambiciosos, sino también a los dotados... Hoy sólo se hace dinero con música enferma; nuestro grandes teatros viven de Wagner.»⁴³

Wagner, afirma Nietzsche, se ganó la masa, pero pervirtió el gusto. Lisonjea todo instinto nihilista (budista) y lo reviste de música, lisonjea todo lo cristiano, toda forma de expresión religiosa de la decadencia, todo lo que ha crecido en el suelo de la vida empobrecida. Toda la falsa moneda de la trascendencia y del más allá tiene su abogado más sublime en el arte de Wagner.

Según Nietzsche, Wagner no es especialista en lo bello, sino en lo grande, lo elevado, lo gigantesco. ¡Sursum. Bumbum!, ironiza el derribador de ídolos. Lo prioritario en él son los gestos, a los que busca luego la semiótica de los tonos. Sin capacidad de figuras orgánicas, ni de estilo, desarrolla una modalidad dramática. A la pregunta de si Wagner fue un músico, responde que fue algo más, a saber, un genio del teatro, el escénico alemán por excelencia. Wagner se hizo músico y poeta porque el actor en él lo forzó a ello. Hizo de la música lo que necesitaba, una retórica teatral, una forma de expresión, de fortalecer los gestos, de sugestión, de lo psicológicamente pintoresco. Es el Víctor Hugo de la música como lenguaje. El tono displicente llega a lo alto de la escala cuando dice: «La música de Wagner es simplemente música mala, quizá la peor que se ha compuesto. Cuando un músico no sabe contar hasta tres, se hace dramático, se hace wagneriano.»⁴⁴ Wagner descubrió la magia que se puede ejercer con una música elemental: sonido, movimiento, color, brevemente, lo sensible de la música. Quiere el efecto y nada más que el efecto. Wagner es ante todo actor, también en el esbozo de la acción. Lo primero que se le ocurre es una escena, una acción real con su relieve principal de los gestos, una escena que derriba. Piensa eso en profundidad y de ahí saca los caracteres. Todo el resto sale de ahí. Nietzsche pone el siguiente ejemplo: supongamos que tiene necesidad

⁴³ *El caso Wagner*, N° 5, líneas 7-22.

⁴⁴ *Ibid.* Nr. 8, líneas 28-31.

de una voz femenina. Como no es posible un acto entero sin voz de mujer, ¿qué hace cuando las heroínas no están libres en ese momento? Hace emerger la mujer más antigua del mundo, la Erda; ella canta e inmediatamente es dejada de lado. También hace el experimento mental de traducir los personajes de Wagner al mundo burgués. Cuando hemos quitado el pellejo heroico a las grandes heroínas, ellas pueden confundirse con Madame Bovary.

Pero reconoce que Wagner es admirable en la invención de lo más pequeño, en la creación poética del detalle. Lo llama «nuestro gran miniaturista de la música», que comprime en el más mínimo espacio una infinitud de sentido y dulzura. Su riqueza en colores, dice, en medias sombras, en secretos de luz moribunda, pervierte de tal manera, que después toda otra música parece demasiado robusta. Wagner es maestro en tonos de una dicha melancólica y somnolienta. El preludio de *Lohengrin* en concreto da el ejemplo de cómo se hipnotiza con música. Wagner, dice Nietzsche, necesitaba literatura para convencer al mundo de que tomara en serio su música. A la postre se convirtió en heredero de Hegel, pues, con su jugar escondido entre cien símbolos, utilizó la música como idea.

Nietzsche echa de menos en Wagner: el gay saber, los pies ágiles, la broma, el fuego, la gran lógica, la danza de las estrellas, la espiritualidad desbordante, la luz rutilante del sur, el mar terso, la perfección.

El otro arte que necesitamos es: «un arte burlón, ágil, fugaz, no dañado por lo divino, un arte divinamente artificial, que como una llama penetre en un cielo sin nubes. Sobre todo: un arte para artistas, sólo para artistas.»⁴⁵

El crepúsculo de los ídolos es una clara alusión al *Crepúsculo de los dioses* de Wagner. En *Ecce homo* dedica un apartado a «El caso Wagner»

Allí dice: «¿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 en *décadence* y ha dejado de ser la flauta de Dioniso...»

IV. Nietzsche martillo de ídolos

⁴⁵ *Nietzsche contra Wagner*, Epílogo 2.

En el prólogo de *Ecce homo*⁴⁶ Nietzsche escribe: «La última cosa que yo pretendería sería “mejorar” a la humanidad. Yo no establezco nuevos ídolos; los antiguos van a aprender lo que significa tener pies de barro. Derribar ídolos (tal es mi palabra para decir “ideales”) -eso sí forma parte de mi oficio. A la realidad se le ha despojado de su valor, de su sentido, de su veracidad en la medida en que se ha *fingido mentirosamente* un mundo ideal...El “mundo verdadero” y el “mundo aparente» - dicho con claridad: el mundo *fingido* y la realidad...Hasta ahora la mentira del ideal ha constituido la maldición contra la realidad, la humanidad misma ha sido falseada y engañada por tal mentira hasta en sus instintos más básicos...» En esta misma obra, refiriéndose al *Crepúsculo de los ídolos*, Nietzsche escribe: «Lo que en el título se denomina *ídolo* es sencillamente lo que hasta ahora fue llamado verdad. *Crepúsculo de los ídolos*, dicho claramente: la vieja verdad se acerca a su final...»⁴⁷ Y seguidamente añade: «No existe ninguna realidad, ninguna “idealidad” que no sea tocada en este escrito(-tocada: ¡qué eufemismo tan circunspecto!...). No sólo los ídolos *eternos*, también los más recientes, en consecuencia los más seniles. Las “ideas modernas”, por ejemplo. Un gran viento sopla entre los árboles, y por todas partes caen al suelo frutos - verdades».

¿Qué sentido tiene el martilleo de Nietzsche contra los ídolos: destruirlos o comprobar su grado de solidez? Yo diría que él pretende ante todo ver de qué material están hechos los ídolos. Pero sus golpes de martillo no los derriba automáticamente. De hecho ha pasado más de un siglo y muchos de ellos mantienen toda su fuerza. Para terminar mencionaré algunos de los ídolos atacados por Nietzsche:

1. Los sabios, entre ellos Sócrates. Para Nietzsche éstos son tipos decadentes. Sócrates en concreto era plebeyo y feo. Por inventar la dialéctica, contribuyó a que la plebe se situara arriba. Descubrió una nueva forma de lucha; fue el primer maestro de esgrima para los círculos aristocráticos de Atenas. Emerge la razón como una luz diurna contra los apetitos oscuros, sin concesiones al inconsciente. Para Nietzsche combatir los instintos es señal de decadencia.

⁴⁶ *Ecce homo*, ed. cit., p. 16.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 111.

2. La figura del mundo superior abarca a Platón, la metafísica y el cristianismo. En todos estos casos hay un miedo al devenir, y se crea la fantasmagoría de otra vida distinta de ésta.

Históricamente adquiere las siguientes modalidades: el mundo verdadero es asequible para el sabio (Platón); o para el virtuoso (Cristianismo); el mundo verdadero es *inasequible* (Kant); el mundo verdadero es inalcanzable y desconocido (positivismo); es una idea que se ha vuelto inútil. La hemos eliminado. Pero al eliminar el mundo en sí, hemos eliminado el aparente.

En el caso de la Iglesia o del cristianismo el mundo superior conduce a la extirpación de los sentidos, de la sensualidad, del orgullo, del ansia de dominio, de pasión, de venganza. La praxis de la Iglesia es hostil a la vida.

3. El ídolo más fuerte en el momento actual es el de la moral, que está en la base de la Iglesia, del socialismo y de la idea del progreso

En todos los casos es ensuciada la vida, se crea la mala conciencia, se reprimen los instintos, se hace despreciable la vida del individuo, se coarta la espontaneidad bajo la presión de la norma general. Nosotros, con nuestras virtudes del trabajo, de la falta de pretensiones, de la legalidad, del cientifismo, somos decadentes. El renacimiento es la última época grande. Frente a ella, nosotros somos decadentes.

También la igualdad es parte de la decadencia. Toda época fuerte cultiva el pathos de la distancia, de ser uno mismo, de destacarse. No existe doctrina más venenosa que la de la igualdad. La justicia es: igualdad para los iguales, desigualdad para los desiguales.

Un caso concreto es la idea de «mejorar a los hombres». Nietzsche dice irónicamente: domar un animal es mejorarlo. Y lo mismo sucede con el hombre que el sacerdote ha mejorado. La Iglesia, dice, echó a perder al hombre, la debilitó⁴⁸. Nietzsche concluye que todos los medios con que se ha pretendido hasta ahora hacer moral a la humanidad han sido radicalmente inmorales.

⁴⁸ «La iglesia combate las pasiones por el método de la extirpación radical; su sistema, su tratamiento, es la *castración*. No se pregunta jamás: ¿cómo se espiritualiza, embellece y diviniza un deseo? En todas las épocas ha puesto el peso de la disciplina al servicio del exterminio (de la sensualidad, del orgullo, del deseo de dominar, de poseer y de vengarse). Mas atacar la pasión de raíz es atacar la raíz de la vida; el procedimiento de la Iglesia es nocivo para la vida» (*El crepúsculo de los ídolos*, ed.cit., p. 38).

4. Otro gran ídolo de la época es el Estado.

Nietzsche defiende la superioridad de la cultura sobre la política. Para él hay una relación inversa entre cultura y política. Todas las grandes épocas de cultura son épocas de decadencia política; lo que es grande en el sentido de la cultura ha sido apolítico, e incluso antipolítico. Cuando Alemania surge como gran potencia política, Francia adquiere nueva importancia como potencia cultural.

La cultura es elitaria: *pulchrum est paucorum hominum*. Lo que condiciona la decadencia de la cultura es el hecho de que la «educación superior» no sea ya un privilegio, o sea, el democratismo de la «cultura general». Nuestras escuelas superiores, dice Nietzsche, están organizadas para la mediocridad. Según él Kant, el gran Kant, es un «lisiado conceptual».

Las pautas culturales de Nietzsche son: aprender a pensar, y saber bailar (educación aristocrática): con los pies, con los conceptos, con las palabras, con la pluma.

5. En el terreno de la metafísica Nietzsche impugna: la voluntad como causa, el yo, la finalidad. Según él, el instinto causal está condicionado por el miedo a lo desconocido. En otras ocasiones nos conduce a causas imaginarias, por ejemplo, los fenómenos histéricos interpretados como brujas.

6. Contra Darwin objeta: la lucha por la vida está más afirmada que probada. El aspecto de conjunto de la vida no es la situación calamitosa, la situación de hambre, sino más bien la riqueza, la exuberancia, incluso la prodigalidad absurda. Si la lucha existe, termina al revés de cómo sería lícito desealarla: en detrimento de los fuertes, de los privilegiados, de las excepciones afortunadas. Las especies no crecen en perfección; los débiles dominan una y otra vez a los fuertes. Darwin ha olvidado el espíritu: los débiles tienen más espíritu. Quien tiene fortaleza prescinde del espíritu. Espíritu es: la previsión, la paciencia, la astucia, la simulación, el gran dominio de sí mismo y todo lo que es mimetismo.

7. Si en medio de tanto rechazo preguntamos por lo que Nietzsche acepta, por lo que él afirma, por lo que le entusiasma, nos da una pauta su valoración de Goethe y sus manifestaciones sobre la

embriaguez y sus formas.

Goethe es casi el único que se salva de las iras de Nietzsche. En los números 49-51 («Pasiempos intelectuales») dentro del *Crepúsculo de los ídolos*, escribe acerca de él:

«Goethe - no un acontecimiento alemán, sino un acontecimiento europeo: un intento grandioso de superar el siglo XVIII mediante una vuelta a la naturaleza, mediante un *ascenso* hacia la naturalidad del Renacimiento, una especie de autosuperación por parte de aquel siglo.- Goethe llevaba dentro de sí los instintos más fuertes del mismo: la sentimentalidad, la idolatría con respecto a la naturaleza, el carácter antihistórico, idealista, irreal y revolucionario (este último es solamente una forma del irreal). Recurrió a la historia, a la ciencia natural, a la antigüedad, asimismo a Spinoza, y sobre todo a la actividad práctica; se rodeó nada más que de horizontes cerrados; no se desligó de la vida, se introdujo en ella; no fue apocado, y tomó sobre sí, a su cargo, dentro de sí, todo lo posible. Lo que él quería era *totalidad*; combatió la desunión entre razón, sensibilidad, sentimiento, voluntad (- desunión predicada, con una escolástica espantosa, por Kant, el antípoda de Goethe), se impuso una disciplina de totalidad, se creó a sí mismo...En medio de una época de sentimientos irreales, Goethe fue un realista convencido: dijo sí a todo lo que en ella le era afín - no tuvo vivencia más grande que la de aquel *ens realissimum* [ser realísimo] llamado Napoleón. El hombre concebido por Goethe era un hombre fuerte, de cultura elevada, hábil en todas las actividades corporales, que se tiene a sí mismo a raya, que siente respeto por sí mismo, al que le es lícita la osadía de permitirse el ámbito entero y la entera riqueza de la naturalidad, que es lo bastante fuerte para esa libertad; el hombre de la tolerancia, no por libertad, sino por fortaleza, porque sabe emplear en provecho suyo incluso aquello que haría perecer a una naturaleza media; el hombre para el cual no hay nada prohibido, a no ser la debilidad, llámese ésta vicio o virtud...Con tal fatalismo alegre y confiado ese espíritu que *ha llegado a ser libre* está inmerso en el todo, y abriga la *creencia* de que sólo lo individual es reprobable, de que en el conjunto todo se redime y se afirma - *ese espíritu no niega ya*...Pero tal creencia es la más alta de todas las creencias posibles: yo la he bautizado con el

8. La embriaguez. Nos da otra pauta de lo que Nietzsche pretende el concepto de «embriaguez». Para que haya arte, dice Nietzsche, se requiere una condición fisiológica previa: la embriaguez, que reviste las siguientes modalidades: la embriaguez de la excitación sexual (la forma más antigua y originaria); la embriaguez de la fiesta, de la rivalidad, de la victoria, de la crueldad, de la destrucción; la embriaguez primaveral; la narcótica; la voluntad.

Lo esencial de la embriaguez es el sentimiento de plenitud e intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las constreñimos a que tomen de nosotros, las violentamos. A este proceso se la da el nombre de idealizar. Idealizar es extraer los rasgos fundamentales, de modo que los demás desaparezcan ante ellos.

Este tener que transformar las cosas en algo perfecto es arte. En el arte el hombre se goza a sí mismo como perfección. Así en lo bello el hombre se pone a sí mismo como medida de la perfección, se adora a sí mismo. El sentimiento y la voluntad de poder del hombre baja con lo feo y sube con lo bello. Lo feo es concebido como señal y síntoma de degeneración. La degeneración produce en nosotros el juicio «feo». En lo feo el hombre odia la decadencia de su tipo. A causa de ese odio es profundo el arte. Lo apolíneo y lo dionisiaco son dos formas de embriaguez. Lo apolíneo excita el ojo, que adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios por excelencia. En el *estado dionisiaco* queda excitado e intensificado el sistema entero de los afectos. Ese sistema descarga de una vez todos sus medios de expresión y al mismo tiempo hace que se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar, toda especie de mimética y de histrionismo. Se introduce en toda piel, en todo afecto. La música es un residuo de histrionismo dionisiaco.

9. Para terminar, aduzco el siguiente texto como exponente del propósito de Nietzsche: «Oh alma mía, te he devuelto la libertad sobre lo creado y lo increado, ¿y quién conoce la voluptuosidad de lo futuro como tú la conoces?...

⁴⁹ Cf. el número XLIX de «Pasiempos intelectuales», en *El crepúsculo de los ídolos*, ed. Alianza, Madrid 1973.

Oh alma mía, he apartado de ti todo obedecer, todo doblar la rodilla y todo llamar “señor” a otro; te he dado a ti misma el nombre “viraje de la necesidad” y “destino”... ¡Oh alma mía, en ninguna parte hay ahora un alma que sea más amorosa, más comprensiva y más amplia que tú! El futuro y el pasado ¿dónde estarían más próximos y juntos que en ti?»⁵⁰

Referências bibliográficas

- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Ttrad. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1972
- _____. *Ecce homo*. Trad.de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1979
- _____. El Caso Wagner : Nietzsche contra Wagner / Friedrich Nietzsche ; prólogo de Begoña Lolo ; edición de Giorgio Colli y Mazzino Montinari ; traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Siruela, 2005.
- _____. *El Crepúsculo de los ídolos*. Trad. de Pedro González. México: Traductores Mexicanos Unidos, 1974
- _____. *El origen de la tragedia*. Trad. de Eduardo Ovejero. Madrid: Espasa – Calpe, Col. Austral, 1975.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Schiller o la invención del idealismo alemán*. Trad. de Raúl Gabás. Barcelona: Tusquets 2006.

⁵⁰ *Así habló Zaratustra*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza 1972, p. 305 s.

Das profundezas do ressentimento ao sublime amor crístico: Dostoiévski e Nietzsche

**From the depths of resentment to the sublime christical
love: Dostoiévski and Nietzsche**

Renato Nunes Bittencourt

Doutor em Filosofia pelo PPGF- UFRJ

Professor do Curso de Comunicação Social da Faculdade CCAA

Membro do Grupo de Pesquisa Spinoza e Nietzsche

Resumo: Neste artigo veremos de que maneira Dostoiévski e Nietzsche descrevem o mecanismo psicológico do ressentimento nas suas obras, e de que maneira é possível encontrarmos convergências entre ambos acerca do problema do ressentimento na existência humana, demonstrando a decadência existencial que tal distúrbio ocasiona na vida, na criação de valores e no âmbito cultural, pois impede o florescimento da saúde e de uma compreensão mais afirmativa da realidade. Nessas condições, uma saída plausível para o envenenamento psíquico do ressentimento encontrar-se-ia na experiência sagrada da idiotia, tal como apresentada por Dostoiévski em *O Idiota* e por Nietzsche em *O Anticristo*: a beatitude do homem livre dos traços degenerativos do ressentimento no âmago, afirmando assim uma vida plena, eternamente conectada ao âmbito divino.

Palavras-Chave: Ressentimento; Decadência; Inocência; Psicologia; Beatitude.

Abstract: In this article we will see how Dostoevsky and Nietzsche describes the psychological mechanism of resentment in his works, and how you can find convergences between the two on the problem of resentment in human existence, demonstrating the existential decay that causes disturbance in life, as in the creation of cultural values and under, because health and flourish prevents a more understanding of reality in the affirmative. Under these conditions, a plausible exit to the psychic poisoning of resentment would find yourself in the sacred experience of the idiocy as set by Dostoiévski in *The Idiot* and by Nietzsche in *The Antichrist*: the beatitude of man free from of components degenerates of resentment at the core traits, stating so a full life, forever connected to the divine.

Keywords: Resentment; Decay; Innocence; Psychology; Beatitude.

Introdução
