

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

NIETZSCHE CONTRA WAGNER

Fundamentos estéticos y metafísicos de un *problema musical*

Por

LEOPOLDO EDGARDO TILLERIA AQUEVEQUE

Tesis de grado presentada a la Escuela de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile para optar el grado de Magíster en Filosofía, mención axiología y filosofía política.

Profesor patrocinante: Dr. Raúl Villarroel Soto

Santiago de Chile, junio de 2005

*Gracias Claudia,
tu amor ha acompañado cada una de
las palabras de esta obra.*

A mi padre

INDICE

INTRODUCCION	6
CAPITULO 1. DISEÑO	8
1.1. Problema de investigación	8
1.2. Fundamentación	8
1.3. Objetivos de la investigación	11
1.3.1. Objetivo general	11
1.3.2. Objetivos específicos	11
CAPITULO 2. MARCO DE REFERENCIA	12
2.1. Marco de referencia como enfoque interpretativo	13
i) El problema de <i>una</i> visión metafísica y de <i>otra</i> visión estética en el pensamiento de Nietzsche.	14
ii) Dionisos y Apolo, el <i>organon</i> estético del pensar nietzscheano.	17
iii) Arte y música. El caso Wagner.	30
iv) Mundo y voluntad de poder.	39
CAPITULO 3. DESARROLLO DE LOS OBJETIVOS	45

CONCLUSIONES

68

BIBLIOGRAFIA

72

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación interroga a la estética de Nietzsche. Pregunta por las razones que puedan explicar –sin eludir la posibilidad de la paradoja- la separación definitiva entre F. Nietzsche y Richard Wagner –el *problema musical* al que se refiere el filósofo en *El caso Wagner*-, y que situará al compositor de *El buque fantasma* –desde ahí- como la antítesis más profunda de Nietzsche, como aquella “enfermedad” llamada Wagner.

El propósito que conduce este estudio es preliminarmente musical pero deviene estético y ontológico. El quiebre con Wagner, expresión de un antes y un después de la resonancia nietzscheana respecto de su maestro, evidentemente da cuenta de un giro en el pensamiento del filósofo Nietzsche respecto de la música, el arte y la cultura. Pero precisamente por la *expresiva* divulgación explicativa que hace Nietzsche del cómo se resuelve su posición –o sea, su crítica- frente al músico luego del rompimiento, quedan entre paréntesis –ocultos, suspendidos...o no revelados- los fundamentos que han operado o desatado la crisis, las decisiones (en cuanto direcciones) del pensador, que intempestivamente colocan a Wagner del otro lado de la trinchera cerebral y corpórea del sujeto nietzscheano.

La pregunta del estudio es la pregunta por los fundamentos de la crisis, y esta interrogación esencial la hemos hecho desde la opción hermenéutico-analítica que nos proporcionan los diversos enfoques y comentarios de la actual literatura en torno al problema nietzscheano. El eje, sin embargo, es la propia obra de Nietzsche, pues entendemos que una pregunta fundamental sólo puede ser respondida apropiadamente

desde un *lugar* fundamental –sólo el decir de Nietzsche revela propiamente el pensar de Nietzsche.

No asumimos *a priori*, cuál es la especificación del lugar donde podamos hallar a Nietzsche. Aun así, ha sido ineludible intersectar prismas (perspectivas) que han provisto a los diferentes tonos que ha adquirido el problema central -es decir, las preguntas que han abordado el programa Wagner, el lugar de este problema en la estética nietzscheana y, sobre todo, la posibilidad de una ruptura al interior de la estética de Nietzsche –a partir de este caso-, de una enriquecedora y seductora configuración del estado actual del problema.

El sentido interpretativo opera fundamentalmente sobre las formulaciones de Heidegger y Sloterdijk, no obstante mantener un diálogo cercano, más bien íntimo, con Klossowski, Vattimo, Fink y Deleuze. Este gesto, creemos, ha enriquecido el análisis y genera algo así como una apertura necesaria sobre las conclusiones arrojadas. El límite del estudio lo constituye precisamente el estado abierto de la investigación y la posibilidad – con tono de invitación- de reinterpretar sus resultados. Esta es propiamente la auténtica herencia del pensamiento de Nietzsche.

CAPITULO 1. DISEÑO

1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACION

La tesis ha definido su problema de investigación del siguiente modo:

¿Cuáles y de qué naturaleza son los fundamentos estéticos (y metafísicos) que están a la base de la polémica musical que definió la ruptura entre F. Nietzsche y R. Wagner?

1.2. FUNDAMENTACION

La investigación pretende dar cuenta del estado estético que conduce a la separación definitiva entre Nietzsche y Wagner. Es, por lo tanto, una pregunta originariamente estética que se formula respecto de lo que el mismo Nietzsche señala como “un problema musical”. Sin embargo, es impropio referirse a un Nietzsche estético sin referirse con la misma profundidad a un Nietzsche metafísico. Como Deleuze señala, Dionisos es la afirmación del ser. Dionisos y Apolo, las fuerzas de la naturaleza que generan unidad y fragmentación. Metafísica y naturaleza, que mediante lo apolíneo y lo dionisiaco en el hombre, exhiben la creación artística con pretensión de sentido.

Preguntar por la estética de Nietzsche es, simultáneamente, instalarse en un dominio limítrofe, como intersección, con la moral, el conocimiento, la filosofía y la religión. Es situarse en la metafísica del artista.

El hombre estético nietzscheano se enfrenta en el verano de 1876 a Richard Wagner. Es el conflicto que –después de una fraternal y *lírica* relación- enfrenta a la ópera con el drama musical antiguo. Es –nuevamente con Deleuze- Teseo (Wagner) frente a Dionisos

(Nietzsche). Para Nietzsche, Wagner finalmente es la decadencia y la modernidad. O la moderna decadencia.

No obstante, ¿cómo explicar la adhesión original de Nietzsche a R. Wagner? ¿su admiración casi venerante, que acaba años después con la definición más propiamente nietzscheana de Wagner: una enfermedad?

Seguramente podemos intuir el camino: la contradicción en Nietzsche como un *modus* auténtico y necesario que se muestra coherente con su desensambladura de la verdad como categoría epistemológica absoluta. La posterior admiración hacia Bizet lo instala en el lugar filosófico privilegiado: “Ilega uno a hacerse más filósofo cuanto más músico se sea”. La crítica hacia Wagner es sólo hacia el Wagner romántico, es decir, es una lucha de *sentimientos*. La decadencia wagneriana ante la vitalidad dionisiaca. Es el idealismo alemán el que fustiga Nietzsche. Su intención de desenmascararlo se nutre de un sustrato estético-metafísico propio.

Creemos que este rendimiento analítico (crítico) e histórico (epocal: la modernidad debe dar cuenta de su apropiación del “estilo dramático”) de la crítica nietzscheana al músico Wagner refiere no sólo *un problema musical* que enfrenta al *mediterraneísmo bizetiano* con el romanticismo wagneriano. Es más que la tensión entre la música correcta y la música brumosa. Es una descarnada lucha entre conceptos metafísicos e ideas estéticas fundamentales.

Una de las hipótesis de la investigación es que la polémica con Wagner le permite a Nietzsche re-construir su pensamiento estético y, con ello, dar cuenta de su itinerario metafísico. En este sentido, la tesis se expone como una forma de explicar *co-relacionadamente* la tríada música-arte-filosofía en el pensamiento nietzscheano. Si la filosofía “es un arte en sus fines y en su producción”, debemos mirar el pensamiento

metafísico de Nietzsche con ojos de espectador dramático. O bien, apelando a la posibilidad del arte de poner el mundo “al revés”, mirar la estética de Nietzsche con gesto filosófico.

La pregunta de la investigación –intuimos- sólo puede ser respondida en clave estética y en clave metafísica, simultáneamente. Más aún, es probable que la ruptura con Wagner represente en Nietzsche la mirada realmente originaria a las posibilidades del arte como re- presentación del drama musical antiguo. La voluntad de poder enfrentada a sus propios límites artísticos.

Desde la música hasta la filosofía. Tal es el camino que postula esta tesis. Su soporte es, luego, el interés de exponer la ruptura de Nietzsche con Wagner como posibilidad de la *apertura* de la última metafísica y de la *nueva* estética nietzscheniana.

La tesis deberá, por lo tanto, verificar esta posibilidad, la de vincular aquél *problema musical* de 1876 con la mirada filosófica y artística del último Nietzsche.

1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.3.1. OBJETIVO GENERAL

Establecer los fundamentos estéticos y metafísicos que determinan el quiebre personal y musical entre F. Nietzsche y R. Wagner.

1.3.2. OBJETIVOS ESPECIFICOS

- i) Identificar las relaciones esenciales entre música y metafísica al interior del pensamiento de F. Nietzsche.
- ii) Especificar los alcances filosóficos y artísticos del programa Wagner.
- iii) Situar el *problema musical* entre Nietzsche y Wagner en el adecuado lugar dentro de la estética nietzscheana.
- iv) Determinar los fundamentos metafísicos que subyacen a la polémica Nietzsche-Wagner.
- v) Identificar los fundamentos estéticos que originan y determinan el quiebre entre Nietzsche y Wagner.
- vi) Examinar la posibilidad de que el caso Wagner constituya una ruptura al interior de la propia estética nietzscheana y determinar, así, sus alcances estéticos y metafísicos.

CAPITULO 2. MARCO DE REFERENCIA

El marco referencial debe satisfacer adecuadamente dos tipos de exigencias metodológicas: primero, sintetizar de manera apropiada los principales contenidos que su autor ha recogido de los propios textos de Nietzsche y de sus comentaristas, con dirección al tema principal de la investigación. Segundo, constituir el sustrato indispensable para disponer de las ideas y formulaciones que permitan abordar los objetivos de la investigación y discutir los alcances e implicancias de la tesis central.

La primera función, luego, debe exponer simultáneamente nuestro propio punto de vista y el carácter general de la investigación, es decir, informar cuál es el sentido metodológico-filosófico de la pregunta que guía la tesis. Ambas posibilidades representan el enfoque epistemológico de la tarea investigativa y requieren ser especificadas dado que las conclusiones del proyecto tienen su justificación sólo a partir desde tal enfoque.

La posición del investigador para enfrentar el problema central de la tesis define su búsqueda a partir de la propia consideración de los textos de Nietzsche. Se trata más de una indagación al propio filósofo que la adhesión a una postura hermenéutica ya consolidada en la amplia literatura difundida. No obstante, y con la intención de no eludir la posibilidad de una aclaración más conducente de la filosofía nietszscheana, hemos considerado apropiado confrontar su tarea con los aportes, críticas y desarrollos de un grupo de pensadores que constituye, por la profundidad de sus interpretaciones, un margen necesario de discusión analítica respecto de los problemas que plantea el pensar a Nietzsche. En este grupo se encuentran Heidegger, Vattimo, Fink, Safranski, Klossowski, Jaspers y Deleuze, entre otros. Las posibles diferencias metafísicas o epistemológicas existentes entre ellos no han

hecho otra cosa que enriquecer las posibilidades comprensoras de la tesis y, con ello, las de acercarse de un modo más completo al propio Nietzsche.

El carácter general de la investigación, por su parte, intenta exceder la mera discusión bibliográfica o histórica del problema enunciado. Hemos asumido como propósito y método el construir un planteamiento propio que ejerza como modo de explicación e interpretación del problema estético-metafísico que denominamos nudo central de la tesis. Este interés hermenéutico, como se advierte, sólo se alcanza con base en la premisa epistemológica que antes mencionamos, esto es, en una recurrencia no unívoca a las principales interpretaciones de la obra de Nietzsche, pero, fundamentalmente, a partir de una lectura y revisión auténticas de los propios textos del filósofo.

La síntesis delimitadora, resultado de la primera función comentada, es el contenido del siguiente marco conceptual.

2.1. MARCO DE REFERENCIA COMO ENFOQUE INTERPRETATIVO

La pregunta de investigación requiere de una mínima condición de interpretación de la temática nietzscheana. A continuación se desarrollará una serie de nudos de contenido metafísico y estético que operan como los espacios en los que hemos decidido debatir y confrontar el pensar de Nietzsche. Como fundamentos, actúan también a manera de problemas de discusión y representan, por ello, la clave interpretativa del curso de la investigación. Su relevancia se halla en la posición fundamentadora que adoptarán estas formulaciones al momento de enfrentar las preguntas del diseño. Por ello, en su conjunto, estas definiciones debieran dar cuenta por sí mismas del enfoque y límites de la interpretación que se busca.

i) El problema de *una* visión metafísica y de *otra* visión estética en el pensamiento de Nietzsche.

Nietzsche plantea una ruptura radical del orden de comprensión de la filosofía. Más que eso, con él, asistimos a la desintegración misma de la forma de concebir el mundo. El mismo se ofrece como el pensador del *continuum*, donde su propia perspectiva vital define el modo de desarrollo de su pensar.¹ La posibilidad de escindir en Nietzsche un ámbito exclusivamente metafísico (la pregunta por el ser, la verdad, la existencia) de un ámbito solamente estético (la pregunta por lo bello, lo sublime, el arte) queda abortada durante todo el transcurso de su pensamiento. Si bien en su filosofía hay un esfuerzo permanente por referirse a estos temas que históricamente han sido definidos como metafísicos o estéticos,² más bien el intento por abordarlos de manera auténtica ha obligado al propio Nietzsche a romper con la línea divisoria de ese esquema. Esta disposición se convierte en el pensar mismo del filósofo, en el “platonismo invertido” que tiene su más original resonancia en su “filosofar con el martillo”.

Desde su primera época, el joven Nietzsche exhibe en su pensamiento la esencia de lo que posteriormente podemos distinguir como pensar estético. Ese núcleo esencial está conformado por la antítesis dionisiaco-apolínea. Esta, actúa como hilo conductor de toda su filosofía, desde *El nacimiento de la tragedia*, y su enfrentamiento y repliegue, es decir, su dialéctica, marca el pulso y tensión de su posición metafísica y de sus alcances estéticos.³

¹ Para Jaspers, en Nietzsche “...la afirmación o la negación de la existencia dada no resultan de conocimientos fundados o fundamentables, sino de la acción de la vida misma”, *Nietzsche*, Sudamericana, B. Aires, 1963, p.472.

² “Nietzsche no es sólo un filósofo con pleno derecho, en el sentido más técnico de la palabra, sino también un filósofo que centra su atención en el problema más antiguo y fundamental de la filosofía, el del ser”. G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, Península, Barcelona, 1990, p. 9.

³ “Se puede hablar de una filosofía del joven Nietzsche...en la que se presenta un concepto central, original y característico, que puede tomarse como hilo conductor para leer toda su obra: es la pareja apolíneo-dionisiaco...”, Cfr. G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*.

La presencia del arte y su particular significado es, en Nietzsche, un bloque que tiene un peso específico más fundamental aún que las categorías metafísicas de la filosofía occidental. “El pensamiento de Nietzsche se convierte en una tensa percepción de sí mismo: motivos, autoengaños, ardidés. Es el desenmascaramiento, la mirada del artista, la que petrifica todo en una obra de arte, la mirada venida del reino donde no hay ningún dolor”.⁴ Nietzsche, como el último pensador de la historia de la metafísica, es el primer pensador en que la estética adquiere condición esencial en su pregunta por el ser.⁵ Esta esencialidad es distinta de la vinculación entre metafísica y estética en Platón, pues en éste “la verdad tiene más valor que el arte”.⁶

La *discrepancia* nietzscheana entre verdad y arte es la expresión específica de la doble vinculación entre metafísica y estética. Tal discrepancia requiere previamente de la copertenencia en algo uno: “Esto uno sólo puede ser el ser y la referencia a él”.⁷

Cuando Nietzsche expone su idea central de que el mundo es arte, traduce al dominio del ser precisamente esa continuidad que es el sello de su rompimiento con la metafísica. El mundo caracterizado por una actividad artística no es el mundo de la metafísica occidental. La naturaleza estética de la vida no es la de una obra de arte creada o pensada por algún Demiurgo, sino la que queda definida desde una *metafísica del arte*, esto es, sin una estructura ordenada, siendo un caos, sin leyes ni razón: “sin causas, sin fines...en él [el mundo] se produce de un modo constante y eterno la producción de apariencias, por tanto ese devenir nunca cesa y en ningún momento adviene el ser”.⁸ El arte, pues, verifica

⁴ R. Safranski, *Nietzsche, biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 26-7.

⁵ No decimos devenir pues esta conceptualización es el resultado de la *transvaloración* metafísica y no su pregunta.

⁶ M. Heidegger, *Nietzsche*, V. I, Destino, Barcelona, 2000, p. 179.

⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁸ F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, prólogo de Agustín Izquierdo, Tecnos, Madrid, 1999, p. 10.

la ordenación del caos y del absurdo. Aquella se representa como una necesidad esencial del proceso de creación; más aún, es el mismo modo de crear.⁹

El joven Nietzsche, imbuido de la filosofía de Schopenhauer, atribuye a la música, desde su global comprensión de las artes, la preeminencia fundamental en esta doble espiral estético-metafísica. Es el momento en que se produce la vivencia extática de la música, es “el arrobamiento del mundo dionisiaco”.¹⁰ La música refleja la concepción dionisiaca del mundo y ello será la condición suficiente para que Nietzsche encuentre en Richard Wagner “el parámetro de medición de la plenitud de la dicha en el disfrute del arte”.¹¹ La inicial apreciación estética de Nietzsche respecto de Wagner –su melodía infinita, la fuerza arrolladora de su improvisación- se le aparece a aquél como imagen del fundamento del mundo. Wagner, en esta primera etapa, ha sido incorporado como modelo e imagen de la síntesis estético-metafísica de Nietzsche, si entendemos como “fundamento del mundo” aquella pregunta que interroga por lo incondicionado de la existencia. Esta anotación es fundamental para el posterior intento de comprender las razones del quiebre entre el filósofo y el artista, pues nos presenta el estado previo del pensar nietzscheano y, con él, el lugar específico que le corresponde a la música en esta primera determinación estética.

De esta manera, el pensamiento estético de Nietzsche se nos ofrece indisolublemente como el pensamiento por el ser. De ahí que no sea posible, si lo que queremos es captar sus efectivos rendimientos metafísicos, escindir su filosofar en una filosofía acerca del mundo (el ser, la vida, la existencia) y otra filosofía acerca del arte. Su

⁹ Por ello A. Izquierdo señala que en Nietzsche se lee la inexistencia de todo actuar previo a la actividad artística: “...no hay ninguna forma que preexista al proceso de creación”, de ahí que toda forma o imagen sea producto de aquel acontecer. *Ibíd.*, p. 11.

¹⁰ R. Safranski, *op. cit.*, p., 20.

¹¹ *Ibíd.*, p. 18.

estética *es* metafísica, la preocupación más auténtica por el sentido del ser, y el arte, “la actividad metafísica de la vida”.

ii) Dionisos y Apolo, el *organon* estético del pensar nietzscheano.

La primera obra importante del joven Nietzsche fue *El nacimiento de la tragedia*, que publica en 1871. Si bien su propósito inicial era componer una obra de conjunto sobre la cultura griega, cada vez más fue forjándose el texto como un ensayo sobre la estética de los trágicos y el pesimismo en la Antigüedad. Esta obra, *intempestiva*, como la denomina el propio Nietzsche, tiene en su génesis el sello de la influencia de Schopenhauer y de Wagner.¹² Es la expresión del pensamiento trágico que el joven Nietzsche *intempestivamente* daba a conocer bajo la máscara del filólogo, del wagneriano, del schopenhaueriano. Es también, la primera formulación de la filosofía de Nietzsche y lo que en ella expone puede ser perfectamente considerado como “su intuición y su experiencia de la vida y de la muerte”.¹³

La vida, el dolor, el sufrimiento, lo Uno primordial, la muerte, la inocencia del devenir, aparecen como los temas esenciales de este despertar metafísico. En el *Prólogo a Richard Wagner*, el arte es denominado por Nietzsche *la actividad propiamente metafísica del hombre*. Establece, con ello, la indisolubilidad del pensar estético y del pensar metafísico.

No obstante, el mayor rendimiento de esta obra resulta ser la presentación de las dos fuerzas vitales que constituyen la reinterpretación o transvaloración del componente

¹² “En aquella época Nietzsche está empapado de filosofía schopenhaueriana; y...además siente un entusiasmo sin límites por la obra musical de Wagner, el cual lo honra con su amistad íntima...”, Andrés Sánchez Pascual en *Prólogo de El nacimiento de la tragedia*, F. Nietzsche, Alianza, Madrid, 1988, p.10.

¹³ *Ibíd.*, p. 18.

fundamentalmente moral en una perspectiva radicalmente artística: Dionisos y Apolo. Esta transmutación del meditar la metafísica a partir de la instalación de estas antiguas deidades griegas como impulsos originarios y determinaciones estético-metafísicas se resuelve como “una revolución filosófica y estética, una crítica de la cultura contemporánea y un programa de renovación de la misma. Todo ello gira alrededor del descubrimiento –que [lo] es tan sólo en el alcance nuevo que Nietzsche confiere a sus elementos básicos, presentes de diversas formas en la tradición precedente- de las dos nociones de *apolíneo* y *dionisiaco*”.¹⁴

Aun cuando en *El nacimiento de la tragedia* podemos vislumbrar un homenaje a Wagner, en términos “de la interpretación de su drama musical como obra de arte total, que corresponde en su categoría a la tragedia antigua”,¹⁵ cuestión que más tarde se transformará en una dura autocrítica en Nietzsche, lo fundamental de esta obra es la determinación de la comprensión del ser mediante categorías estéticas. Tal interpretación viene a ser desarrollada por Dionisos y Apolo mediante un gesto que aparece como la justificación nietzscheana de la denominada “metafísica de artistas”. Es la estética la que acude al espacio metafísico; son Apolo y Dionisos los dioses que invaden el “campo del ser”.¹⁶

Dionisos y Apolo, o lo dionisiaco y lo apolíneo, operan como el modo específico a través del cual Nietzsche otorga al dominio estético el rango de principio ontológico fundamental: “el fenómeno del arte queda situado en el centro: en él y desde él se descifra el mundo”.¹⁷ Los impulsos dionisiaco y apolíneo “son determinaciones ontológicas de la

¹⁴ Cfr. G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*.

¹⁵ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1989, p. 19.

¹⁶ La lectura de Fink de la intervención de Dionisos y Apolo está referida a la interpretación griega de lo bello como un modo del ser, pero –para él- Nietzsche no llega a una intelección ontológica, expresada en conceptos, del fenómeno estético. Ocurre al revés, “Nietzsche formula su intelección fundamental del ser con categorías estéticas”. E. Fink, *Ibíd.*, p. 20.

¹⁷ *Id.*

naturaleza misma, propiedades metafísicas que tienen que ver, en el fondo, con la propia conformación de los entes naturales”.¹⁸

Nietzsche accede al mundo “con los ojos de los trágicos”: lo existente desvela íntegramente su esencia mediante la concepción estética de la tragedia antigua. La estructura dionisiaco-apolínea se instala como *organon* estético de la filosofía.

En esta primera interpretación de la confrontación entre Dionisos y Apolo, Nietzsche resuelve el conjunto de las interrogaciones metafísicas que hasta ahora la filosofía había presentado *platónicamente*. “Con Dionisos y Apolo quiere Nietzsche expresar más o menos la antítesis de voluntad y fenómeno, ser y *apariencia*, o “realidad embriagada” y “mundo de imágenes”.¹⁹ Sabemos que Dionisos representa la tendencia de la naturaleza hacia la ausencia de forma, de límites; es lo indeterminado. Pero originariamente, lo dionisiaco es el vínculo con la sensibilidad y el dolor griegos, representa “el anhelo de lo feo, la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia”.²⁰ Lo central es que en esta etapa, lo dionisiaco exhibe por sí solo y exclusivamente el estado fisiológico de la embriaguez. Este arrobamiento dionisiaco significa lo caótico y lo ilimitado,²¹ es la expresión vital de la fuerza de la unidad, de la fuerza de la totalidad.²²

¹⁸ Cfr. E. Carrasco, *El pensamiento dionisiaco*, Revista de Filosofía, Vol. LV-LVI, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2000.

¹⁹ F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, prólogo de Agustín Izquierdo, p. 22. Los conceptos antagónicos que señala Izquierdo tienen crucial importancia en la traducción del juego dionisiaco-apolíneo: La subordinación de la apariencia (la cursiva de la cita es nuestra) y del “mundo de las imágenes” al dominio de Apolo es la fundamentación previa de nuestra interpretación de lo apolíneo al interior de la metafísica de la voluntad de poder.

²⁰ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 30.

²¹ Cfr. F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*.

²² Cfr. E. Carrasco, *op. cit.*

Su opuesto, lo apolíneo, es el impulso hacia la forma, la búsqueda final de la apariencia, la fuerza de lo fragmentario que determina su ser propio frente a la unidad.²³ Como fuerza vital, el joven Nietzsche la sitúa objetivada en el estado fisiológico del sueño: “el mundo de los sueños es el mundo de la medida, de la forma, de la armonía, de la belleza, de lo limitado, y donde reina el *principium individuationis*”.²⁴ Como Apolo reclama para sí el compromiso de la figura en tanto síntoma estético, no es extraño que Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* identifique lo apolíneo con la belleza. La bella apariencia de Apolo establecía los límites metafísicos del derrocado mundo de Titanes.

En esta primera etapa estética de Nietzsche, la de la *Tragedia*, Dionisos y Apolo asumen el antagonismo necesario para una expresión completa y perfecta de la obra de arte de la tragedia ática. Los instintos en discordia se excitan mutuamente para procrear nuevos frutos cada vez más vigorosos; se perpetúa, de esta manera, la originaria lucha antitética sobre la cual el arte sólo aparentemente actúa como vínculo, “hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí...”²⁵

Hay, a partir de la recuperación del “milagroso acto metafísico” de la voluntad helénica, dos formulaciones que resultan claves para el posterior abordaje de las preguntas de investigación. La primera de ellas, se vincula con la tesis de que durante la exposición de su primera obra (*El nacimiento de la tragedia*), es decir, con arreglo a su primera comprensión estética, Nietzsche expresamente evidencia una adhesión metafísica primigenia al desarrollo de lo dionisiaco. En otras palabras, el carácter y atributos ontológicos de Dionisos revelan la más auténtica posición metafísica del pensador. El eterno placer de la existencia no está en ningún lado más que en el mundo dionisiaco. La

²³ *Id.*

²⁴ F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p. 22. Prólogo de A. Izquierdo.

²⁵ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 40-1.

experiencia del horror a que nos conduce Dionisos revela la vitalidad de la metafísica del Uno primordial, sólo a condición de la destrucción necesaria de las figuras del mundo aparente.²⁶ El núcleo original estético-metafísico revela en lo dionisiaco su más expresiva génesis.

La segunda observación arranca de la anterior para posarse en lo que podríamos aparentemente llamar su *argumento contrario*. No obstante, prescindiremos de esta denominación e interpretaremos esta nueva proposición como la tesis necesaria para avanzar hacia un efectivo comprender de lo que nominaremos *segunda estética* nietzscheana. En el capítulo 3 de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche señala con la misma profundidad metafísica anterior la relación esencial entre voluntad helénica y belleza. ¿Qué nos revela tal vinculación? Al parecer, la intuición nietzscheana de que *el reino de Apolo contiene las condiciones efectivas para determinar la existencia a partir del operar de la voluntad de poder*. “El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la “voluntad” helénica se puso delante un espejo transfigurador”.²⁷

Lo apolíneo ya contiene el sustrato vital de la determinación existencial. Más aún, el gesto de Nietzsche de invertir la “sabiduría silénica” en la manifestación del *pathos* del hombre homérico que ya ha visto iluminar su existencia bajo el resplandor de los dioses olímpicos, “lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el

²⁶ “El arte dionisiaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas..., nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual –y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parecennos ahora necesarios...dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo”, *Ibíd.*, p. 138.

²⁷ *Ibíd.*, p. 53.

llegar a morir alguna vez”,²⁸ deja al descubierto, tempranamente, la denotación del estado apolíneo como una voluntad que desea impetuosamente la existencia. La voluntad griega de belleza es la voluntad apolínea de existencia: “Para poder vivir [el griego] tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los Olímpicos”.²⁹ La existencia aparece configurada desde la cima resplandeciente del Olimpo.

Sin embargo, es Dionisos el impulso dominante en esta primera posición estética, y lo es, intensamente, en la expresión embriagadora y excesiva de la música. De ahí que Nietzsche vea en su estudio sobre la tragedia, explícitamente en la música de Wagner, “los signos de un renacimiento de lo dionisiaco”.³⁰ Es el deseo del filósofo por avanzar en el retorno de lo trágico y que en el capítulo 21 de su obra sobre los griegos se expresa como el triunfo de Dionisos sobre la aparente victoria apolínea, en el completo esclarecimiento del drama helénico. Nietzsche exagera la victoria dionisiaca sobre el engaño del arte apolíneo,³¹ pues para él la imagen de la tragedia había de evidenciar, sin lugar a dudas, la preeminencia del efecto de Dionisos sobre el conjunto de su planteamiento estético. Su metafísica tenía que ser tributaria, si efectivamente se trataba de una “metafísica de artista”, de su original reconstrucción estético-ontológica.

²⁸ *Id.*, p. 53.

²⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁰ Cfr. G. Vattimo, *Diálogo con Nietzsche. Arte e identidad, sobre la actualidad de la estética de Nietzsche*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

³¹ Nietzsche aborda el transitorio triunfo de lo apolíneo como el engaño que se resuelve con la victoria definitiva de Dionisos. Lo dionisiaco, en este caso, da cuenta de la importancia otorgada por Nietzsche a la música en la construcción final del drama musical griego. “Si con nuestro análisis se hubiera llegado al resultado de que aquello que de apolíneo hay en la tragedia ha conseguido, gracias a su engaño, una victoria completa sobre el elemento dionisiaco primordial de la música, y que se ha aprovechado de ésta para sus propósitos, a saber, para un esclarecimiento máximo del drama, habría que añadir, desde luego, una restricción muy importante: en el punto más esencial de todos aquel engaño queda roto y aniquilado...En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco recobra la preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo”. F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 172. Como sabemos, finalmente, “Apolo habla el lenguaje de Dionisos”.

Sin embargo, intentamos acá anticipar el carácter de la posterior estética nietzscheana, la del *gran estilo*, la antiwagneriana, la que constituye una forma, la más esencial, de la voluntad de poder y, con esta anticipación, introducimos en la tesis estético-metafísica que ha definido el sentido y enfoque de esta investigación. Esta formulación dice:

*El rompimiento entre Nietzsche y Richard Wagner tiene su fundamento en la reconstitución y reinstalación de lo apolíneo en la metafísica nietzscheana y, simultáneamente, en su recuperación y despliegue efectivo como fuerza artística y creadora.*³² Es decir, la separación entre el filósofo y el artista pondría de manifiesto una estética nietzscheana que repone la forma como plexo constitutivo de la existencia.

En consecuencia, esta aclaración anticipadora deberá enunciar aquellas proposiciones que sean determinantes en:

a) La interpretación de la tensión dionisiaco-apolínea, y de los rendimientos estéticos integrados a esta comprensión (dominio dionisiaco, repliegue apolíneo, estatus de la transitoriedad de su antítesis).

b) El sentido de la confrontación de la tragedia griega con la música de Wagner.

c) La comprensión de una metafísica con fundamentos estéticos, que se resuelva en un gesto de recuperación del componente apolíneo.

De este modo, las proposiciones que requerimos son:

³² La estructura que para Heidegger tiene el desarrollo de la oposición dionisiaco-apolínea en Nietzsche, es una clave interpretativa fundamental de esta tesis. “...en la época de *El nacimiento de la tragedia* esa contraposición es pensada aún en el sentido de la metafísica schopenhaueriana, a pesar de que, o mejor, porque se confronta con ella, mientras que en la época de *La voluntad de poder* es pensada desde la posición fundamental que designa ese título”, M. Heidegger, *op. cit.*, p. 106.

α) *Lo dionisiaco como el síntoma estético determinante desde la “más radical originariedad”.*³³

En su primera obra, convencido de la posibilidad de reconstruir la tragedia como obra de arte total en el destello musical wagneriano, Nietzsche nos revela un mundo teñido por el triunfo del espíritu de Dionisos y, con ello, la identificación fundamental de ser y valor en la embriaguez dionisiaca. La embriaguez es el impulso de la existencia.³⁴

β) *Lo apolíneo posee la esencia determinante de la relación entre ser y apariencia.*

En este mismo momento del pensar de Nietzsche, lo apolíneo, si bien sucumbe finalmente ante Dionisos, presenta –como hemos dicho- las condiciones constitutivas esenciales que, luego, se correlacionarán de manera más propia con la concepción de la voluntad de poder. Lo apolíneo es el mundo de las formas, la individuación, la constitución estética de la apariencia metafísica,³⁵ pues Apolo “crea también el mundo de imágenes de aquello que el hombre toma de ordinario por lo real”.³⁶ Lo apolíneo es ya la máscara de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza y, con ello, la más profunda exigencia de una aclaración metafísica entre ser y apariencia.

γ) *El estatus de la relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo es el de un pacto transitorio.*

Si durante el desarrollo de la obra sobre la tragedia Nietzsche expone un cuadro mítico de lucha y antagonismo entre Dionisos y Apolo, coronado por el logro de la meta suprema de la tragedia y del arte en general, esta *pax* está exclusivamente referida a las condiciones de posicionamiento y penetración de las potencias vitales en la configuración

³³ Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*.

³⁴ “La embriaguez es la marea cósmica, es un delirio de bacantes, que rompe, destruye, succiona todas las figuras y elimina todo lo finito y particularizado: es el gran ímpetu vital”, E. Fink, *op. cit.*, p. 29.

³⁵ Cfr. G. Vattimo, *op. cit.*

³⁶ E. Fink, *op. cit.*, p. 27.

de lo trágico. Sin embargo, tras el *desencanto* producido por “la imposibilidad de pensar la superación de la decadencia como un retorno a los orígenes griegos”,³⁷ el conflicto entre Dionisos y Apolo ocupa una escena de alcance más indeterminado que el fluctuante pero limitado itinerario trabado en la tragedia ática. “La importancia que tiene para Nietzsche, desde las primeras obras hasta las notas póstumas, el modelo del arte, no es signo de una posición estética, sino que se vincula a la conciencia de que lo que está en juego en la historia de la metafísica es la distinción realidad – apariencia, la lucha entre Dionisos y Apolo; en realidad, esta lucha sobrevive en el arte y hay que partir de ella para generalizarla”.³⁸

El estado de cierre que deja traslucir en el desarrollo del arte griego la plasmación de la tragedia, no disuelve, sin embargo, el continuo lance ontológico-estético entre Dionisos y Apolo: “el litigio, la diferencia...entre el impulso y la estructura, no se borra en la historia, pues no está en la historia...”³⁹ Dionisos y Apolo no desaparecen del relato nietzscheano con la consumación de la tragedia ática.⁴⁰ La carga metafísica de su antítesis es recuperada en las siguientes etapas de Nietzsche como un continuo foco de sentido hasta culminar con la radicalización que designa a la voluntad de poder como arte.⁴¹

δ) *La infructuosa reconstrucción de la tragedia en el drama musical wagneriano.*

El pensamiento que Nietzsche expone en su primera obra, es decir, la comprensión de la consumación de la tragedia ática como obra de arte total, determinada por la definitiva irrupción extática de Dionisos, es reivindicado como la posibilidad histórico-cultural de

³⁷ Cfr. G. Vattimo, *op. cit.*

³⁸ Cfr. G. Vattimo, *op. cit.*

³⁹ J. Derrida, *Fuerza y significación*; citado por G. Vattimo en *Diálogo con Nietzsche*.

⁴⁰ Por ello Deleuze plantea que “...el eterno retorno es activo y afirmativo; es la unión de Dionisos y Ariadna.”, Cfr. G. Deleuze, *El misterio de Ariadna*, Cuadernos de Filosofía N° 41, 1995.

⁴¹ G. Vattimo, *Introducción a Nietzsche*, p.135.

reconstruir en el drama wagneriano las condiciones musicales, trágicas y míticas de la escena estético-ontológica desplegada por la sabiduría dionisiaca y la visibilidad apolínea.

La inicial adhesión de Nietzsche a Schopenhauer y a Wagner garantizan esta primera posición metafísica. De hecho, aun cuando antes de su primer encuentro con Wagner, Nietzsche se había ocupado de la tragedia griega —en el estado de preparación de su primer libro—, “sólo después [de aquel encuentro] descubre allí el “remolino del ser” ”.⁴² La figura musical de Wagner representa para Nietzsche la restauración del mito y de la espiritualidad griega,⁴³ de ahí que en *El nacimiento de la tragedia* tal renacimiento se le presente más bien bajo la imagen del *Sigfrido* de Wagner.⁴⁴

Acá, la intensidad y sabiduría dionisiacas quieren decir actualización del mito trágico,⁴⁵ plasmada en una música, la de Wagner, que al escucharla hace expirar y desplegar espasmódicamente todas las alas del alma.⁴⁶ La recuperación de lo trágico era posible para Nietzsche, como vemos, sólo a partir del drama wagneriano. Sin embargo, y su propia autocrítica lo manifiesta, en Nietzsche adquiere peso una re-valoración del arte de Wagner y de la condición estética de su renacimiento dramático: “la experiencia del *Festspielhaus* de Bayreuth,⁴⁷ que Wagner proyecta y realiza (en 1876) como lugar de

⁴² R. Safranski, *op. cit.*, p. 61.

⁴³ “El drama musical de Wagner despertó en el joven Nietzsche la esperanza de una restauración de la vida espiritual en Alemania, que a su juicio estaba gravemente deteriorada por el materialismo, el economicismo, el historicismo y, políticamente, por la fundación del Imperio de 1871”, *Ibid.*, p. 89.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ Como señala Vattimo, “el wagnerismo que domina todo su trabajo [el de Nietzsche] sobre la tragedia hizo que su sentido fundamental se presentara, y fuera, en gran medida, como una predicación del retorno del mito”, G. Vattimo, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁶ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁷ Aun cuando el opúsculo *Richard Wagner en Bayreuth* pueda indicar, en primer lugar, la exposición de la valoración estética que para el filósofo representa la figura del artista —Nietzsche lo declara el “restaurador de una unidad y una totalidad del poder artístico” que, manteniendo precisamente sujeto y unido el “nudo gordiano de la cultura griega”, ha producido la apropiada síntesis entre música y vida, entre música y drama—, creemos que en este texto ya se encuentran las condiciones estéticas que anticipan el quiebre y a las que Nietzsche dará una forma más crítica en *El caso Wagner* y en *Nietzsche contra Wagner*. El concepto de “grandeza moral” de su música, el ambiguo significado de la forzosidad como freno a lo inconmensurable, la

irradiación de su obra, pone a Nietzsche frente a todos los límites de tal empresa de “revolución estética” “.⁴⁸

Nietzsche declara su ruptura con Wagner, en principio, como consecuencia de “la oposición entre una creación de mitos que pretende una validez religiosa (Wagner), y un juego estético con el mito que está al servicio del arte de la vida (Nietzsche)...”.⁴⁹ No obstante, este abismo entre los antiguos amigos, entre el maestro y el discípulo, será justificado por Nietzsche también desde otras perspectivas.

El aparente “problema musical” que constituye el quiebre con Wagner resulta para Nietzsche de una pesantez que excede los límites del arte. Wagner es acusado de decadente,⁵⁰ de comediante, de neurótico...de artista moderno. Crítica a la decadencia quiere decir crítica a la desintegración de la voluntad, a la destrucción de la auténtica vida: “...estilo de *decadencia*...en todo momento, anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad, “libertad del individuo”, para hablar en el lenguaje de la moral; y para hacer una teoría política: “derechos iguales para todos”. La vida, la *misma* vitalidad, la vibración y la exuberancia de la vida, rechazada a los órganos más íntimos —el resto, pobre vida. Por todas partes, la parálisis, la fatiga, la catalepsia, *o bien*, la enemistad y el caos, uno y otro, saltando cada vez más a la vista, a medida que se asciende hacia las formas superiores de la organización”.⁵¹ La estética fisiológica y el arte como contramovimiento frente al nihilismo, junto con fijar la separación definitiva con Wagner, elucidan el nuevo estatus

identificación de la mayor parte de su vida con una “atmósfera pesada” y, sobre todo, la consideración del *efecto* como la idea dominante en el arte de Wagner, anticipan la nueva posición estética de Nietzsche y prefiguran lo que más tarde se hará visible como el arte del *gran estilo*.

⁴⁸ G. Vattimo, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁹ R. Safranski, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁰ “¡Cuán emparentado debe estar Wagner con toda esta sociedad europea de *decadencia*, para no ser hallado *decadente* por ella! Wagner pertenece a ella; es su protagonista, su nombre más ilustre...”, F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos; El caso Wagner; Nietzsche contra Wagner, El antecristo*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1930, p. 27.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 35.

estético del *gran estilo*, es decir, la máxima concentración del supremo sentimiento de poder.⁵²

ε) *La posibilidad de una nueva interpretación estética con un nuevo gesto metafísico.*

La crítica al “idealismo” wagneriano, punto de gozne de la nueva irrupción estética de Nietzsche en dirección al *gran estilo*, se encuentra penetrada por una estrecha relación entre moral y metafísica. La unidad de su pensamiento, que se plasmará en la concepción de la voluntad de poder y en la doctrina del eterno retorno, requiere de una síntesis estética previa a la que tengan acceso la metafísica y la moral.

La *moral de los Amos* –que comunica plenitud a las cosas, transfigura, embellece, *racionaliza* el mundo- es el símbolo de la constitución perfecta del mundo y, por ello, expresión de la volunta de poder; la moral cristiana –que empalidece y afea el valor de las cosas-, en cambio, niega el mundo, es la vida descendente.⁵³ Wagner es pensado ahora como el artista de la *piedad*, como la expresión musical que empobrece y amenaza el principio de vida. Es la inversión de los valores en el arte. “La única cosa que hay que combatir es la hipocresía, la mala fe instintiva que rehúsa aceptar aquellas antítesis, como tales antítesis; esta era, por ejemplo, la voluntad de Wagner, que en lo que se refiere a parecidas hipocresías alcanzaba una verdadera maestría...”⁵⁴

Si suscribimos, con Heidegger, primero, que es la embriaguez, en su arrebató extático, como modo de hacer y exponer música de Wagner lo que cautivó a Nietzsche, puesto que aquel estado no podía ser otro que la irrupción dionisiaca que caracterizaba a la tragedia ática, y, segundo, que el quiebre se produce fundamentalmente porque “Wagner buscaba meramente la ascensión de lo dionisiaco y desbordarse en él, mientras que

⁵² M. Heidegger, *op. cit.*, p. 125.

⁵³ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 69.

Nietzsche quería sujetarlo y conformarlo,⁵⁵ y por ello, “la ruptura entre ambos estaba ya predeterminada”,⁵⁶ estamos en el camino de introducirnos en la interpretación que:

- a) Identifica el arte como la forma más esencial de la voluntad de poder.⁵⁷
- b) Revela el gesto estético de Nietzsche como el intento de, mediante el arte [es decir, según a)], efectuar una “determinante configuración y preservación del ente en su totalidad”.⁵⁸
- c) Subordina la dicotomía dionisiaco-apolínea a la consideración de la embriaguez como el estado estético fundamental y a lo esencial en ella: “sentirnos en posesión de todas nuestras fuerzas y en un momento de intensificación con éstas...”.⁵⁹ La embriaguez enriquece toda expresión de mundo desde la plenitud de las fuerzas del hombre y la transformación de las cosas, es decir, la expansión del poder que hay en él “termina reflejando su propia perfección”.⁶⁰ Transformar las cosas en algo perfecto es arte. Por ello, en *El ocaso de los ídolos* (1888), fase última del pensamiento de Nietzsche, su interpretación del estado estético gira desde la contraposición embriaguez (Dionisos) – sueño (Apolo) hacia la consideración de la embriaguez como el estado estético fundamental.⁶¹

⁵⁵ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 92.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ Cfr. *Op. cit.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁹ F. Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, Gradifco, Buenos Aires, 2004, p. 98.

⁶⁰ Cfr. *Op. cit.*

⁶¹ “En la embriaguez dionisiaca descubrimos la sexualidad, la voluptuosidad, que tampoco faltan en la apolínea”, F. Nietzsche, *La voluntad de poder*, Edaf, Madrid, 2001, p. 526.

iii) Arte y música. El caso Wagner.

Aun cuando al referirnos a la oposición dionisiaco-apolíneo de la época de la tragedia, esbozamos la comprensión nietzscheana respecto del arte, es conveniente referirse de modo particular al papel de la música al interior de su posición estética. Esta es la manera adecuada de posibilitar una correcta fundamentación del problema central de la investigación en curso, pues éste plantea una interrogación frontal a la relación entre arte y filosofía. Así, en la medida en que aclaremos el componente arte-música en el pensamiento de Nietzsche, o sea, su identidad, sentido y lugar en la interpretación del mundo, podremos comprender efectivamente cuáles son aquellas condiciones que explican su separación del artista y que hemos designado como los fundamentos estéticos y metafísicos de un *problema musical*.

Si la justificación estética de la existencia representa el enfoque de Nietzsche en el que ésta permanece, ante todo, escindida entre el “perverso estado del mundo” y la “existencia del arte”, es decir, designa una explícita respuesta a la pregunta de una teodicea artística, esta misma condición de profundidad de lo existente, de abismo y de caos, de herida abierta, comparece como configuración originaria del propio arte, y, con él, de la misma música. El punto estriba en comprender precisamente como sima (apertura) y no como límite (clausura) la relación entre existencia y arte. La música, y el arte, provienen del mundo, arrancan de éste, porque *son* el mundo. “La obra de arte y el individuo son una *repetición del proceso primordial* de donde se formó el mundo, en cierto modo, una cresta de la ola en la ola”.⁶²

⁶² F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p. 56.

Se trata de una identificación plena entre música y existencia, pues para Nietzsche, “la música lo era todo, una realidad interminable”,⁶³ capaz de otorgar instantes de “sensación verdadera”. La visión dionisiaca que Nietzsche ha recogido y expuesto en su primera obra –dedicada precisamente a Wagner– es plenamente interpretada⁶⁴ por la música. El “estrato profundo de la vida es de tipo dionisiaco-heraclitiano, cruel, vital y peligroso”⁶⁵; la música, por su parte, “es lo monstruoso (*Ungeheur*)...lo inmenso, lo informe, lo estremecedor...”.⁶⁶ Ante la mirada del joven Nietzsche se atropellan, como un solo cúmulo, su propia visión del mundo, el éxtasis dionisiaco, el arte...la música. Todos estos elementos, propios de su “metafísica de artista”, conviven indisolublemente en lo originario, en el “Uno primordial”. La música es el *organon* “de la más íntima unión con el ser”⁶⁷: la terrible fuerza artística del mundo tiene su análogo en el terrible dolor primordial.

El nacimiento de la tragedia opera como el primer momento estético de Nietzsche, en el que el filósofo deposita los resultados de su período de madurez filológica y los frutos y reflexiones de sus primeros encuentros con Wagner.⁶⁸ La posibilidad, el sueño, la imposición de que la antigua tragedia sea renovada por el drama musical wagneriano, hacen crecer en Nietzsche la cuota de identidad entre música y existencia: “...lo dionisiaco, tal como se expresa en los cultos y las fiestas orgiásticas, en los rituales de sacrificio, en la

⁶³ R. Safranski, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁴ Queremos acá significar *interpretación* deliberadamente en el doble sentido en que se nos aparece en el español, es decir, como explicación del sentido de una cosa y como representación de un papel –en este caso, el del arte, léase, plasmación musical.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 80.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 19.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 21.

⁶⁸ “Nietzsche busca un tema que le permita hacer música con palabras. Después del encuentro con Richard Wagner nota que lo tiene en sus manos desde hace algún tiempo: la tragedia griega”, *Ibíd.*, p. 61.

música y la embriaguez, está mucho más cerca del abismo espantoso de lo vivo...en el arte antiguo: ¡muere y llega a ser!”⁶⁹

La valoración de Nietzsche del drama musical wagneriano sucede porque para aquél Wagner y su música expresan ciertamente el retorno de Dionisos, la reunificación dionisiaca en los estratos profundos del sentimiento.⁷⁰ Más allá de que Nietzsche viera en Wagner el renacimiento de la tragedia, su música lo embiste como la auténtica manifestación de la existencia, “...es un acontecimiento mítico porque expresa la unidad tensa de lo vivo”.⁷¹ La música de Wagner se abre como la arquitectura necesaria para la experiencia metafísica del juego dionisiaco-apolíneo.⁷²

Nietzsche no deja de entender la existencia como la mutua tensión vital entre Dionisos y Apolo: el “salmodiante artista de Apolo” da forma a la representación del mundo, es decir, la confrontación entre voluntad de omnipotencia e imagen queda resuelta en *un solo acto estético*.⁷³ Análogamente, la música dionisiaca pasa a ser “la Idea inmediata de la vida eterna”,⁷⁴ pues en la tragedia griega la eternidad de la apariencia queda subordinada a la eternidad de la voluntad. En el arte de Wagner, Apolo y Dionisos acometen la más bella batalla; diríamos que Nietzsche efectivamente veía en el wagnerismo

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 85-6.

⁷⁰ Sabemos lo que Nietzsche siente al oír por primera vez la obertura de *Los maestros cantores*, “se estremece en mí cada fibra, cada nervio, y hacía mucho tiempo que no tenía semejante sentimiento duradero de arrobamiento”, (carta a Rohde el 27 de octubre de 1868), *Ibid.*, p. 18.

⁷¹ *Ibid.*, p. 105.

⁷² “Los destinos y caracteres de las figuras individuales son apolíneos, pero el sonido de fondo es lo dionisiaco..., la embriaguez de la música dionisiaca disuelve las máscaras del carácter a favor de un simpático sentimiento de totalidad y unidad”, *Idem*

⁷³ En Safranski es posible interpretar la relevancia atribuida por Nietzsche a lo apolíneo en la consideración de la música de Wagner: “al oír la música wagneriana, sólo el acontecimiento plástico del primer plano salva al hombre de perder por entero la conciencia de su existencia individual”, *Ibid.*, p. 20. Esta clave interpretativa acerca de Nietzsche resulta esencial para comprender lo que hemos denominado su segunda estética.

⁷⁴ F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 137.

la prefiguración inefable de la ley ontológica⁷⁵ fundamental que expresa la lucha dionisiaco-apolínea.

El programa Wagner se expresaba como la adjudicación al arte del papel de la religión. La actualización mítica de la tragedia era ante todo religiosa, pía, romántica. Sin detenernos en discutir la probable filiación romántica del joven Nietzsche, diremos que, finalmente, su sentido de la recuperación de lo trágico era distinto al wagnerismo: la dirección de Nietzsche era esencialmente una metafísica de la vida.

Después de la experiencia de Bayreuth, Nietzsche inicia su separación definitiva de Wagner. La preservación en el drama musical wagneriano de la antítesis originaria entre Apolo y Dionisos se destruye por el “verdadero” carácter efectista de la dramaturgia del artista. El filósofo no acepta que en Wagner todo llegue a hacerse grande. Al contemplar todo el barullo de Bayreuth, la actitud cortesana de Wagner en la colina de los festivales, la comediante escenificación, el aparato de mitos, la vida social de buen talante, deseosa de una innecesaria redención, Nietzsche se siente consternado, ofendido y enfermo, tanto, que partirá a los pocos días. Pareciera como si fuera el propio Nietzsche el que hubiera salido de la forma de crisálida.⁷⁶ Wagner ha traicionado el espíritu trágico⁷⁷ y su intento de fundar

⁷⁵ “...lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y nos hace extasiarnos con los individuos; a ellos encadena nuestro movimiento de compasión, mediante ellos calma el sentimiento de belleza, que anhela formas grandes y sublimes; hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital en ellas contenido. Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrastra al hombre fuera de su autoaniquilación orgiástica y, pasando engañosamente por alto la universalidad del suceso dionisiaco, le lleva a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo, por ejemplo *Tristán e Isolda*, y que, *mediante la música*, tan sólo la verá mejor y más íntimamente”, *Ibid.*, p. 170. Nietzsche en este trozo define su óptica de lo apolíneo como un engaño terapéutico y adscribe a la música de Wagner un contenido esencialmente dionisiaco, aun cuando Apolo “puede suscitar el engaño de que realmente lo dionisiaco, puesto al servicio de lo apolíneo, es capaz de intensificar los efectos de éste, más aún, de que la música es incluso en su esencia el arte de representar un contenido apolíneo”, *Idem*.

⁷⁶ En *El caso Wagner*, Nietzsche dice: “Nada puede ser actualmente mejor conocido, nada mejor estudiado en todos los casos que el carácter proteiforme de la degeneración que en un arte o en un artista permanece en forma de crisálida”, *El crepúsculo de los ídolos; El caso Wagner; Nietzsche contra Wagner; El antecristo*, p. 28. Naturalmente, quien ha permanecido en este estado, según Nietzsche, es Wagner.

un nuevo mito desde el espíritu de la música culmina con la traducción de *El anillo* en lengua schopenhaueriana. Ya Nietzsche hace rato que ha dejado atrás a Schopenhauer y su concepción de la voluntad de poder la ubicamos justo al otro lado del pesimismo metafísico de éste. Haber superado a Schopenhauer es desplegar ahora la voluntad de poder como una victoria de la voluntad espiritual sobre la natural.⁷⁸

Sin embargo, en el propio opúsculo *El caso Wagner*, asoma ya un nuevo sentido de la crítica hacia el músico. La esfera de la cultura, dominio inescindible del escenario vital metafísico que constituye el mundo para Nietzsche, pone de relieve un rasgo que, de manera íntima, se ubica como decisivo en la prefiguración del *gran estilo*. Es la cuestión del gusto. Wagner pasa a ser ahora, como apuntamos, el artista de *la decadencia*. Su música es para Nietzsche un síndrome de neurosis, mala seducción, pobreza de espíritu e instinto atrofiado. La estética fisiológica del filósofo rompe como una ola inmensa contra los diques del wagnerismo, una y otra vez: “...los problemas que lleva a escena...lo convulsivo de sus pasiones, su irritada sensibilidad, su gusto, que cada vez reclama espacios más fuertes, su inestabilidad..., y especialmente, la elección de sus héroes y de sus heroínas, considerados éstos como tipos fisiológicos...”.⁷⁹

Nietzsche ve en Wagner el caso de la superioridad decadente, el descenso de la fuerza organizadora, el abuso de los medios tradicionales, la falsedad en la imitación de los grandes modelos, el exceso de vitalidad en los detalles, la pasión a toda costa. El *gran estilo* de Nietzsche se enfrenta al minucioso “refinamiento” de Wagner, de modo que podemos

⁷⁷ Una de las razones de la adhesión de Nietzsche en su última época a la música de Bizet es su *mediterránea* expresión trágica. Refiriéndose a *Carmen*: “No conozco ningún caso en que el espíritu trágico, que es la esencia del amor, se exprese con semejante aspereza, ningún caso en que revista una forma tan terrible como en este grito de Don José, en que termina la obra: Sí; yo soy quien la ha matado, ¡Carmen, mi Carmen adorada!”, *Ibíd.*, p. 17.

⁷⁸ R. Safranski, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁹ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 28.

pensar esta antítesis como la expresión artística de una vida ascendente ante el descenso vital que representa la “empobrecida” escena wagneriana.⁸⁰

En la crítica de la época, en la expresión de su propio gusto, el de la estética ascendente, Nietzsche desenmascara el estado real del arte del Minotauro, es decir, la hipocresía del wagnerismo. Lo comprime todo a una visión estética acuñada en su persistente y profunda transvaloración. La indisolubilidad de la estética del *gran* arte y la moral de los Amos es el gesto valorativo esencial contra la posibilidad de la restauración wagneriana. La posición estética de Nietzsche –y como tal, desde luego, valorativa- es la confrontación radical con el arte de la modernidad.

A la brutalidad y artificialidad del arte wagneriano, Nietzsche opone la idea de la potencia de su propio estilo. Sin eludir la arquitectura fisiológica de su estética, su estilo dramático adquiere una particular forma orgánica.

Aquí, creemos, puede anotarse una de las claves que permita leer en la estética posterior a Bayreuth una reinstalación del componente apolíneo que coincide con la irrupción de la crítica a Wagner. Contra la intuición inmediata de lograr una refutación del artista vía el reposicionamiento dominante de la estructura dionisiaca, que fustigue el virtuosismo arrogante y la refinada seducción wagneriana –cuestión que, en principio, sí sucede-, decimos que Nietzsche piensa esencialmente la resolución de este confrontar de otro modo: La crítica a Wagner es, mirada desde el fundamento del antagonismo Apolo – Dionisos, como materialización de la ley ontológica fundamental, un pensamiento que

⁸⁰ Podemos vislumbrar en qué consiste la *enfermedad* Wagner: descenso de fuerza, exceso de medios, superabundancia de detalles y de refinamiento, síntomas incuestionables de impotencia, de escasa concentración, de fisiología periférica. Wagner “tiene la melancolía de la impotencia: no crea abundancia; tiene sed de abundancia”, *Ibíd.*, p. 64.

reclama la recuperación esencial del sentido apolíneo en la expresión musical y al que Nietzsche dará consistencia orgánica en la forma del *gran estilo*.

Nietzsche aún se mantiene al interior del juego apolíneo-dionisiaco, pero, en esta etapa, la que sigue a su estética fisiológica, se mueve hacia un acoplarse efectivo con su concepción de la voluntad de poder y su doctrina del eterno retorno de lo mismo.

Su agudeza crítica desenmascara al Wagner de la teatrocracia y, con ello, su arte ficticio y empobrecida substancialidad. Aun cuando, de primer tono, Nietzsche se refiera a su distanciamiento de Wagner desde una argumentación dionisiaca,⁸¹ la posibilidad de que la concepción de la voluntad de poder opere como reconstitución de la relación entre Dionisos y Apolo justificaría la irrupción aparentemente estilística pero esencialmente estética de lo apolíneo como máscara fenoménica de la existencia. La máscara taparía la ausencia de una fisonomía determinada –ocultaría la relación con el imprevisible e insondable Caos-; pero no por eso la máscara dejaría de ser emergencia del Caos –punto límite en el que la necesidad y lo fortuito se cruzan.⁸²

La indeterminación dionisiaca necesita inefablemente la determinación apolínea si de lo que se trata es de constituir, con arreglo al principio de “justificación estética de la existencia”, los modos de presentación del *gran estilo*. Por ello, en la última sección de *Nietzsche contra Wagner* dice Nietzsche, “...¡Oh, aquellos griegos! ¡Aquellos sabían vivir! ¡Para esto es necesario detenerse valientemente en la superficie, en el repliegue, en la epidermis, adorar la apariencia, creer en las formas, en los sonidos, en las palabras, en todo

⁸¹ “Vengarse de la vida en la misma vida. ¡Esta es, para semejantes empobrecidos, la especie de embriaguez más voluptuosa!...Wagner, al igual que Schopenhauer, responde perfectamente a la doble necesidad de estos seres. Niegan la vida, la calumnian, y por esto mismo son mis antípodas. El ser en quien la abundancia de vida es mayor, Dionisio, el hombre dionisiaco, no se complace únicamente en el espectáculo de lo terrible y de lo inquietante, sino que gusta del hecho terrible en sí mismo...” *Ibid.*, p. 94.

⁸² Cfr. P. Klossowski, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Seix Barral, Barcelona, 1972.

el *olimp* de las apariencias!”⁸³ y más adelante, “¿no somos también en esto griegos? ¿Adoradores de las formas, de los sonidos, de las palabras, y por esto mismo, *artistas*?...”⁸⁴

*La recuperación del templo de Apolo para el arte es previa y hace posible la definición del gran estilo como la forma estética de la metafísica de la voluntad de poder, es decir, como “el sentimiento supremo de poder”.*⁸⁵

En “*El ocaso de los ídolos*” la referencia al *gran estilo* es más aclaradora. En éste, dice Nietzsche, “se expresa el más alto sentimiento de poder y de seguridad. El poder que se revela en la forma del gran estilo es el que ya no necesita de ninguna demostración, el que no trata de agradar, el que difícilmente contesta, el que vive sin tener conciencia de que haya alguien que lo contradiga, el que *descansa en sí mismo*, fatalmente, y el que es una ley entre leyes”.⁸⁶ El concepto de poder, en su grado más alto, define la consistencia del *gran estilo* y le imprime la condición metafísica fundamental que traba relación con la formulación del arte como la forma más transparente de la voluntad de poder.⁸⁷

No obstante, no pensamos con ello en la reconducción del pensar nietzscheano respecto de la música en términos de su redefinición como expresión apolínea. Aun cuando lo apolíneo en el último Nietzsche pasa a ser una forma de la embriaguez, en tanto estado estético fundamental, su esencia y configuración resultan aún opuestas a la condición dionisiaca. La música continúa siendo un episodio de excitación y descarga dionisiacas,⁸⁸ aun cuando, en este período, la dotación de plenitud, la descarga de poder y el reflejo de la propia perfección constituyen el templo íntimo de una embriaguez tan dionisiaca como

⁸³ *Ibíd.*, p. 121.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 122.

⁸⁵ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁶ F. Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, p. 102.

⁸⁷ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 81.

⁸⁸ “...no es más que el residuo de un mundo expresivo mucho más pleno de aquellas [emociones], un simple residuo del histrionismo dionisiaco”, F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 100.

apolínea. Nietzsche piensa la música como embriaguez, y con ello, como plenitud de fuerzas y configuración de mundo; en una palabra, como poder.

¿Cuál es la relación entre música y *gran estilo*? La que define que la grandeza musical es función de la medida de su acercamiento al *gran estilo*, “que es capaz, en definitiva, de suponer un gran estilo”.⁸⁹ *Gran estilo* es avergonzarse del placer, olvidar persuadir,⁹⁰ es mandar, querer, de ahí que el pietismo romántico de Wagner sea declarado “adversario instintivo” del gusto clásico y del *gran estilo*.

En el *gran estilo* se abren incrementados la vida y el límite, por ello Nietzsche dice que en aquél hay “un dominio de la plenitud de lo viviente, la *medida* se vuelve soberana, en la base se encuentra esa *calma* del alma fuerte que se mueve con lentitud y tiene aversión por lo demasiado vivaz. El caso general, la ley, es *admirada, resaltada*; la excepción, por el contrario, es dejada de lado, el matiz, eliminado”.⁹¹ Si la plenitud de la vida emerge del *gran estilo*, entonces adquiere sentido su designación como “vértice de la evolución”.⁹²

La comprensión íntima del *gran estilo* al interior de la doctrina de la voluntad de poder, que hemos obtenido recurriendo fundamentalmente a la meditación heideggeriana, será el punto de transición necesario que permitirá introducirnos en el cuarto y último segmento de la delimitación previa de esta primera parte de la tesis. La concepción del mundo y de la voluntad de poder, aun cuando aparezca cerrando este marco referencial, capta en Nietzsche la esencia de su pensar y pone las condiciones metafísicas indispensables que acudan a la aclaración de nuestro problema de investigación.

⁸⁹ F. Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 555.

⁹⁰ Como se aprecia, *gran estilo* es la sustancial antítesis del wagnerismo.

⁹¹ La cita es de Nietzsche, y aparece referida a *La voluntad de poder* (n. 819) en M. Heidegger, *op. cit.*, p.125.

⁹² F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 527.

iv) Mundo y voluntad de poder.

En esta fundamentación han confluído, de una parte, las tendencias estéticas plasmadas en el *gran estilo* como modo del arte que se confronta con la exuberancia y heroica presuntuosidad de la música wagneriana, y de otra, la consideración que determina al arte como la forma esencial de la voluntad de poder.

En este punto deberá aclararse lo que antes señalamos respecto del enfoque estético del último Nietzsche, que se abre como el intento de, mediante la denominación del arte como la actividad metafísica de la vida, efectuar una determinante caracterización de la esencia del ser.

Anticipamos nuestra tesis: Si el arte, resuelto en el *gran estilo*, es el modo esencial mediante el cual la voluntad de poder configura el mundo, es decir, lo crea desde el modo del arte, los rendimientos estético-ontológicos del componente apolíneo se expresan como la condición más propia para que se constituya la apariencia configuradora, es decir, el despliegue *perspectivístico*. La resonancia de la proposición “el arte es el gran estimulante de la vida”,⁹³ tiene precisamente claridad en la comprensión de la voluntad de poder como el resolverse del ser.⁹⁴

El mundo para Nietzsche es inmanencia pura, desengaño absoluto respecto del espejismo de la trascendencia. El mundo es voluntad de poder desde una estructura ontológica⁹⁵ que se enfrenta al optimismo metafísico del idealismo con la misma fuerza que lo hace ante el nihilismo pesimista. Por eso en el último aforismo de su obra capital, Nietzsche hace equivalentes mundo dionisiaco y voluntad de poder, “¿ queréis un nombre

⁹³ F. Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, p. 113.

⁹⁴ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁵ “El despliegue de fuerzas de la Voluntad de Poder puede leerse, por tanto, en un triple aspecto: como concepción del mundo, como conflicto de las pasiones en la subjetividad y como conflicto de fuerzas en el resto de los organismos vivientes. Todos ellos ejemplifican la ontología nietzscheana de la Voluntad de Poder”, Dolores Castrillo Mirat, en prólogo a *La voluntad de poder*, F. Nietzsche, p. 17.

para ese mundo?... ¡Este nombre es el de “voluntad de poder”, y nada más!...”.⁹⁶ La persistencia del devenir desborda los rasgos del mundo nietzscheano: exuberancia de fuerza, unidimensionalidad, unidad y multiplicidad, una transformación eterna, un flujo perpetuo de sus formas. Choque, configuración, destrucción, “el mundo no tiene ningún sentido ni ninguna finalidad, pues todo sentido está *dentro* de él y todas las finalidades son intramundanas”.⁹⁷

Pero el mundo no sólo tiene una relación de identidad con la voluntad de poder. El mundo *es* expresión de la voluntad de poder. Esta, como voluntad de forma, se despliega para configurar la existencia “en un mundo donde no hay fundamentos, ni esencias, y donde el ser vuelve a consistir en un puro acaecimiento interpretativo”.⁹⁸ La voluntad de poder *materializa* un sentido que sin ella no está en ningún lado; ella genera “la totalidad del mundo, es decir, el hacer lo que no hay en la realidad”.⁹⁹

El mundo, o sea la vida, nace, emerge, cobra sentido y existencia sólo desde el choque del juego de fuerzas que designa la voluntad de poder. “Toda nuestra vida debe ser considerada como una fórmula reducida de la tendencia complexiva: por esto una nueva fijación del concepto de “vida”, como voluntad de poder”.¹⁰⁰ La voluntad de poder es la esencia previa que representa al mundo,¹⁰¹ es la condición genética de toda creación, es el mismo instinto de creación.¹⁰² La mecánica del universo, la materialidad causal del mundo

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 680.

⁹⁷ E. Fink, *op. cit.*, p. 212.

⁹⁸ G. Vattimo, *op. cit.*, p. 135.

⁹⁹ *Ibíd.*, pp. 178-9.

¹⁰⁰ F. Nietzsche, *op. cit.*, p.416.

¹⁰¹ Como señala Heidegger, “en la voluntad de poder lo decisivo no es el producir en el sentido de fabricar, sino el sacar fuera y transformar, ese ser diferente que...y diferente en un sentido esencial”, *op. cit.*, p. 67. Esto queremos significar cuando decimos acá representar.

¹⁰² “El concepto triunfal de “fuerza” con que nuestros físicos crearon Dios y el mundo, no tiene necesidad de integración: se le debe añadir una voluntad interior definida por mí como “voluntad de poder”, o sea, deseo insaciable de mostrar potencia, o empleo, ejercicio del poder, como instinto creador...” F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 418.

es entendida por Nietzsche sólo como una “expresión figurada” de la relación *crítica* entre dos o más fuerzas instintivas.

Esta condición originaria de lucha que sostienen los factores por alcanzar y expandir sus relaciones de poder¹⁰³ quiere decir precisamente lo fundamental de la complejidad de la voluntad de poder. Esta lucha, en la interpretación heideggeriana, acontece como afecto del ordenar, como modo de resolverse, como dominar-más-allá-de-sí, es decir, finalmente, como arte. O sea, como acontecer fundamental de todo ente.¹⁰⁴ De ahí que diga Nietzsche: “No hay “esencia en sí” (las relaciones constituyen precisamente la esencia), como no puede admitirse un “conocimiento en sí” ”.¹⁰⁵

Creación, abarcación, despliegue de las fuerzas y potencias en ebullición; tal es el sentido del valor que descubre la voluntad de poder. La ontología de esta voluntad choca con la metafísica del devenir,¹⁰⁶ en una explosión de materia y forma, de figura y sustancia, que constituye, de manera propia, el carácter específico y perspectivista de la interpretación de cada ente. La perspectiva es pulsión hacia múltiples fines, es la eterna creación,¹⁰⁷ destrucción y transfiguración de la voluntad de poder; es la jerarquía del poder, es decir, cómo a partir del arte se hace visible la voluntad de poder.

Este resolverse a actuar, esta creación, esta disposición a querer es, justamente, el sello de esencialidad del arte como forma fundamental de la voluntad de poder. Es una resolución no hacia un objeto particular, sino de un querer, crear, ordenar, dominar,

¹⁰³ “La expresión “de poder” es una aclaración de la esencia de la voluntad misma”, M. Heidegger, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰⁵ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 420.

¹⁰⁶ Sabemos que en la meditación de Heidegger sobre Nietzsche no se obturan la concepción de la voluntad de poder con la doctrina del eterno retorno, pues son lo mismo. Sólo en esa medida el devenir puede ser entendido, a su vez, como el carácter fundamental del ente...“Imprimir al devenir el carácter del ser, ésta es la suprema voluntad de poder”, F. Nietzsche, *La voluntad de poder*, n. 617, citado por M. Heidegger, *Nietzsche*.

¹⁰⁷ Para Heidegger el eterno retorno es la determinación suprema del ser, Cfr. *Ibid.*

aniquilar...en dirección de los límites esenciales: “la voluntad de poder no es nunca querer algo particular, algo real. Se refiere al ser y a la esencia del ente, es ésta misma”.¹⁰⁸

Debemos abordar la estructura voluntad de poder-arte-perspectiva. Su revisión proporcionará las condiciones necesarias que justifiquen el lugar del factor apolíneo (sin escisión en su comprensión más profunda del componente dionisiaco) en la estética final de Nietzsche. Esta será nuestra última nota e indicará el estado de discusión previa (propia de este marco conceptual) con que abordaremos, en tanto fundamento, la respuesta a las preguntas (objetivos) de investigación.

Nuestra tarea, recordemos, no es interpretar toda la metafísica de la voluntad de poder y del eterno retorno, como expresión última del pensar de Nietzsche, sino sólo confrontar el problema de la relación y quiebre con Wagner al interior de la evolución de su pensamiento estético, y, a partir de lo mismo, justificar nuestra hipótesis del esencial papel del plexo apolíneo en la configuración de su último concepto de arte.

Antes hemos dicho que la voluntad de poder es donante de mundo. Invertiendo los términos, diremos que sin voluntad de poder no hay mundo alguno.¹⁰⁹ La operación perspectivística es determinante de la ontología nietzscheana. Mundo es interpretación de mundo, del mismo modo que ser es perspectiva de ser.¹¹⁰ Si avanzamos en esta dirección, tendremos que llegar a preguntarnos cómo el arte, en su esencialidad de voluntad de poder, determina, y en qué sentido, este modo perspectivístico de crear el mundo. Esto no sería

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰⁹ “La existencia dada sólo es en cuanto existencia interpretante...todo ser es perspectivístico y...si se descuenta todo cuanto tiene carácter de perspectiva no resta mundo alguno”, K. Jaspers, *op. cit.*, p. 428. Sin detenemos en las claras discrepancias que separan el interpretar de Jaspers del de Heidegger respecto de Nietzsche, sólo queremos acá rescatar aquellos puntos de confluencia que contribuyan a la aclaración de la propia dirección de la tesis.

¹¹⁰ Por ello dice Jaspers, “todo ente es ente en el modo de una interpretación; por tanto, es signo de la infinita complejidad de las significaciones posibles...”, *Ibid.*, p. 430.

factible si no recuperamos el concepto de *apariencia* al interior de la metafísica de la voluntad de poder.

Si el mundo no es interpretable unívocamente, si la realidad consiste precisamente en el “error”, entonces, en la validez metafísica de la perspectiva desaparece, desgarrada, toda envoltura ontológica limitante. El carácter enigmático de la existencia dada no desaparece dentro de ninguna imagen conocida del ser.¹¹¹ La verdad del error puede ser recuperada como la realidad de la experiencia, pues “el mundo verdadero –cualquiera sea la forma en que se lo conciba- sigue siendo, de hecho, el mundo aparente”.¹¹²

La apariencia perspectivística tiene sentido ontológico a partir de su originariedad como resolución de fuerzas en la voluntad de poder. Es aquí, en la apertura de la perspectiva, como episodio transitorio del devenir, donde la determinación plasmadora de lo apolíneo adquiere vigor y presencia. “Con la palabra “apolíneo” se expresa el impulso para existir completamente para sí, el impulso hacia el “individuo” a todo lo que simplifica, pone de relieve, da fortaleza, es claro, no equívoco, típico: la libertad bajo la ley”.¹¹³ Por ello es en su obra fundamental donde Nietzsche aclara la esencia del ser apolíneo: se requería la actualización del pensar estético de la primera época para dar consistencia a la forma originaria del poder. De ahí que nos encontremos con tanta nitidez en la siguiente definición: “La abundancia de fuerza y medida, la más alta forma de la afirmación de sí en una belleza audaz, noble, fría, es el apolinismo de la voluntad griega”.¹¹⁴

La “más alta forma de la afirmación de sí”, es decir, el poder como esencia de la voluntad, o, de otro modo, el aporte de la voluntad “a su querer desde sí misma y en cada

¹¹¹ *Ibid.*, p. 452.

¹¹² *Ibid.*, p. 453.

¹¹³ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 668.

¹¹⁴ *Id.*

caso una continua determinación”.¹¹⁵ Cada vez estamos más cerca de una comprensión de la voluntad de poder según el concepto apolíneo que queremos poner de relieve en nuestra interpretación. Sin embargo, nos guardaremos de ello y lo abordaremos más propiamente en los siguientes capítulos de este estudio. Por ahora, sólo queremos indicar que en el último pensamiento de Nietzsche, es decir, en su metafísica más abarcadora, Apolo y Dionisos juegan el juego del ser de una manera tan o mucho más esencial que en la época de la tragedia.¹¹⁶ Por ello Heidegger dice que “el arte en cuanto voluntad de apariencia es la forma suprema de la voluntad de poder...”,¹¹⁷ pues la visibilidad de la apariencia no es otra cosa que la posibilidad metafísica de la perspectiva. “La voluntad metafísica es realmente efectiva en el arte”.¹¹⁸

A partir de lo anterior se recupera el sentido último de las palabras de Nietzsche: “la voluntad de *apariencia*, de ilusión, de engaño, de devenir y de cambio, es más profunda, más “metafísica” [es decir, corresponde más a la esencia del ser]¹¹⁹ que la voluntad de verdad, de realidad, de ser”.¹²⁰ El arte es un modo de aparecer perspectivístico, es un decir sí a la apariencia y asistir, simultáneamente al devenir del ente en busca de su esencia.

Finalmente, diremos que la gravitación de esta orientación, en el sentido de la plasmación del arte como acontecer fundamental del ser y su relación con lo apolíneo, será desarrollada, como dijimos, en la segunda parte de esta tesis. Tal dirección forma parte

¹¹⁵ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁶ Vemos que, no obstante definir Nietzsche voluntad de poder como mundo dionisiaco, el instante específico de emancipación de lo enorme y lo múltiple en la unidad ontológica fundamental requiere esencialmente la medida y el límite apolíneos: “la intuición de que la existencia es terrible y carente de fundamento llevó a Nietzsche a considerar como máscaras los sistemas interpretativos meditados hasta entonces para cubrir el carácter de infundado”, G. Vattimo, *op. cit.*, p. 183.

¹¹⁷ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 205.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁹ Este paréntesis intercalado es de Heidegger, en *Nietzsche*, p. 204.

¹²⁰ *Id.*

central de las propias argumentaciones que deben transformarse en los fundamentos estéticos y metafísicos del *problema musical* que hemos enfrentado.

CAPITULO 3. DESARROLLO DE LOS OBJETIVOS

Responder a los objetivos específicos es la desagregación del desarrollo del objetivo general de la tesis. Aquéllos ponen de relieve los matices y tonos del problema central de la investigación.¹²¹ Más aún, son la formulación más nítida de la respuesta a la pregunta rectora que ha guiado nuestro trabajo y el sustrato fundamental de las conclusiones del estudio.

i) Identificar las relaciones esenciales entre música y metafísica al interior del pensamiento de F. Nietzsche.

La consideración nietzscheana de la existencia como obra de arte constituye no una metáfora o una simbolización analógica, sino una aseveración metafísica de la mayor contundencia: “el mundo puede considerarse como una obra de arte que se engendra a sí misma”.¹²² De ahí que la música, como arte dionisiaco, se incruste, con la profundidad que su propia condición dionisiaca posibilita, en la más íntima constitución existencial del filósofo. El sentido trágico-heroico que funda la arquitectura musical de Nietzsche encuentra su exacto correlato en el carácter terrible y enigmático de la existencia.

¹²¹ El desarrollo del problema y de los objetivos del estudio, así como sus conclusiones, tiene como fuente principal el marco referencial presentado. No obstante, a partir de la dinámica de la propia investigación, se han considerado otras formulaciones que han resultado relevantes para enriquecer el análisis y obtener, con ello, una comprensión más profunda del problema de investigación y sus alcances. Estos aportes son, fundamentalmente, los de Klossowski, Sloterdijk, Deleuze, Lichtenberger y Mann.

¹²² F. Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 525.

En este sentido, la “flauta de Dionisos” se presenta como inescindible respecto del conjunto de las cuerdas metafísicas del mundo. Estas son sus relaciones esenciales:

a) Identidad desde un abismo

La condición de profundidad de lo existente, de caótico estallido de lo moviente, desplazan hacia la música los caracteres fundamentales del abismo nietzscheano. La realidad, el juego voluptuoso de lo Uno primordial, la pluralidad de la voluntad, el “perverso estado del mundo”, son la condición genética del arte, y con ella, de la música. La herida abierta de lo existente se muestra como la configuración originaria de la propia música. “La música, y el arte, provienen del mundo, porque *son* el mundo”.

Por ello es Dionisos quien toca la flauta, como director de la gran sinfonía que pone sentido en la caótica y abisal instrumentalización ontológica del mundo. La música se desplaza como el estremecimiento que vuelve desde la fosa original sin perder, por ello, gravitación su designación como *organon* de la más íntima unión con el ser. Irrupción de la música es repetición del *proceso primordial* de donde se formó el mundo, con miras a la representación estética del éxtasis originario.¹²³

Este origen irruptivo de la música significa la decisión de la voluntad de poder de cubrir la sima que separa la existencia como núcleo de la voluntad única y terrible, de la existencia como mundo derramado de la representación. Al otro lado del brinco metafísico, Dionisos se encuentra frontalmente con Apolo y acuerdan, así, participar juntos en la individuación artística que ha determinado la preeminencia de la música. La “cresta de la ola en la ola” -como modo iterativo de plasmación de la obra de arte- ha resultado ser la

¹²³ “La voluntad como dolor supremo crea a partir de sí misma un éxtasis, que es idéntico a la intuición pura y a la producción de la obra de arte”, F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, p. 56.

instalación de la música en el dominio de una pluralidad que ya no se siente como disonancia, gracias al derrame de una representación que se ha expresado como el resultado del sufrimiento y no su causa. A esta revelación Safranski llama el misterio del “parentesco interno entre ola, música y el gran juego del mundo, consistente en morir y devenir, crecer y perecer, imperar y subyugar”, pues la música “nos conduce al corazón del mundo, pero de tal manera que no sucumbamos allí”.¹²⁴

Esta representación proveniente de la voluntad originaria aparece ahora como el momento de reposo más puro del ser,¹²⁵ es decir -en tanto auténtico reflejo del Uno primordial-, como la perfecta imagen de la contradicción y del dolor.

b) Visión dionisíaca

La segunda relación esencial proviene de la estética de la *Tragedia* y exhibe el papel de lo dionisíaco como punto de gozne originario entre lo musical y lo existente. Dionisos es para Nietzsche el símbolo de la embriaguez por el que “la existencia festeja su propia transfiguración”.¹²⁶ La interpretación de la vida como voluntad de afirmación requiere de la actuación de Dionisos como el dios del ardor vital, de la exaltada pasión y de la voluptuosidad placentera.¹²⁷ La existencia lleva desde su primera posibilidad de ser pensada el sello dionisíaco: “Lo que yo llamé dionisíaco, intuyendo que era un puente que llevaba a la psicología del poeta *trágico*, es la afirmación de la vida incluso en sus aspectos más extraños y duros, alegrándose de su propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus arquetipos más elevados...Y esto, *no* para librarse del horror y de la compasión, ...sino para *identificarse*

¹²⁴ R. Safranski, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁵ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁶ L. Pifarré, *Nietzsche como artista*, PPU, Barcelona, 1997, p. 188.

¹²⁷ *Id.*

por encima del horror y de la compasión, con el goce eterno del devenir, goce que incluye también *el placer de destruir...*”.¹²⁸

Dionisos desarrolla el papel principal en el entramado escénico que ocupa junto a Apolo porque su identidad con las fuerzas telúricas del Caos lo dotan del contenido metafísico (no por ello menos biofísico) que coincide perfectamente con el vitalismo cosmológico radicalmente inmanente de Nietzsche.¹²⁹ Por ello, C. P. Janz dice que: “Nietzsche buscó un sustitutivo a su no asimilado cristianismo, a su olvido de la trascendencia. Acudió al antiguo mito griego de Dioniso. Al hacerlo se le convirtió en el símbolo y en la alternativa de su pérdida metafísica”.¹³⁰

La reconciliación, de la cual habla Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, provocada por Dionisos entre la naturaleza y los hombres, no es otra cosa que la necesaria configuración simbólica que suple el vacío ontológico de un universo sin proyección trascendente. Sin embargo, aquella reconciliación tiene también su traducción a un plano ético-ontológico en que a Dionisos le cabe aún un papel más estelar: es la escena en que el dios encuentra la inocencia del devenir. Ante la pregunta acerca del carácter criminal de la existencia,¹³¹ Nietzsche sentenciará: “¡Inocente!, ¡Locura y no pecado! ¿Lo entendéis?...”.¹³² Deleuze dirá que “en este caso Dionisos ha hallado su verdad múltiple: la inocencia, la inocencia de la pluralidad, la inocencia del devenir y de lo que es”.¹³³

En el Nietzsche de la *Tragedia*, casi no se percibe la diferencia entre Dionisos y existencia: al no aparecer en escena aún Apolo, los límites ontológicos son los mismos del

¹²⁸ F. Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*, p. 158.

¹²⁹ L. Pifarré, *op. cit.*, p. 190.

¹³⁰ C. P. Janz, F. Nietzsche, vol. II, Alianza, Madrid, 1981, p. 140; citado por L. Pifarré, *op. cit.*, p. 191.

¹³¹ “...los griegos hablan de la existencia como criminal en tanto creen que los dioses han vuelto locos a los hombres: existencia culpable, pero ante dioses responsables”, G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1971, p. 35.

¹³² F. Nietzsche, *Genealogía de la moral*; citado por G. Deleuze en *op. cit.*, p. 36.

¹³³ *Id.*

Caos informe –por lo demás en una ontología muy cercana a Parménides. De este modo, “el estado dionisiaco es una ruptura del yo, una participación de la fusión del individuo con el cosmos”.¹³⁴ La visión dionisiaca del mundo, así, es inherente al pensamiento nietzscheano al interior de la tensión música-metafísica. Diríamos que constituye el original escenario ontológico sobre el que lo apolíneo montará su propio drama estético.

c) Música, apolinismo y existencia

Las relaciones esencialmente apolíneas entre música y existencia, derivadas del plexo arte-mundo, las situaremos, más bien, en lo que hemos denominado *segunda estética* nietzscheana. Esta tercera versión es esencial para avanzar en la tesis central de este estudio. La rehabilitación apolínea en la estética de Nietzsche requiere de su correlato metafísico. En este caso, desde lo musical, Apolo concurre a la escena que ya ha inaugurado Dionisos-bacante desde la genética de lo orgiástico.

La música, es decir, el arte propiamente dionisiaco, no deja de despegarse del Caos profundo de acuerdo a la misma partitura genealógica que registra el conjunto de las artes nietzscheanas. Su origen dionisiaco necesita una malla representacional que efectivamente recubra –al menos, temporalmente- aquella disonancia extática que la voluntad de poder ha dejado indeleblemente en su gestación vital. Aparece, entonces, Apolo, para conducirla –al igual como lo hacía con los muertos en dirección al Hades- a la escena en la que se desoculta en apariencia artística de la voluntad metafísica: “La música, tal y como hoy la entendemos, es también una excitación y una descarga completa de las emociones; pero, sin

¹³⁴ H. Lefebvre, La Tragedia nietzscheana; citado por L. Pifarré en *op. cit.*, p. 196.

embargo, no es más que el residuo de un mundo expresivo mucho más pleno de aquellas, un simple residuo del histrionismo dionisiaco”.¹³⁵

El papel de Apolo se concentra, a partir de la entrada de Dionisos, en el problema del *gran estilo*. Esta fórmula estética pone en escena el rendimiento ontológico de la forma como expresión matematizante del ente artístico: “La grandeza musical no está en función de los “bellos sentimientos” (...), sino en la medida que se acerca al gran estilo, que es capaz, en definitiva, de suponer un gran estilo. Este estilo tiene de común con la gran pasión el hecho de avergonzarse del placer; de olvidar persuadir; de mandar, de querer (...) integrar al propio caos hasta que devenga forma”.¹³⁶

Es la representación apolínea la que ofrece el cierre al éxtasis dionisiaco que intenta fluir hacia la superficie de la existencia; es la configuración de Apolo la que materializa como ilusión artística el núcleo tectónico, aquel sufrimiento primordial, en la forma de un dolor representado. La escena de Apolo es la escena de la constitución de la imagen individuada que satisface los deseos de la voluntad artística: “Lo esencial es el género de deseos nuevos, una voluntad de imitar y de vivir imitando, el disfraz, la transposición del alma...”¹³⁷

ii) Especificar los alcances filosóficos y artísticos del programa Wagner.

Richard Wagner influye tan decisivamente en el primer período de Nietzsche, que prácticamente todo el desarrollo del primer pensamiento de éste –la *primera estética*– es tributario del influjo del músico.

¹³⁵ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 100.

¹³⁶ F. Nietzsche, *La voluntad de poder*, pp. 555-56.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 549.

Aun cuando orgánicamente no es posible hablar de un Programa Wagner –había creado un modelo de nuevo drama musical antes de haber formulado la teoría de ese drama-,¹³⁸ sí lo es delinear los alcances más relevantes de su estética y filosofía. Con ello posibilitamos el guión con que se abrirá la escena definitiva de la confrontación entre el filósofo y el artista.

Wagner-filósofo y Wagner-músico son la misma persona.¹³⁹ Espíritu trágico, ubicuidad artística, deudor de la filosofía de Schopenhauer -es este rasgo el que lo une de manera más intensa a Nietzsche en aquel primer encuentro en casa de los Brockhaus-, su visión del maléfico universo, alejada de toda ilusión de un optimismo inocente y cobarde, se revela consciente del sufrimiento universal.

Wagner tiene la certeza de que su camino filosófico debe conducir finalmente a la consumación religiosa, que debiera estar fundada en una “sinceridad intelectual absoluta, en la exasperada convicción del sufrimiento y del pecado universal, en el desprecio del bienestar material y grosero, y en la abdicación radical de todo deseo egoísta”.¹⁴⁰ Su filosofía engendra su arte, y su arte engendra su filosofía. El Titán Wagner es Jano bifronte que sintetiza en su proyecto de obra de arte total el nutriente especulativo y su hálito estético: el arte se le aparece “como un medio de redención, un factor de quietud, un estado de contemplación de no-voluntad, porque es así como la filosofía le ha enseñado a considerarlo”.¹⁴¹

¹³⁸ H. Lichtenberger, *Wagner*, M. Villar, Valencia, 1916, p. 80.

¹³⁹ Wagner escribe a Liszt, a los 39 años: “No conozco nada de los verdaderos júbilos de la vida: para mí el amor no es sino un objeto de imaginación, o de experiencia. Por eso ha sido necesario que el corazón se me suba a la cabeza y que mi existencia se convierta en algo artificial: ya no puedo vivir sino como “artista”, él ha absorbido en mí al hombre entero”, T. Mann, *Grandezas y miserias de Richard Wagner*, Ed. Ercilla, Santiago, 1934, p. 47.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 196.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 48.

El pesimismo desesperado (Schopenhauer) de Wagner es su propia esencia; el filósofo es sólo el intérprete de sus íntimos sentimientos.¹⁴² La negación pesimista se le ofrece como una metafísica del anonadamiento absoluto, como la representación apropiada de una voluntad que huye de cuanto significa “querer poder”. Su desesperación nihilista opera como el único remedio contra el sufrimiento humano.

Su genio ostenta el carácter que lo distingue: la complejidad. Su devenir filosófico y estético es tan sinuoso como su vida. Sus oscilaciones lo sitúan primero bebiendo del mito y la leyenda nórdica y, al final de su vida, intimando con el drama de amor –su *Tristán*, que marca nítidamente una asimilación poética de la voluntad y del amor-, lo desplazan desde su inicial deuda intelectual con Schopenhauer hasta una filosofía desplegada en un postrero querer-vivir –con la incrustación en el interior de una *filosofía de la voluntad* de carácter esencialmente erótico.¹⁴³ En suma, un Wagner tan contradictorio, tan helicoidal que su sistema de ideas -extraña mezcla de pacifismo y de heroísmo- da a comprender que el objeto más alto que puede ser alcanzado es una existencia *heroica*.¹⁴⁴

Esta misma complejidad se revela en su arte. El Titán Wagner no puede sino desarrollar una estética desde el heroísmo. En ella, Wagner aparece con la máscara bifrontal de músico y poeta, en un despliegue en que aparecerá como el creador de la “obra integral de arte” -síntesis orgánica de las artes que estaban egoístamente dissociadas o torpemente superpuestas en la época moderna”.¹⁴⁵ Su pesimismo originario expresa una musicalidad unida a la noche y a la muerte y una estética marcada por su preocupación por lo sublime y por lo bello. La síntesis wagneriana es la maciza espalda de Atlas que

¹⁴² “...este descubrimiento no se le presentaba como una conversión, y, por lo tanto, Wagner no cree ahora haber cambiado su modo de pensar, no piensa haber realizado una revolución en su alma; antes al contrario, cree que siempre ha sido pesimista”, H. Lichtenberger, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴³ T. Mann, *op. cit.*, p. 63.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴⁵ H. Lichtenberger, *op. cit.*, p. 77.

sostendrá durante toda su obra su sinuosidad artística, el libreto de un montaje escénico donde su música explicará en su más elevada generalidad las emociones elementales del alma.

Heroísmo, idealismo, romanticismo, adhesión a la Revolución, todo apunta a la idea de una regeneración completa de la humanidad mediante el culto exaltado del arte. Su método es tan radical como su ideario: Convertirse en consciente de lo inconsciente (*der Wissende des Unbewussten*), a partir de la irrupción y dominación de su yo instintivo sobre la posibilidad formal de su ser-artista. Para Wagner, “era el arte la fuerza libertadora por excelencia...y sobre todo en el drama musical (esta forma superior de la sinfonía), es donde encontramos la expresión más allá del sentimiento religioso, la forma del mito religioso contemporáneo. Ahora bien, si el arte es “la representación viviente de la religión” y si el drama musical es la forma suprema hacia la cual tiende toda la evolución artística, enseguida se comprende que el teatro no es sino el templo mismo del ideal”.¹⁴⁶

De aquí nace su proyecto de reformar la ópera entera, no obstante reconocer que el llamado no es a construir algo enteramente nuevo sino que a transformar la organización teatral contemporánea y a hacer una guerra santa a la rutina y al industrialismo artístico. El proyecto Bayreuth es el macizo legado de ese estilo.

La sinuosidad de su estética es el margen disponible para explicar su suspicacia *dilettante*. Tan pronto como ha conseguido acompañar musicalmente las óperas francesas e italianas a la moda, tan pronto como rechaza la pedantería musical de los alemanes y su manía de cultivar géneros muertos –como la fuga y el oratorio–, de la misma manera retorna con la más incisiva aridez a proclamar la necesidad de expresar con solemnidad pero también con vigor el triunfo del espíritu teutónico.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 63-64.

Esa misma ondulación de su libreto trágico es la que lo lleva en la década del 30, bajo la influencia de las ideas revolucionarias y de las doctrinas de la joven Alemania, a inclinarse “hacia el sensualismo cada vez más fogoso y radical”.¹⁴⁷ No obstante, su sello heroico no le permite sustraerse por mucho tiempo al *dilettantismo* latino. Adquiere, al contrario, mayor pesantez su compromiso originario con el drama germánico y, con ello, se configura el drama lírico wagneriano en su unidad originaria. Adviene la estética del último Wagner, marcada por la escénica de *El buque fantasma*, que pone un decisivo progreso hacia la unidad sintética.

En este último período –donde profundiza sus estudios de la historia de la antigua Alemania y de los grandes emperadores de la Edad Media- se simplifica la acción externa del drama, “se ha despojado de todo elemento convencional y se ha desembarazado de todo adorno superfluo”.¹⁴⁸ El drama, desde el punto de vista musical, tiende a formar –en vez de fragmentarse en una serie de cuadros sueltos, como en la ópera-, un todo coherente, una vasta sinfonía cuya unidad queda asegurada por la reaparición de los *leitmotiv*, en los que queda resuelta, de cierto modo, toda la substancia lírica de la obra. La estética de Wagner deviene, entonces, en un organismo de armonía cada vez más perfecta, que responde a leyes propias, que no son “ni las de la música pura, ni sobre todo las de la ópera tradicional”.¹⁴⁹

iii) Situar el *problema musical* entre Nietzsche y Wagner en el adecuado lugar dentro de la estética nietzscheana.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴⁹ *Id.*

La ruptura entre Nietzsche y Wagner debe encontrar un sitio específico al interior del itinerario estético del filósofo. Tal localización surge como una interpretación de la escena nietzscheana -pero también de la wagneriana- que adquiere su *principium individuationis* en la *Cuarta Intempestiva*.

Decimos que el quiebre entre el artista y el filósofo se sitúa –con situación no sólo queremos decir el lugar sino, sobre todo, el sentido- en el momento en que Nietzsche desborda su primera concepción estética –en la que se ha erigido a Wagner como el artista *primordial*- y desarrolla los cimientos de su última relación entre el bloque Apolo-Dionisos y la voluntad creadora –que conducirá, como se planteó en el marco de referencia, a la configuración del *gran estilo* como “vértice de la evolución”.

El problema musical quiere decir aquí transmutación de la estética *en* Nietzsche, por un lado, pero también interpretación nietzscheana de una transmutación de la estética wagneriana, por otro. Como se advierte, se trata de un problema de doble entrada, que se origina en una nueva dirección del *organon* nietzscheano que, a su vez, y sólo desde esta nueva dirección, interpreta el programa wagneriano –evidentemente signado por su incursión *dilettante* y efectista- como el desplazamiento de Dionisos por el Minotauro. *Inde irae*.

La *Cuarta Intempestiva* (1874) ya sugiere un semblante de confrontación con el músico. La farsa singularmente grotesca (de Wagner) adquirirá fisonomía definitiva cuando Nietzsche asista a los ensayos del festival de Bayreuth: su frustración y desazón marcarán definitivamente el inicio del fin de la relación con el maestro.

En 1878, Nietzsche publica *Humano, demasiado humano*, obra que inaugura el período de su *segunda estética* y donde Apolo reaparece rehabilitado en la construcción

definitiva del soporte estético para su última metafísica. De la máscara trágica al mármol ontológico de la voluntad de poder.

El quiebre entre Wagner y Nietzsche sucede por y desde Nietzsche, *idem per idem*. No puede ser de otro modo, sólo el nuevo ojo estético del filósofo es capaz de ver que el Titán era en verdad el Minotauro; sólo la conciliación de la voluntad de poder con la metafísica de la forma del *gran estilo* era suficientemente fuerte para desenmascarar al Wagner-Heráclito¹⁵⁰ y revelarlo como Wagner-Sócrates; sólo el nuevo impulso dionisiaco-apolíneo de carácter formal ha podido configurar al clasicismo como la superación material del romanticismo.

El *problema musical*, luego, adquiere su sitio natural en el pensamiento estético nietzscheano como la *materialización* de un problema *formal*: las disoluciones artísticas provistas por la irrupción apolínea tienen en el quiebre Nietzsche-Wagner una de sus consecuencias, una expresión superficial, no originaria, pero que evidencia el gesto definitivo para la edificación fundamental del *gran estilo*. Wagner victimizado por la decisión esencial de un nuevo estatuto estético para las artes.

iv) Determinar los fundamentos metafísicos que subyacen a la polémica Nietzsche-Wagner.

La investigación en este punto debe establecer cuáles son aquellas determinaciones metafísicas que explican el *problema musical* abordado. La primera cuestión a despejar es la de la posibilidad de entender diferenciadamente, en este problema, una fundamentación estética y otra de carácter metafísico. Con arreglo a lo dicho en el marco de referencia, la

¹⁵⁰ “La música wagneriana tomada en su conjunto, como nos dice Nietzsche: “es una imagen del Universo tal como la entendió el gran filósofo de Efeso, a saber, como armonía que la discordia genera de su propio seno, como unidad de justicia, antagonismo”, L. Pifarré, *op. cit.*, p. 44.

respuesta debe ser negativa, pues ambas direcciones del pensamiento –como discrepancia-, en Nietzsche, requieren previamente de la co-pertenencia en algo uno: lo que Heidegger ha llamado el ser. Si “el mundo es arte”, ya aparece incorporado al dominio del ser la plataforma estética elucidada por Nietzsche desde su cosmología trágica. Por ello no hay posibilidad alguna de cercenar el Universo estético nietzscheano si es efectivo que el arte ordena el caos y el absurdo. No obstante, estamos en condiciones, *ab origine*, de visibilizar ciertas cualidades de relaciones que permitan configurar nuestra interpretación de los fundamentos del quiebre entre Nietzsche y Wagner.¹⁵¹

Esta visibilización de las cualidades relacionales que estructuran una perspectiva estético-metafísica, en tanto fundamento del conflicto, constituye la determinación situacional del mismo problema enunciado, *causa causans*.

La escena es la siguiente: Wagner ha sido *desenmascarado* por Nietzsche luego de su giro hacia una estética de la representación. Es pues, un desenmascaramiento (el de Wagner) sólo posible por un nuevo enmascaramiento (el de Nietzsche).¹⁵² Wagner es ahora el falso héroe, el comediante de lo trágico, el Minotauro romántico, que intenta representar el vigor dionisíaco en un libreto saturado de pietismo y oropel.

La espada nietzscheana en esta querrela se convierte en la apología del original sentido trágico de Dionisos, decidida a rehabilitar la concepción paganizada del arte. Mas este gesto coincidió –diremos mejor, se debió- al movimiento que en ese mismo instante

¹⁵¹ G. Deleuze señala que “las cualidades de las fuerzas tienen su principio en la voluntad de poder”, una voluntad que “se suma necesariamente a las fuerzas, pero no puede sumarse más que a fuerzas puestas en relación por el azar”. Precisamente este sentido es el que recogemos para interpretar y poner en relación los fundamentos buscados, pues “el problema de la interpretación es este: ante un fenómeno o un acontecimiento, estimar la cualidad de la fuerza que le da un sentido, y a partir de ahí, medir a relación de las fuerzas presentes”. *Op. cit.*, p. 78.

¹⁵² Es esta la tesis de Peter Sloterdijk –a partir de su obra *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche-*, que en gran medida soporta nuestra investigación, y que revela la obra de Nietzsche como un escenario cínico-dramático en el que el filósofo brega por llegar a ser lo que es. En esta escena vital, Nietzsche recurre a cinco máscaras: la segunda de ellas, la helenística, es a la que aquí nos referimos.

sacaba en Nietzsche una primera máscara - la del héroe congénito, la del culto al genio, la del *pathos* mitológico- y ponía en su lugar una segunda -la helenística, que ordenaba el escenario simétrico para el nuevo conflicto entre Dionisos y Apolo, entre música e imagen, entre voluntad y representación.¹⁵³ Sin esta intervención apolínea, que opera como freno a las tentativas dionisiacas de disgregación, es incomprensible la acusación del filósofo al músico. El fundamento del problema tiene que ver con la mutación de los rostros estéticos de Nietzsche, con las máscaras que desde el vórtice dionisiaco-apolíneo van recubriendo una ontología que advierte ya la terribilidad del vacío de Dionisos-sátiro. Es la dramaturgia de la sustitución.

Si originalmente Wagner encarnaba la *germanización* de la tragedia con intensidad divina, es decir, la *dionisización* moderna de la música en un escenario tan mítico como dramático, o lo que es lo mismo, el triunfo musical de Dionisos sobre Sócrates, sólo la propia transmutación dionisiaca en Nietzsche puede sostener su nueva interpretación de sello apolíneo. La apertura desde Apolo al fenómeno de lo trágico revela la posición de Nietzsche a favor de la simetría y su opción por el sometimiento de lo dionisiaco bajo la constricción simbólica apolínea. Wagner-Dionisos es sobrepasado por el centauro-Nietzsche precisamente por la necesidad ontológica de una encarnación dionisiaca que sin el peso de Apolo haría saltar en pedazos el itinerario nietzscheano de penetración en sí mismo. Es lo que Sloterdijk llama la fisura dionisiaca, y es en ésta donde se desarrollará el

¹⁵³ Sloterdijk ve la segunda máscara congelada simétricamente, compuesta de las dos medias caras de ambas divinidades: “la segunda máscara nietzscheana, la máscara helenística, nos dice concretamente que este yo arrastra consigo un conflicto –y que este conflicto tiene lugar entre dos divinidades que actúan entre sí como si fueran el impulso y el freno, como la pasión y el control, como el desenfreno y a medida, como el movimiento y la contemplación, como el impulso y la visión, como la música y la imagen, como la voluntad y la representación”. P. Sloterdijk, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Pre-textos, Valencia, 2000, p. 62.

pensamiento nietzscheano, entendido como el escape a una fisura del origen definida como separación y disociación.

Por ello hay que enfrentar la crisis Nietzsche-Wagner desde el desdoblamiento estético fundamental de Dionisos, cuestión que, como vemos, respecto del repertorio musical wagneriano, *a fortiori*, aparece como la evidencia de la contradicción. Este es el modo de interpretación que sugiere Klossowski, pues lo que Nietzsche criticaría en Wagner sería “la embriaguez, el éxtasis, la tonalidad del alma, el exceso, el delirio, la alucinación...para abusar de las muchedumbres y exacerbar la histeria de sus auditorios”.¹⁵⁴ Tales medios son puestos al servicio de lo que representa para Nietzsche justamente lo execrable: “un seudomisticismo, el “retorno de Roma”, la castidad...”.¹⁵⁵ Wagner es ahora un histrión y el síntoma mismo de la decadencia. “De esta manera, Nietzsche revela la ambigüedad de sus ataques: justamente antes de que Wagner hubiese compuesto el *Parsifal* (la obra que constituye la prueba de carga en el proceso que incoa al viejo maestro), imputa deliberadamente a Wagner lo que él mismo desarrolla en su pensamiento: el dionisismo, o lo que este término oculta, expresado por Wagner esencialmente; pero no se contenta con expresarlo: no llega a considerarlo como músico puro; sino que lo *explota para fines incompatibles con lo que representa el dionisismo*. Ahora bien, para Nietzsche, no son ni el filósofo ni el sabio los que pueden comunicar el dionisismo, sino solamente el *histrión*, precisamente lo que le reprocha ser a Wagner, puede dar cuenta de ello”.¹⁵⁶

Wagner-histrión culpable de dionisismo; diremos más bien, el virtuosismo teutónico ante el tribunal ontológico nietzscheano que lo sentencia por haber actuado en una escena *excesivamente* dionisiaca. La única posibilidad que resta es comprender el gesto de

¹⁵⁴ P. Klossowski, *op. cit.*, p. 315.

¹⁵⁵ *Id.*

¹⁵⁶ P. Klossowski, *op. cit.*, pp. 315-16.

Nietzsche como una autoafirmación de su dionisismo fundacional con un nuevo registro apolíneo. “El elemento musical orgiástico nunca corre el peligro de romper las barreras apolíneas. Pues el escenario mismo, el espacio trágico –tal como Nietzsche lo construye- no es otra cosa, según su disposición general, que una suerte de dispositivo apolíneo de bloqueo que se encarga de que el canto orgiástico del coro *no* se transforme en orgía. La música de los machos cabríos cantantes no es sino un paroxismo dionisiaco puesto entre comillas apolíneas”.¹⁵⁷ *Apolo rehabilitado, de profundis clamari.*

Es a esto a lo que Heidegger, creemos, se refiere al interpretar el quiebre Nietzsche-Wagner como prefigurado en el choque entre la desbordante ascensión dionisiaca wagneriana y la constricción nietzscheana de sujeción y conformación estética. Se trata de la autodelimitación apolínea que dota a la amorfa compulsión de las fuerzas dionisiacas y de la diversidad caótica de lo individual, de una forma reguladora sometida a la ley de la medida y de la individualidad de la auto-restricción. Nietzsche mismo, en el guiño al compromiso apolíneo, necesario estética y ontológicamente desde su propio devenir –su propia escena dramática, a partir de su propio *daimon* estético-, debía quedar al otro lado del histrionismo wagneriano. Desde ahora en adelante, la pantomima dionisiaca será escenificada por un sujeto que tras esta máscara olímpica deberá incorporar aún otras tres,¹⁵⁸ pero que luego del rompimiento con el maestro desarrollará todos los dispositivos propios de un simulacro de sí mismo. La mascarada apolínea que da cuenta del auténtico gesto histriónico de Nietzsche –como estructura dramática fundamental de la búsqueda del

¹⁵⁷ P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁸ La del filósofo crítico, la de Zaratustra y la de la locura.

verdadero yo- consiste en el simulacro que se hace indispensable para hacer soportable su relación con lo imprevisible y con el insondable Caos.¹⁵⁹

Si la representación apolínea, dominadora de los excesos dionisiacos y de la barbarie báquica del coro trágico, expone, en Nietzsche, el evidente fundamento estético-ontológico –precisamente en ese orden- de su re-valoración del neo idealismo wagneriano, es justamente su rendimiento ontológico la otra faceta explicativa y configuradora de nuestro *problema musical*. El universo dramático musical wagneriano ha sido desmontado por un Nietzsche que se aleja de la tesis del pesimismo heroico y se adscribe, como buen centauro que es, a una mascarada dionisiaco-apolínea que sin dejar de ser inmanente se revelará cada vez más como una metafísica de la apariencia. En el momento del desencadenamiento de la ruptura, Nietzsche verá en Wagner el signo de la trascendencia: “El arte de Wagner sobrevuela y tiende a la trascendencia, ¿cómo va a encontrarse ahí y a avanzar nuestra pobre cortedad alemana de miras? Tiene algo de huida de este mundo, lo niega, no lo glorifica...”.¹⁶⁰

La formulación es: la inmanencia esencial de Nietzsche, tras la fisura dionisiaca que despliega el gesto de la primera máscara apolínea, gira, *mutato nomine*, hacia una voluntad de apariencia que descansa en la subjetividad de Apolo, quien ha vencido transitoriamente la obscena confusión dionisiaca.

La voluntad de poder se ha instalado en este momento como una voluntad estética de rasgos esencialmente apolíneos que ha logrado escapar del *pandemonium* dionisiaco. La máscara estético-ontológica registra “el juego entre una apariencia afirmativa, interesada en su impenetrabilidad, y un resto de transparencia que hace mantener la posibilidad de una

¹⁵⁹ P. Klossowski, *op. cit.*, p. 317.

¹⁶⁰ P. Sloterdijk, *op. cit.*, pp. 12-13, Introducción, referido a la *Cuarta Intempestiva*.

función crítica del pensamiento”.¹⁶¹ Metafísica de la apariencia es metafísica de la sustitución. Una sustitución que garantiza la continuidad de la duplicidad *agónica* entre Dionisos y Apolo, pero que revela lo sustituto –la imagen, la ilusión, el límite...el arte- como tan bueno o mejor que lo sustituido. La necesidad de la sustitución nos exime tener “siempre que vémoslas con lo insustituible –estaríamos siempre inmersos entre cosas muertas en sí mismas, y careceríamos de distancia con respecto a ellas... Es aquí donde lo insustituible muestra cierta afinidad con lo insoportable”.¹⁶²

En última instancia, lo que subyace a esta segunda explicación de nuestro problema, es decir, a la consumación en Nietzsche de una metafísica de la apariencia, es el trueque gnoseológico entre el plano de lo real y el plano de lo ficticio, que irá cristalizando de forma progresiva en su voluntad estética, una voluntad que “será más verdadera y profunda cuanto más enraizada esté en la esfera de lo artístico, lo ilusorio y lo enigmático”.¹⁶³ Como Nietzsche lo anuncia en *El crepúsculo de los ídolos*: “No hay más mundo que el “aparente”: el “mundo verdadero” no es más que un añadido falaz”.¹⁶⁴

Esta ontologización de la sustitución entra en colisión con el libreto musical de un Wagner que para actuar bien su papel de histrión mítico-germánico-medieval requiere de la pompa y efectismo que inaugura en Bayreuth. La mascarada wagneriana es tan *operística*, tan ideal, tan virtuosa, que no resiste la mirada frontal de la máscara helenística. Es como si se cruzasen espadas.¹⁶⁵ La voluntad de apariencia, de arte, es el escenario que separa definitivamente la mirada romántica wagneriana, pretendidamente dionisiaca, *Deo ignoto*,

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 117.

¹⁶² *Id.*

¹⁶³ L. Pifarré, *op. cit.*, p. 192.

¹⁶⁴ F. Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, p. 43.

¹⁶⁵ Expresión de Nietzsche -en *Ecce Homo*- con la que se refiere lacónicamente al suceso de la primavera de 1878 en el que se cruzaron los envíos de Wagner a Nietzsche del *Parsifal* –como signo de ironía ante la crítica directa del filósofo- y de Humano, demasiado humano, de Nietzsche al músico. L. Pifarré, *op. cit.*, pp. 50-51.

de la supremacía dramática apolínea nietzscheana. Con ello, Nietzsche se muestra como actor de un autodomínio heroico más que heraldo fervoroso de Dionisos. La alquimia sustancialmente dionisiaca revela el desplazamiento de la nueva ontología de Dionisos hacia una estética somática que prepara la llegada del nuevo Dionisos (Zaratustra).

La energética dionisiaca del fundamento del ser es transplantada, mediante la máscara simétrica de ambas divinidades, a un dique morfológico apolíneo que registra, a su vez, la nueva escena de la voluntad de poder: “Sobre la base de una metafísica sospechosa de egoísmo energético, Nietzsche convierte el primitivo modelo de verdad (“lo insoportable nos impone la constrictión al arte”) en un modelo afirmativo, privado de todo posible recuerdo de la dialéctica de lo insoportable, y traducido al lenguaje del modelo de verdad tardío: “la voluntad de poder funda la apariencia al servicio de la vida” ”.¹⁶⁶ La metafísica de la sustitución, la voluntad de poder configuradora que puede sólo del arte recoger la persistencia de su tarea creadora con carácter de determinación ontológica.¹⁶⁷

Nietzsche rompe con Wagner en el centro mismo de la pregunta por el arte. Es una negación del arte (Wagner) *por* el arte (Nietzsche), *sub specie aeternitatis*. La estética somática de la voluntad de poder,¹⁶⁸ que prefigura la materialidad del *gran estilo*, expresa efectivamente el arte como voluntad de apariencia: “La voluntad metafísica [de lo sensible y su riqueza] es realmente efectiva en el arte”.¹⁶⁹ El arte, que se ha definido por un Apolo rehabilitado -que ostenta, ahora, un blindaje corporal inmune a las irrupciones de un macho cabrío destronado (Wagner)-, es la determinación esencial de la voluntad de poder. Esta, no

¹⁶⁶ P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 98.

¹⁶⁷ Heidegger dirá: “La voluntad es en sí creadora y destructiva al mismo tiempo”. *Op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁸ Sería interesante abordar la diferencia de interpretación que existe entre Heidegger y Sloterdijk respecto de la voluntad de poder. Básicamente, Sloterdijk objeta a Heidegger el que esta voluntad no es la interpretación fundamental del mundo (ser), puesto que “el poder tiene que ser anterior a todo querer” (P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 100). Sin embargo, no es este el lugar apropiado para ello. En este mismo sentido, el autor del estudio que se presenta adhiere a la interpretación heideggeriana.

¹⁶⁹ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 79.

sería otra cosa que el intérprete fundamental del simulacro nietzscheano que busca –como sentido último de su mascarada- fijar una finalidad.¹⁷⁰ El arte, como carácter fundamental del ente, debido ahora a la constrictión de compromiso apolíneo, recorre la existencia en todos sus dominios: “Lo insoportable tiene que refugiarse en lo soportable, lo irremplazable tiene que dejar ser reemplazado, lo irrepresentable tiene que ser objeto de representación; lo injustificable tiene que ser justificado...La presencia debe ser llevada a la representación”.¹⁷¹

El arte respecto de la existencia –si seguimos a Heidegger- presenta una correspondencia exacta, pero derivada: “La esencia del arte es una forma de la voluntad de poder”¹⁷²; pero al mismo tiempo, “a partir del arte y como arte la voluntad de poder se vuelve propiamente *visible*”.¹⁷³

Lo fundamental es que la intervención apolínea que prepara el quiebre Nietzsche-Wagner está determinada por la preocupación dramática del filósofo por resolver ontológicamente la huida del Dionisos de la barbarie hacia una metafísica de la sustitución. Por eso para Heidegger “el arte es el acontecer fundamental de todo ente”:¹⁷⁴ es el devenir del ente lo que se pone en juego en la persistencia del arte. La escena dramática, en la que Nietzsche itera máscara tras máscara, en un juego de *agón* con Dionisos -que finalmente lo hace estallar en la quinta máscara desintegradora-, es la escena de la determinación del ente.

El sentimiento estético que deviene forma es la configuración del ente desde el espacio del arte. Apolo y su *principium individuationis* –el límite- interviene esencialmente

¹⁷⁰ P. Klossowski, *op. cit.*, p. 193.

¹⁷¹ P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷² M. Heidegger, *op. cit.*, p. 77.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 78. La cursiva es nuestra.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 77.

en la exhibición ontológica: “Es el límite y la delimitación que contiene, lo que lleva a un ente a lo que es, de manera tal que se yergue en sí mismo: la figura, lo que así se yergue es aquello como lo que el ente se muestra, su aspecto, εἶδος, aquello por lo cual y en lo cual sale al exterior, se ex –pone, se hace público, comparece y accede al puro aparecer”.¹⁷⁵

La sima que se abrió entre Nietzsche y Wagner es, luego, el mismo espacio en que el sujeto nietzscheano, eludiendo la compulsión dionisiaca vital y sexual –a Dionisos-Sileno-, construye mediante el arte el único principio de realidad posible frente al desbordamiento del Caos originario, el único contrapeso disponible que el simulador puede esgrimir contra la arremetida del fantasma:¹⁷⁶ el ente. *Acta est fabula*.

vi)¹⁷⁷ Examinar la posibilidad de que el caso Wagner constituya una ruptura al interior de la propia estética nietzscheana y determinar, así, sus alcances estéticos y metafísicos.

La primera parte de la respuesta a este punto deberá sancionar el estatuto estético del caso Wagner. Diremos, según lo planteado en iv), que el quiebre entre Nietzsche y Wagner es un episodio *derivado* de un momento específico del devenir estético-ontológico del sujeto nietzscheano -la irrupción de la máscara helenística.

Es posible interpretar como ruptura estética el trueque gnoseológico desde el Nietzsche del *pathos* mitológico al Nietzsche enmascarado en la imagen simétrica, sólo en la medida en que la constricción de Apolo se entienda no como la destrucción de Dionisos sino más bien como la instalación de la *soportabilidad* de la pasión dionisiaca. En ese sentido, efectivamente el caso Wagner representa una expresión inmediata de aquella operación material. Todos los impactos que genera la máscara heleno-apolínea provienen

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 119.

¹⁷⁶ P. Klossowski, *op. cit.*, p. 192.

¹⁷⁷ El objetivo específico v), como se explicó, ha sido abordado en la respuesta dada al objetivo iv).

del propio escenario dramático de Nietzsche, de su particular enfrentamiento con Dionisos, y no de la cuestión musical con Wagner. Los alcances más relevantes de esta segunda estética, no obstante, son:

a) Nietzsche confirma el estatuto de Apolo como el de un dios restituidor de la seguridad ontológica del ente, ante la orientación desbordante y desmembradora de Dionisos-sátiro.

b) Dionisos, al ofrecérsele como posibilidades de participación en la cosmología nietzscheana –constitución simbólica del simulacro:

i) permanecer, en la forma de un castigo titánico, eternamente conduciendo, errante, el desfile de su coro trágico sin posibilidades de acceder a la más mínima visibilización, y por lo tanto, existencia, o

ii) incorporarse, sin su séquito pagano, a un compromiso indisoluble con lo apolíneo, que sin embargo, se traducirá en un desdoblamiento clandestino de Apolo, mediante el cual “el Uno apolíneo trata de que el Otro dionisiaco nunca entre en liza como tal, sino siempre como la alteridad dialéctica o simétrica de lo Uno”¹⁷⁸;

decide, como modo de sobrevivencia, esta última posibilidad y, con ella, todo recuerdo de barbarie queda sumergido y ocultado hasta que el simulacro –transmutado en la revelación del eterno retorno- decide la suerte de Nietzsche como opción dramática entre existencia y auto-conocimiento –la locura.

¹⁷⁸ Por eso Sloterdijk dice que “un principio apolíneo gobierna el antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco”. P. Sloterdijk, *op. cit.*, p. 63.

c) El nuevo estado estético apolíneo de origen dórico determina la revelación del ente en el aparecer de la forma.

La embriaguez apolínea es el trazo capital de la voluntad de poder con miras a la resolución de un ordenarse a sí mismo del ente (como modo de querer resolverse): “Cuando Nietzsche dice “embriaguez”, la palabra tiene la resonancia y el sentido opuesto al que le da Wagner. Embriaguez quiere decir para Nietzsche el más claro triunfo de la forma”.¹⁷⁹ Por eso Nietzsche dice: “Es un error creer que lo que Wagner ha creado sea una *forma*: es una carencia de forma”.¹⁸⁰ “La auténtica forma es el único y verdadero contenido”.¹⁸¹

El sentido, la configuración y el aparecer del ente, como acontecer simultáneo, se constituyen en el dispositivo revelador de la máscara, que pone a disposición la tarea primordial del arte: “lo que es esencial en el arte es su perfeccionamiento de la existencia, su provocar, la perfección y la plenitud; el arte es esencialmente la afirmación, la bendición, la divinización de la existencia...”.¹⁸²

d) El gusto clásico traducido en la estética del *gran estilo*.

Desde la crítica de la sensibilidad de la música romántico-wagneriana –su enfrentamiento con la sensibilidad clásica–, Nietzsche desplaza su voluntad artística hacia la construcción del *gran estilo* (como modo de expresión apolínea del gusto clásico, a partir de la exuberancia de la voluntad de poder). Expresa el gran sello aristocrático del *gran estilo*: sólo manda, quiere, se hace dueño del caos propio, “hasta que devenga forma”. La estética del *gran estilo* es la evidencia más nítida que traduce el aparente *problema musical*

¹⁷⁹ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 120.

¹⁸⁰ F. Nietzsche, *La voluntad de poder*, p. 551.

¹⁸¹ M. Heidegger, *loc. cit.*

¹⁸² F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 544.

como el gran choque entre clasicismo y romanticismo. El Nietzsche aristócrata¹⁸³ frente al Wagner revolucionario; el filósofo del Olimpo ante el músico-Titán. La rehabilitación apolínea de lo trágico no toleraría a Dionisos simulando un pesimismo religioso.

CAPITULO 4. CONCLUSIONES

Este punto debe: i) satisfacer las condiciones de respuesta al problema que guió la investigación, y ii) exponer los alcances fundamentales derivados del desarrollo de los objetivos del estudio que no estén incluidos en i). Ambos índices se expondrán como una recuperación sintética del rendimiento esencial de la tesis.

i) El *problema musical* entre Nietzsche y Wagner está determinado desde el punto de vista estético, y también metafísico, por el giro estético-ontológico fundamental que opera Nietzsche desde un juego de *agón* entre Dionisos y Apolo –que expresa el dominio material dionisiaco (el dios convertido en la alternativa de su pérdida metafísica)- hacia un bloque donde el enfrentamiento entre ambas divinidades queda resuelto bajo constricción apolínea.

A esto hemos llamado plasmación de una estética somática, *segunda estética* o estética apolínea. De acuerdo con esto, en el choque entre el centauro y *Parsifal* lo musical aparece sólo en la superficie de la ruptura: “¿Es probable, por otro lado, que el concepto de gran estilo esté en contradicción con el alma de la música, con la “mujer” en nuestra

¹⁸³ Pifarré señala que el coro de los sátiros dionisiacos se enfrentaba a la aristocracia helénica en una contienda política de carácter disolutorio. L. Pifarré, *op. cit.*, p. 157.

música?...”.¹⁸⁴ El giro esencial al que nos referimos se incrusta con la configuración estética del *gran estilo*, no se detiene en lo musical, sólo pasa por ahí: el segmento arranca de la descarga apolínea, constrictiva, hasta la depuración clásica del *gran estilo*.

ii) Dionisos es obligado, por el gesto anterior, a separarse de su séquito desbordante de vitalidad y sexualidad –la derrota de los machos cabríos bramantes- y a someterse al gobierno de Apolo. El programa dionisiaco nietzschenao queda, así, signado por una fisura que separa la esfera de lo representable de la de lo insoportable.

El vacío báquico de Dionisos es reemplazado por la fórmula del Círculo vicioso –“que no dice nada por sí mismo, si no es que el único sentido de la existencia es ser existencia”.¹⁸⁵ El Círculo vicioso no es más que una denominación signica de corte dionisiaco: “respecto a una fisonomía divina y fabulosa, el pensamiento nietzscheano respira más libremente que cuando se debate en el interior de sí mismo como en la trampa donde le hace caer su verdad propia”.¹⁸⁶

iii) La segunda estética de Nietzsche instauro el dominio de la *junoniana* sobriedad de Apolo. Es la proto-visibilización de la voluntad de poder como la doctrina metafísica de la sustitución de lo insustituible. La epopeya se impone a la poesía yámbica en una determinación tan apolínea como la que hace a Nietzsche decidirse, finalmente, por lo bello en lugar de lo sublime. Apolo conquistador. *Deus, ecce Deus*.

¹⁸⁴ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 556.

¹⁸⁵ P. Klossowski, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 100-1.

iv) El acontecer estético-ontológico de Nietzsche lo interpretamos como un escenario dramático, una gran mascarada que se revela como modo de expresión del devenir. Es la *máquina* de Nietzsche –el eterno retorno-, “la máquina de afirmar el azar, de hacer cocer el azar, de componer el número que proporciona el nuevo lanzamiento de dados, la máquina de desencadenar fuerzas inmersas bajo pequeñas sollicitaciones múltiples, la máquina de fuego heraclitiana”.¹⁸⁷

Lo que Nietzsche ha descubierto como lo terrible es la lucha de las tendencias a la autoconservación (Apolo) y a la autodisipación (Dionisos) dentro de un proceso natural carente de finalidad y exuberantemente cruel. Y frente a esta evidencia incontestable, insoportable, a Nietzsche sólo le resta un recurso –por ahora: el lanzamiento de dados, “que afirma el devenir, y afirma el ser del devenir [el eterno retorno]”.¹⁸⁸

v) El simulacro (*Trugbild*) como la producción consciente desde los fantasmas pulsionales (Klossowski) y como modo de interpretación de la escena psicodramática nietzscheana (Sloterdijk). La tesis de Klossowski define el simulacro de Nietzsche como la arquitectura metafísica necesaria para hacer frente al principio de realidad –lo monstruoso.

El simulacro –que obedece al fantasma-Nietzsche- adviene como arte porque es esencialmente el arte que, a causa de sus procesos impulsionales, reconstruye en sus propias figuras las condiciones de intensidades impulsionales que han compuesto el fantasma. Por ello el arte, como la mejor escena del simulacro nietzscheano, se expone

¹⁸⁷ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

como la suspensión lúdica del principio de la realidad: “Eliminar el concepto de necesidad; eliminar la voluntad; eliminar el conocimiento en sí”.¹⁸⁹

vi) El *gran estilo* lo interpretamos como la mascarada final del arte, la autoestilización trágico-aristocrática de Nietzsche. Es la fórmula estética del heroísmo de la forma; por eso Wagner está en estricta oposición al *gran estilo*.

Nietzsche piensa el *gran estilo* como el *consumatum* estético de la voluntad de poder, como el supremo sentimiento de poder, la jerarquía *non plus ultra* en el juego de máscaras simuladoras de su dramaturgia esencialmente apolínea. *Gran estilo*, perfección, medida aristocrática, voluntad de poder, el lugar adecuado donde despierta el ente en cuanto ente.

vii) La prorrupción de la forma heleno-apolínea es la condición estético-ontológica fundamental de la voluntad de poder. Sólo la estética de la sustitución –afirmada en el límite y la imagen de la individuación de Apolo-, como arte, hace posible la visibilidad propia de la voluntad de poder.

El arte, como actividad metafísica de la vida, permitió a Nietzsche actuar su última escena, pues sólo al arte correspondía la tarea de mantener con vida al héroe.¹⁹⁰ Apolo es Nietzsche-héroe, en la escena consumada del mundo perfecto; la descarga de la forma que sólo puede ser interpretada, de este modo, esencialmente por el arte.

El arte como *organon* del ser (eterno retorno), en la escena final en la que el *polichinela* tuvo la última palabra, cuando el filósofo hubo caído en el abismo.

¹⁸⁹ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 675.

¹⁹⁰ G. Vattimo, *op. cit.*, p. 59.

BIBLIOGRAFÍA

1. CARRASCO Eduardo, *El pensamiento dionisiaco*, Revista de Filosofía Vol. LV-LVI, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2000.
2. DELEUZE Gilles, *El misterio de Ariadna*, [en línea], *Nietzsche en Castellano*, [fecha de consulta: 6 de enero de 2005], disponible en (<http://www.nietzscheana.com.ar/deleuze.htm#el%20misterio%20de%20ariadna>).
3. DELEUZE Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1971.
4. FINK Eugene, *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1989.
5. HEIDEGGER Martín, *Nietzsche*, Vol. I, Destino, Barcelona, 2000.
6. JASPERS Karl, *Nietzsche*, Sudamericana, Buenos Aires, 1963.
7. KLOSSOWSKI Pierre, *Nietzsche y el círculo vicioso*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
8. LICHTENBERGER Henri, *Wagner*, Ed. M. Villar, Valencia, 1916.
9. MANN Tomas, *Grandezas y miserias de Ricardo Wagner*, Ercilla, Santiago, 1934.
10. NIETZSCHE Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, Tecnos, Madrid, 1999.
11. NIETZSCHE Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1998.
12. NIETZSCHE Friedrich, *El caso Wagner; Nietzsche contra Wagner; El crepúsculo de los ídolos, El antecristo*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1930.
13. NIETZSCHE Friedrich, *El ocaso de los ídolos*, Gradifco, Buenos Aires, 2004.
14. NIETZSCHE Friedrich, *La voluntad de poder*, Edaf, Madrid, 2001.
15. NIETZSCHE Friedrich, *Humano, demasiado humano*, Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1967.

16. NIETZSCHE Friedrich, *Richard Wagner en Bayreuth*, [en línea], *Nietzsche en Castellano*, [fecha de consulta: 6 de enero de 2005], disponible en: (http://www.nietzscheana.com.ar/richard_wagner.htm).
17. PIFARRE Lluís, *Nietzsche como artista*, PPU, Barcelona, 1997.
18. SAFRANSKI Rüdiger, *Nietzsche, biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2002.
19. SLOTERDIJK Peter, *El pensador el escena. El materialismo de Nietzsche*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
20. VATTIMO Gianni, *Diálogo con Nietzsche. Arte e identidad, sobre la actualidad de la estética de Nietzsche*, [en línea], *Nietzsche en Castellano*, [fecha de consulta: 6 de enero de 2005], disponible en (http://www.nietzscheana.com.ar/arte_e_identidad.htm).
21. VATTIMO Gianni, *Introducción a Nietzsche*, Península, Barcelona, 1990.