

NIETZSCHE CRÍTICO DE WAGNER PROLEGÓMENOS DE LA TRANSFORMACIÓN DEL ARTE EN ESPECTÁCULO

FRANCISCO CRUZ LEÓN
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

RESUMEN: El presente ensayo explora el itinerario de la crítica que Nietzsche ejerció sobre el arte de Wagner en tres pasos. Primero, se trata de reconocer la juvenil admiración del filósofo por la ópera wagneriana entendida como un renacimiento del drama musical antiguo. Luego, se explora el tránsito hacia su desilusión en la clave de la influencia de Schopenhauer sobre Wagner. Finalmente, el ensayo remata en la crítica madura de Nietzsche sobre Wagner, donde se advierten los prolegómenos decimonónicos de la transformación general del arte en espectáculo en el sentido contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: tragedia; ópera, música, metafísica, espectáculo.

Nietzsche as critic of Wagner. Prolegomena of the transformation of art into spectacle

ABSTRACT: This essay follows Nietzsche's criticism on Wagner through to three steps. First, I acknowledge the Young philosopher's admiration for Wagnerian opera considered as a rebirth of ancient musical drama. Second, I explore his progressive disappointment in the light of Schopenhauer's influence on Wagner. Finally, the essay focuses on Nietzsche's mature criticism on Wagner noting the XIXth century prolegomena of the general transformation of art into spectacle in a contemporary sense.

KEY WORDS: Tragedy; Opera; Music; Metaphysics; Spectacle.

1. EL RENACIMIENTO DE LA TRAGEDIA

En *El nacimiento de la tragedia* (1872), la génesis de la ópera es vista como parte de la moderna expansión de la *cultura socrática* o *alejandrina*. Y no sólo porque habría respondido a una necesidad extra-estética que acusa el contenido más íntimo de esta cultura, «la glorificación optimista del ser humano en sí»¹, sino también porque, literalmente, se define como obra del hombre teórico y no del artista. Nietzsche piensa en los círculos de nobles y eruditos florentinos que a fines del siglo XVI, y de acuerdo a una teoría abstracta de la Antigüedad, ensayaron el renacimiento del teatro griego, dando origen, en forma involuntaria, a un nuevo género de arte que, extraño al fondo dionisiaco de la tragedia, no podía ser más que una parodia del drama musical antiguo.

Una parodia, pero también una paradoja, pues en la lectura de Nietzsche, el intento de renacimiento operístico del teatro antiguo viene de la misma raíz que precipitó a la tragedia en su agonía en la forma del *socratismo estético*, alojado como canon mortal en el núcleo del arte de Eurípides; un ideal ajeno incluso al instinto puramente apolíneo, y cuya fórmula reza así: «Todo tiene que

¹ NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 154.

ser inteligible para ser bello»². Esta ley no sería otra cosa más que la aplicación estética o eurípidea de la moral socrática, según la cual no hay diferencia entre virtud, saber y felicidad. Así, la tarea de Eurípides, contra la atávica poética del entusiasmo, consistió en socavar y expulsar de la tragedia todo aquello que tuviese la forma de lo incierto, oscuro y misterioso, con la pala de una serie de recursos ilustrados (prólogo, *deus ex machina*, dialéctica y naturalismo de los personajes, etc.). Esta verdadera crítica del fondo primitivo y dionisiaco de la tragedia, habría sido la que extrañó al espíritu de la música, la que extirpó el corazón mismo de lo trágico.

Es necesario observar ahora que el polémico análisis de la ópera no sólo atañe a sus orígenes, sino que incluye la evolución del género y su infeliz resonancia sobre la historia de la música moderna como arte independiente. Nietzsche entiende esta influencia en el sentido de un progresivo «despojar a la música... de su destino universal dionisiaco»³. Lo que según las claves de la filosofía schopenhaueriana de las que este primer libro se nutre, equivale a un extravío de su vocación *metafísica*. Es el vaciamiento de la música en favor de ésta como pura diversión.

A pesar de todo, el joven Nietzsche cree estar situado en una línea divisoria entre dos formas opuestas de cultura y en el fondo de vida o existencia. En el paisaje de la cultura alemana de su época, observa síntomas que le hacen pensar, en clave analógica, en un proceso *inverso* al sufrido por el hombre esquileo, cuya visión trágica del mundo había sido liquidada —o por lo menos desterrada del campo del arte— por el optimismo teórico o dialéctico que encarna por primera vez en Sócrates.

Pero ¿en qué consiste en su núcleo este optimismo teórico que destierra a la cultura trágica?

En esta confrontación [con la consideración trágica del mundo] yo entiendo por espíritu de la ciencia aquella creencia, aparecida por vez primera en la persona de Sócrates, en la posibilidad de sondear la naturaleza y en la universal virtud curativa del saber⁴.

Contra la fe en la potencia ilimitada y soteriológica del saber conceptual, se perfila la visión trágica del mundo, a la manera de una sombra que cae sobre una superficie blanca. Pues la experiencia determinante de esta visión —por lo menos en lo que al saber se refiere— tiene que ver con los propios *límites* de la ciencia. Es la experiencia de esa «mirada [que] queda fija en lo imposible de esclarecer»⁵, o como ya lo había previsto Hölderlin en las *Notas sobre Antígona*, la del hombre caminando «bajo lo impensable»⁶ del mundo.

² *Ibid.*, p. 111.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*, pp. 140-141.

⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁶ HÖLDERLIN, F., «Notas sobre *Antígona*», en *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1976, p. 159.

Pero si el joven Nietzsche, entiende que la visión trágica supone un *momento* en el que «la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola»⁷, es porque en esta perspectiva el conflicto trágico originario es el de la tensión misma de la vida en su inmediatez. Y donde el concepto de vida adopta un sentido destructivo en cuanto *fuerza* primordial y caótica de la naturaleza. Así, toda ella consiste en este dolor (y este placer): el de la unidad del núcleo del mundo como poder que se desgarrar y «redime» eternamente en la pluralidad de la apariencia. Heráclito el Oscuro se habría aproximado a esta visión cuando imaginó a la fuerza formadora de la naturaleza como un niño que levanta y derriba montones de piedra y arena, por el puro placer de jugar.

La imagen remite a una de las ideas centrales de *El nacimiento de la tragedia*, que el propio Nietzsche recuerda en el «Ensayo de autocrítica» (1886), «...la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo»⁸. El drama musical antiguo revela esta visión «pesimista» de la vida⁹: «la construcción y destrucción por juego del mundo individual»¹⁰. Es la invención griega de la *forma* que reproduce el conflicto trágico originario, gracias a la inesperada alianza de los instintos artísticos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Pero la tragedia no se sirve de la escena para glorificar el mundo de la *individuatío* en una imagen plástica superior, al modo del arte puramente apolíneo, sino todo lo contrario: el ojo asiste al ocaso de ese mundo, sobre todo, en la figura del héroe cuya *caída* proviene del impulso fatal de romper (pasiva o activamente) los órdenes de la naturaleza.

Es necesario observar que para el joven Nietzsche la obra de arte trágica no sólo objetiva la contradicción, sino que también la «resuelve». Hay que precisar la índole de esta solución, si es que no se quiere confundir a la cultura trágica con el llamado optimismo teórico o dialéctico. El asunto de la unidad en la que finalmente se «resuelve» la tragedia, se inscribe en el antiguo debate acerca de su *efecto*. La visión dramática del mito trágico o imagen dinámica del ocaso y la negación, llevada por la fuerza insondable de la música, no podría conducir —en cuanto totalidad y conforme a su finalidad— al efecto peculiar del arte apolíneo: la feliz contemplación del mundo de la *individuatío*. Pero no deja

⁷ NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 130.

⁸ NIETZSCHE, F., «Ensayo de autocrítica», en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 31.

⁹ «Los conceptos de pesimismo [de la fuerza] y optimismo [o pesimismo de la debilidad] son dos nociones contrapuestas que aparecen vinculadas a una determinada actitud ante la vida y la realidad. Para Nietzsche, la visión pesimista de la realidad sería aquella que acepta la realidad como algo cruel y doloroso. Frente a esto, hallaríamos una actitud optimista, que buscaría una “realidad” más allá del mundo cruel, para poder vivir felizmente y sin sufrimiento. El pesimismo invita a vivir la vida tal y como se presenta, como algo cruel y doloroso que es, mientras que el optimismo niega la vida, supeditándola a un mundo o una vida ulterior, que se presupone mejor que esta». ROSA SILVESTRE, L., «Nietzsche y Wagner: Renacimiento de la tragedia griega» en: *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia* de la Universitat de Barcelona, Barcelona, no.5, junio 2015, p. 5.

¹⁰ NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 188.

de ser significativo que, ya desde este primer libro, la tragedia también quiera «convencernos del... placer de la existencia»¹¹. Así, la puesta en escena de los horrores del mundo y la fuente musical que embriaga el ánimo de los oyentes, rematan al fin en el presentimiento extático de un placer superior. Es el llamado «consuelo metafísico» que consiste en participar, de modo pasajero, de la indestructible fruición del poder nuclear de la vida:

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 parécennos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que... nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisiaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer¹².

Ya en este pasaje, y a pesar de la herencia metafísica y romántica, se advierte que el joven Nietzsche entiende lo trágico de una manera *nueva*, frente a los modelos lógico-optimistas. Y no sólo porque en ese placer superior está clavada la «rabiosa espina» del dolor, sino sobre todo, porque la tragedia no reconcilia al individuo con el fondo dionisiaco del mundo por medio de la representación o inteligibilidad. La intuición extática del ser primordial, encierra el *momento* trágico de lo impensable. Es más, no sería otro el núcleo de lo trágico: la experiencia de la contradicción como algo *irreductible* desde el punto de vista del pensar. En esta línea, hay que leer la insistente crítica nietzscheana al concepto aristotélico de *catarsis*¹³. Pues ya se lo interprete como descarga de las emociones trágicas (compasión y temor), o como elevación del espectador que asiste a la victoria del orden moral del mundo, en ambos casos, se trataría de la superación del conflicto por medio de un acceso al *sentido*. A pesar del «repugnante olor hegeliano»¹⁴ que, según el Nietzsche de *Ecce Homo*, despide *El nacimiento de la tragedia*, también puede decirse que este primer libro discute la teoría general que de lo trágico tenía Hegel como síntesis dialéctica. Contra estos modelos, la experiencia nietzscheana de lo trágico es, desde su primera acuñación conceptual, la del *límite* del poder de la razón.

¿Cuáles serían, entonces, los síntomas de renacimiento de la cultura trágica en el contexto de una modernidad cada vez más atrapada en la red opuesta del espíritu de la ciencia? Por una parte, lo que el joven Nietzsche ve como la vanguardia de la filosofía alemana moderna: Kant y Schopenhauer. Por otra, el temblor subterráneo de la música alemana que le parecía estar al fin liberándose en el arte de Wagner.

¹¹ *Ibid.*, p. 138.

¹² *Ibid.*, p. 138.

¹³ Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1992, p. 145.

¹⁴ NIETZSCHE, F., *Ecce Homo*, Alianza, Madrid, 1971, p. 68.

Se entiende la valoración positiva de la filosofía de Kant, en tanto contribuyó a desfondar la creencia nativa de la cultura teórica, al demostrar los *límites* de la ciencia y el ilusionismo metafísico de la razón. Y se recuerda que el mismo Schopenhauer comparaba el efecto de esa filosofía sobre el espíritu «al de la operación de cataratas en un ciego»¹⁵. Al recuperar la vista, sin embargo, el ojo debía empezar a mirar de una manera distinta a la del cirujano. El joven Nietzsche asimila este modo *sui generis* de leer a Kant, al abrazar con literal entusiasmo la metamorfosis que sufre el concepto kantiano de *experiencia* en la obra de Schopenhauer. En ella, lo humano está inmediatamente situado en la «experiencia» de lo que Kant entendía era *la Cosa*, el fundamento supra-sensible de la naturaleza. Pero este núcleo no es más que el abismo de *una Voluntad*, «como simple y ciego impulso hacia la existencia sin fines ni objetivos»¹⁶. Es cierto que con Schopenhauer la metafísica volvía a ser posible; pero sólo en la forma de «*sabiduría dionisiaca* expresada en conceptos»¹⁷, vale decir, como visión trágica del mundo.

Con Wagner, lo que volvía a ser posible era la Música, paradójicamente, contra la cultura de la ópera. Por eso el joven Nietzsche lo inscribe, no en la historia de la ópera, sino en el curso solar de la música alemana, «desde Bach a Beethoven, desde Beethoven a Wagner»¹⁸. Como punto de ebullición de este curso solar, en el arte de Wagner debía también poder volver a renacer el mito. En su delirio juvenil, Nietzsche espera «*el renacimiento del mito alemán*»¹⁹. Esto es entonces lo que parecía despuntar en el llamado drama musical: nada menos que el «*renacimiento de la tragedia*»²⁰ a partir del espíritu de la música y la filosofía alemanas. En el arte de Wagner la historia de la ópera parecía repetirse en un sentido inverso al previsto por Marx: primero como parodia, después como tragedia²¹.

2. WAGNER COMO POETA QUE MIENTE DEMASIADO

En el «Ensayo de autocrítica», Nietzsche se lamenta por haber oscurecido, con fórmulas kantianas y schopenhauerianas, su primer acercamiento al fenó-

¹⁵ SCHOPENHAUER, A., «Prólogo a la Primera Edición de *El mundo como voluntad y representación*», en *El mundo como voluntad y representación*, I Gredos, Madrid, 2010, p. 6.

¹⁶ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, II, Gredos, Madrid, 2010, p. 195. «...la ausencia de toda meta, de todo límite, pertenece a la esencia de la voluntad en sí, que es una aspiración ilimitada», *Ibid.*, p. 203.

¹⁷ NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 159.

¹⁸ *Ibid.*, p. 158.

¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

²⁰ *Ibid.*, p. 160.

²¹ Estoy pensando en la famosa frase de Marx acerca de la repetición de los grandes hechos de la historia (una vez como tragedia y la otra como farsa), al comienzo del capítulo primero de su ensayo «*Der Achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*», publicado originalmente en la revista *Die Revolution*, Nueva York, EE. UU., 1852.

meno de lo dionisiaco entre los griegos. Sin embargo, reconoce también que en el libro hay algo mucho peor:

¡El haber puesto esperanzas donde nada había que esperar, donde todo apuntaba, con demasiada claridad, hacia un final! ¡El haber comenzado a descarrilar, basándome en la última música alemana, acerca del «ser alemán», como si éste se hallase precisamente en trance de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo...!»²².

Quizás pudiera decirse que este chovinismo es lo auténticamente wagneriano de *El nacimiento de la tragedia*. Sobre todo, si se toma en serio a Nietzsche cuando habla de *lo que no hay* de Wagner en sus escritos de juventud: «A un psicólogo le sería lícito añadir... que lo que en mis años jóvenes oí yo en la música wagneriana no tiene nada que ver en absoluto con Wagner»²³. En este sentido, ni *El nacimiento de la tragedia* ni la cuarta de las *Intempestivas*, sirven «para comprender o incluso sólo plantear el problema psicológico»²⁴ y estético del caso Wagner.

Entre mayo y agosto de 1888, Nietzsche trabajó y publicó un primer ensayo «dedicado» a Wagner: *El caso Wagner. Un problema para músicos*. En diciembre de ese año, al borde de la disolución, reúne y reescribe una serie de apuntes relativos al mismo caso: *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo*. Hay en estos textos tardíos una obstinada necesidad de diferenciarse, en clara sintonía con el gesto de *Ecce Homo*: «¡Sobre todo, no me confundáis con otros!»²⁵.

Así recuerda Nietzsche en 1888, la ruptura de su relación con Wagner:

Ya en el verano de 1876, en plena época de los primeros Festivales, me despedí de Wagner en mi fuero interno. No soporto la ambigüedad; desde que Wagner estuvo en Alemania fue condescendiendo paso a paso con todo lo que yo desprecio —incluso con el antisemitismo... Efectivamente, fue entonces el momento óptimo para despedirse: y muy pronto obtuve la prueba de ello. Richard Wagner, aparentemente el máximo triunfador, en verdad un *décadent* desesperado en su podredumbre, de repente, desamparado y roto, se prostró ante la cruz cristiana...²⁶.

Nietzsche asistió al primer festival de Bayreuth con el presentimiento de una desilusión definitiva. El espectáculo —la obra, el Templo, los fieles— sólo vino a confirmar su creciente repulsa por todo lo que ya implicaba ser wagneriano: el antisemitismo, cuyo primer síntoma se puede rastrear en el ensayo de Wagner «El judaísmo en la música» (1850) y, más tarde, en su singular amistad,

²² NIETZSCHE, F., «Ensayo de autocrítica», en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 34.

²³ NIETZSCHE, F., *Ecce Homo*, Alianza, Madrid, 1971, p. 71.

²⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶ NIETZSCHE, F., *Nietzsche contra Wagner*, en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 267.

precisamente a partir de la época de Bayreuth, con el ideólogo racista Arthur de Gobineau; el nacionalismo germánico, frente al que Nietzsche se sentirá cada vez más extranjero, llevado por un sentimiento latinizante; y el aburguesamiento del artista que en su juventud había sido revolucionario.

Más tarde vendría la ópera de la *conversión*. Retomado en 1877 y estrenado en enero de 1882, *Parsifal* es el último drama musical de Wagner. Inspirado sobre todo en la epopeya medieval *Parzival* (siglo XIII), del trovador germano Wolfram von Eschenbach, trata acerca de uno de los legendarios Caballeros de la Orden del Grial. El loco (del árabe: *fal*) casto (*parsi*), según la etimología de Görres que adoptó Wagner, resiste ante los encantos de la sensual Kundry, mujer al servicio de Klingsor, mago pagano que ambiciona el Grial, estando ya en poder de la Lanza Sagrada que le ha quitado al Rey Amfortas. Después de resistir las tentaciones, Parsifal rescata la Lanza y al hacer con ella la señal de la cruz, rompe el hechizo del Jardín de las delicias de Klingsor revelando que en verdad no era más que un ruinoso desierto. El héroe vuelve al Castillo del Grial, cierra la atroz herida de Amfortas y celebra el Oficio alzando la Copa iluminada ante la que Kundry cae finalmente redimida.

Nietzsche hubiera deseado leer el *Parsifal* como drama satírico, como parodia de lo trágico y, a la vez, del mismo ideal ascético que glorifica. Visto así, Wagner habría alcanzado el punto más alto de su arte; pues, en palabras de Nietzsche, «un gran trágico... como todo artista, alcanza la última cumbre de su grandeza tan sólo cuando sabe verse a sí mismo y a su arte por *debajo* de sí, cuando sabe reírse de sí»²⁷. El mejor pintor sería entonces el que al final de su camino empieza a pintar al revés. Por más que este salto pueda ser a veces el mayor de sus riesgos. ¿Es Wagner un artista que se despide del mundo «pintando» al revés? En cierto sentido sí. Pero no es el revés en el que consiste la parodia, vértice de lo trágico, según la sensibilidad del Nietzsche tardío, sino todo lo contrario: es el salto de lo trágico hacia su disolución. Porque, como ya decía Deleuze, la segunda forma que después de la dialéctica de Sócrates da muerte a la tragedia es el cristianismo²⁸.

Cuando Nietzsche dice en *La genealogía de la moral* que con el *Parsifal* «Wagner dio directamente el salto a su antítesis»²⁹, está recordando entre otras cosas al joven Wagner lector de Feuerbach. Un ejemplo, su libro *La obra de arte del futuro* (1849) y el ensayo que lo complementa: «El arte del futuro. Sobre el principio del comunismo» (1849), dedicados justamente al filósofo. En ambos textos son muy visibles las huellas de su influencia. A Nietzsche le interesa, sobre todo, la defensa de la sensualidad y de la vida. «Todo brota de la vida»³⁰, dirá el joven Wagner, pensando en el tránsito del politeísmo antiguo al cristianismo como *errores*, en principio *necesarios*, de la misma naturaleza. Ya débil,

²⁷ NIETZSCHE, F., *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 115-116.

²⁸ Cfr. DELEUZE, G., *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 20.

²⁹ *Op. cit.*, p. 114.

³⁰ WAGNER, R., «El arte del futuro. Sobre el principio del comunismo», en *El arte del futuro*, Prometeo, Buenos Aires, 2011, p. 157.

sin embargo, «el cristianismo fue... antiartístico»³¹, entendido el arte como una forma suprema de actualización de la vida³².

Se comprende entonces la orientación del salto: de la sana sensualidad a una postizamente cándida apología de la castidad *en sentido ascético*. Es importante subrayar esto último, pues, a juicio de Nietzsche, «entre castidad y sensualidad no se da una antítesis necesaria»³³. Pero en el *Parsifal*, el hombre casto, paradójicamente cercano a la naturaleza, condena (Klingsor) y, a la vez, redime a la sensualidad (Kundry) como el mal en sí. El signo de la cruz, al final del Acto II, introduce la culpa en la naturaleza, al revelar que detrás de las hermosas mujeres-flores que pululan en el Jardín de Klingsor y cuyo único juego es el amor, se oculta nada menos que la muerte en la forma de la ruina y el polvo del desierto. En este sentido, es la ópera de la conversión: un llamado a lo que «Asmus [denomina] la transformación trascendental»³⁴, esto es, la decisión y el acto de renunciar a la misma vida.

La cita de Schopenhauer nos sitúa en la manera como Nietzsche entendió el salto del joven Wagner hacia su antítesis. El barco de Wagner, que había navegado durante harto tiempo por aguas turbulentas, terminó encallando en el arrecife filosófico de Schopenhauer. Para salvarse, Wagner hizo de este naufragio el auténtico sentido de su viaje: «*Bene navigavi, cum naufragium feci*»³⁵.

A partir de 1854, Wagner lee *El mundo como voluntad y representación* (1819) y Schopenhauer pasa a ser su filósofo de cabecera. Lo que no podía dejar de fascinar a Wagner —y también al joven Nietzsche— era la metafísica de la Música. A diferencia de las demás artes, cuyo fin es *reproducir* los diversos grados eidéticos de objetivación de la Voluntad, «la música [es] una *reproducción de la voluntad misma*» (Schopenhauer 2010a, 301); la paradójica *mimesis* sonora «de lo que nunca puede ser representación»³⁶, un arte imposible cuyo modelo está *más allá* del mundo fenoménico y de las Ideas.

Cuando Nietzsche entendió que la filosofía de Schopenhauer era también heredera, en más de un aspecto, de la cultura platónico-cristiana, no pudo de-

³¹ *Ibid.*, p. 158.

³² «El carácter romántico de la estética wagneriana la acerca a los argumentos defendidos por autores como Heidegger y Gadamer. Existe una relación entre arte y conocimiento, en la medida en que la naturaleza de la obra consiste en su capacidad para llegar a la esencia de las cosas. El arte permite captar la verdad de una manera directa, evitando los rodeos argumentativos propios de los discursos lógico-científicos. La naturaleza del arte no es sólo producir belleza, sino, ante todo, iluminar y desocultar la verdad. Para Wagner, “la misión del artista era la de redimir al hombre, para ello debía previamente desmitificar la realidad y mostrarle la verdad originaria». RODRÍGUEZ R. C., «Nietzsche contra Wagner: una diatriba ante el romanticismo musical» en: *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* de la Universidad Santo Tomás, Bogotá, no. 92, abril 2005, p. 7.

³³ *Op. cit.*, *Genealogía...*, p. 114.

³⁴ *Op. cit.*, SCHOPENHAUER, I, p. 452.

³⁵ NIETZSCHE, F., *El caso Wagner*, en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, p. 200.

³⁶ *Ibid.*

jar de retratar su juvenil admiración por esa metafísica de la música —y sobre todo la de Wagner que, en cambio, habría sido cada vez más consecuente— desde la altura de la parodia:

Con este extraordinario aumento del valor de la música... también *el músico* mismo aumentó inauditamente de precio...: a partir de ahora se convirtió en un oráculo, en un sacerdote, e incluso más que un sacerdote, en una especie de portavoz del «en-sí» de las cosas, en un teléfono del más allá —en adelante ya no recitaba sólo música, este ventrílocuo de Dios—, recitaba metafísica: ¿qué puede extrañar el que un día terminase por recitar *ideales ascéticos*?³⁷.

Y es que el sentido ascético estaba ya contenido en la estética de Schopenhauer. Pues la vocación de todas las artes se realiza en *este* efecto: el de liberar, como en un día de reposo, del doloroso aguijón de la voluntad. Algo parecido a un sedante. Como todo analgésico, el arte «no... libera para siempre de la vida, sino sólo por momentos; no es... el camino que lleva fuera de la vida, sino sólo un consuelo provisional en el interior de ella» (Schopenhauer 2010a, 312). Pero así justamente estimula la necesidad de un reposo total. Es, en opinión de Nietzsche, el sentido nihilista de la teoría schopenhaueriana de las artes, entendidas «como formas previas de “redención”»³⁸.

Se comprende entonces que Schopenhauer pueda llegar a decir que «las obras más elevadas y admirables del arte pictórico»³⁹ son aquellas que hacen evidente a la percepción «el verdadero espíritu, es decir, el espíritu ético del cristianismo... gracias a la representación de hombres que están llenos de este espíritu»⁴⁰; piensa, sobre todo, en la pintura religiosa de Correggio y Rafael. La idea que no puede dejar de ser insólita para Nietzsche, es que el arte alcance uno de sus puntos más altos al plasmar el *ideal ascético*: la resignación absoluta, la renuncia perfecta, el sacrificio del deseo. En esto, el creador de *Parsifal* no sería más que un fiel discípulo de Schopenhauer.

Pensar el arte en esta forma nihilista es invertir su sentido. Pues contra toda teoría decadente del arte, Nietzsche subraya su matriz *afirmativa*. Por eso se convierte para él en figura clave del contra-movimiento de la negación de la vida, dentro de las formas de cultura en Occidente. Este pensamiento, cuya complejidad exigiría otro ensayo para ser abordado en todos sus matices, es el que permite entender el punto de vista nietzscheano según el cual el arte se *niega a sí mismo* tanto en la teoría ascética de Schopenhauer como en la ópera wagneriana de la castidad.

Parsifal sería la puesta en escena de esta *contradicción*. Pero donde el vínculo entre belleza y enfermedad es hilado en forma tan sutil, que el contraste tiende a elevarse y confundirse en el vapor de lo ambiguo:

³⁷ *Op. cit.*, *Genealogía...*, p. 120.

³⁸ NIETZSCHE, F., *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1994, p. 100.

³⁹ *Op. cit.*, SCHOPENHAUER, p. 274.

⁴⁰ *Ibid.*

De él es propio todo equívoco, todo doble sentido, todo lo que, en definitiva, convence a los indecisos, sin hacerlos tomar conciencia de *para qué* han sido convencidos. De ahí que Wagner sea un seductor de gran estilo él esconde en los luminosos velos del ideal el más negro de los oscurantismos. Es un adulator de todo instinto nihilista (-budista) y lo disfraza de música, es un adulator de todo tipo de cristianismo, de toda forma de expresión religiosa de la *décadence*. Escuchemos con atención: todo lo que alguna vez haya crecido en el suelo de la vida *empobrecida*, toda la moneda falsa de la trascendencia y del más allá, tiene en el arte de Wagner a su más sublime defensor —no mediante fórmulas: Wagner es demasiado inteligente para utilizar fórmulas— sino mediante una persuasión de la sensualidad que, por su parte, de nuevo reblandece y fatiga el espíritu. Su última obra es en eso su obra maestra más grande... Aquí el refinamiento en la alianza entre belleza y enfermedad llega tan lejos que, por así decirlo, proyecta sombras sobre el arte anterior de Wagner...⁴¹

Visto desde el *Zaratustra*, Wagner sería un poeta que miente *demasiado*. Cuando Zaratustra dice estar cansado de los poetas *porque mienten demasiado*, su hastío proviene del exceso y no de la simple ficción⁴² —al modo de la vieja condena platónica. Pues él no renuncia a ser poeta. Pero ¿En qué consiste, según Zaratustra, este *demasiado* de mentira?

si a ellos llegan delicados movimientos, los poetas opinan siempre que la naturaleza misma se ha enamorado de ellos / ¡Ay, existen demasiadas cosas entre el cielo y la tierra con las cuales sólo los poetas se han permitido soñar! / Y, sobre todo, *por encima* del cielo: ¡pues todos los dioses son un símbolo de poetas, un amaño de poetas!⁴³

Wagner miente *demasiado*: al hacer de la *forma* un simple velo seductor del pensamiento sublime, esto es, de toda la falsa moneda cristiana que está “por encima del cielo”; e incluso cuando, en clave schopenhaueriana, siente extáticamente los «delicados movimientos» de *su* música como si la “naturaleza misma” se hubiese enamorado de él.

3. PROLEGÓMENOS DE LA TRANSFORMACIÓN DEL ARTE EN ESPECTÁCULO

Es necesario ahora observar más de cerca en qué consiste el específico *poder de seducción* del arte wagneriano. Nietzsche entiende que el hechizo de su ópera puede rastrearse en la tiranía de lo teatral sobre la música e incluso sobre la poesía dramática.

El lugar de Wagner ya no está en el curso solar de la música alemana:

⁴¹ *Op. cit.*, *El caso Wagner...*, pp. 229-230.

⁴² Cfr. CACCIARI, M., «Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana», en *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*, Biblos, Buenos Aires, 1994, p. 89.

⁴³ NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1972, pp. 189-190.

¿Fue Wagner un músico en absoluto? En cualquier caso, fue *más* otra cosa, a saber: un histrión incomparable, el más grande de los mimos, el más asombroso genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro *director de escena par excellence*⁴⁴.

Lo que el joven Nietzsche había escuchado en la música de Wagner, la «expresión de una potencia dionisiaca del alma»⁴⁵, se convirtió al final en una altisonante «retórica teatral»⁴⁶: la música al servicio del espectáculo. Nietzsche recuerda, en todo caso, que Wagner pensó siempre la música como un *medio*, haciendo además literatura para explicar esa función. Pero en esta literatura no se trataba del espectáculo como fin, sino de la música como medio de la *idea* poética. En la práctica, sin embargo, el músico y el dramaturgo acabaron trabajando al servicio de la vocación más íntima y tiránica de Wagner, la del actor:

si la teoría de Wagner ha sido la de que «el drama es el fin, la música nunca es sino el medio»—, su *praxis*, por el contrario, fue desde el principio hasta el final aquella de que «la pose es el fin, el drama y también la música nunca son sino sus medios»⁴⁷.

Esta subordinación de las artes a la lógica del actor apunta, en el fondo, hacia algo que hoy, bajo el nombre técnico y ampliado de espectáculo⁴⁸, nos es de sobra conocido: Wagner «quiere el efecto, el efecto y nada más. ¡Y conoce perfectamente sobre qué ha de producirlo!»⁴⁹. Es el *público moderno*.

En un texto de juventud, «El drama musical griego», Nietzsche ya observa que detrás de la moderna necesidad de espectáculo, no hay más que una «angustiada huida del aburrimiento»⁵⁰. Y más tarde, advierte que *la* patología del hombre moderno, en la «edad del trabajo»⁵¹, es una constante excitación del sistema nervioso, seguida alternadamente por el estado de *agotamiento*. Por debajo del uso que el público moderno hace del arte y, en especial, de los teatros, Nietzsche percibe una pluriforme y morbosa necesidad de diversión, de embrutecimiento y de calma o hipnosis.

A esta triple necesidad responde el arte de Wagner. ¿Cuál es, de hecho, la tipología del público de Bayreuth? El pseudo-ilustrado o que tiene «necesidad

⁴⁴ *Op. cit.*, *El caso...*, p. 213.

⁴⁵ *Op. cit.*, *Nietzsche contra Wagner*, p. 258.

⁴⁶ *Op. cit.*, *El caso...*, p. 213.

⁴⁷ *Op. cit.*, *Nietzsche contra...*, p. 250.

⁴⁸ Estoy pensando en el concepto acuñado por Debord en los años sesenta; donde la «diversión» no es más que una forma particular del Espectáculo, concebido como resultado y proyecto del modo de producción existente, vale decir, nada menos que como el *Autómata* de la alienación total. (Cfr. DEBORD, 1998).

⁴⁹ *Op. cit.*, *El caso...*, p. 214.

⁵⁰ NIETZSCHE, F., «El drama musical griego», en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973, p. 201.

⁵¹ *Op. cit.*, *Crepúsculo...*, p. 105.

de cultura»⁵², el obrero fatigado u hombre del atardecer, «esa figura típica con la que ahora nos encontramos en todas las clases de la sociedad»⁵³, y la mujer, desde la perspectiva de lo que para Nietzsche es su patología innata: el histerismo⁵⁴.

En el teatro nietzscheano, Wagner representa el papel de «Klingsor de todos los Klingsors»⁵⁵, y también de Cagliostro de las masas modernas⁵⁶. ¿Qué une a estos dos personajes? El engaño y la magia. A lo que la figura del Conde de Cagliostro, en particular, sumaría la medicina. Wagner seduce a las masas modernas por medio de un arte que actúa ya como alcohol, embruteciendo y excitando al obrero agotado, ya como hipnótico u opiáceo, calmando y haciendo soñar al nervioso.

En la imaginación de Nietzsche, también aparece la figura de Circe⁵⁷. Quizás pudiera pensarse en la metamorfosis que sufren los marineros de Ulises. Y asociarla al *efecto* propio del arte de masas: la pérdida de la diferencia. El individuo moderno huye de *su* dolor, para hundirse en el sueño, el esparcimiento o el éxtasis masivos. Nietzsche anticipó, a propósito de Bayreuth, el efecto de ilusoria *comunidad* del espectáculo:

...En Bayreuth tan sólo se es sincero en cuanto masa; en cuanto individuo se miente, uno se miente a sí mismo. Cuando se va a Bayreuth uno se deja a sí mismo en casa, uno renuncia al derecho de tener voz propia y voto propio, renuncia a su gusto, incluso a la valentía que uno tiene... allí falta la soledad, todo lo que es perfecto no tolera testigos... En el teatro se convierte uno en pueblo, en rebaño... en idiota —en *wagneriano*: allí ni siquiera la conciencia más personal deja de sucumbir al hechizo nivelador del gran número, allí reina el vecino, allí *se convierte* uno en prójimo⁵⁸.

Al efecto inmediato de diversión, éxtasis o hipnosis y, en términos generales y de más largo plazo, de adiestramiento y automatismo del carácter, que se va borrando en la postiza unidad de la masa, Nietzsche suma otra serie de consecuencias (también un poco más diferida que la primera), derivadas del consumo de la ópera de Wagner: la corrupción del gusto, de los conceptos y de los nervios.

La adhesión a Wagner se paga cara. Observo a los adolescentes que durante largo tiempo estuvieron expuestos a su infección. El efecto más inmediato, aunque relativamente inocuo, es la corrupción del gusto. Wagner actúa como un consumo incesante de alcohol. Embota, obstruye el estómago. Efecto específico: degeneración del sentido del ritmo... Mucho más peligrosa es la corrupción de los conceptos. El adolescente se convierte en un majadero —en

⁵² *Op. cit.*, *La voluntad de poder...*, p. 322.

⁵³ *Op. cit.*, *Crepúsculo*, p. 105.

⁵⁴ *Op. cit.*, *El caso...*, p. 204.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 203.

⁵⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 200.

⁵⁸ *Op. cit.*, *Nietzsche contra...*, p. 251.

un «idealista»... resuelve todos los problemas en nombre del padre, del hijo y del maestro santo. Obviamente, lo más siniestro sigue siendo la corrupción de los nervios. Si se pasea por la noche a lo largo de una ciudad relativamente grande: por todas partes se oírán torturar instrumentos con una furia solemne —un aullido salvaje se inmiscuye entre los suplicios. ¿Qué sucede? —Los adolescentes tributan su adoración a Wagner⁵⁹.

Se comprende entonces que Nietzsche pueda llegar a pensar que con Wagner la música, en su «furia solemne», se vuelve un cuerpo *morboso*. La música al servicio del espectáculo efectista funciona como droga. En esta perspectiva, los estados de embriaguez e hipnotismo que produce Wagner, serían análogos al sentido inmediato, pero artificial, de lo infinito, al que se refiere Baudelaire como efecto del opio y el hashich⁶⁰. Otra vez, sin embargo, el problema no es lo artificial del artefacto, ni siquiera lo ilusorio de su efecto. El asunto es de nuevo el *exceso* de fantasmas y sonidos y sus morbosas consecuencias.

Si el arte de Wagner corrompe los nervios, entonces, contribuye a la patología del hombre moderno. Su terapia de curar a través de lo semejante fracasa. ¿Por qué fracasa su homeopatía? Por *exceso* de veneno:

Uno pone en sus labios lo que conduce al abismo todavía con mayor rapidez. Al agotado lo *atrae* lo perjudicial... La enfermedad misma puede ser un estimulante de vida... Wagner aumenta el agotamiento⁶¹.

El efecto de agotamiento habría que ponerlo en relación también con la perversión de los conceptos. Con el idealismo wagneriano que, a través de lo ingenuo o idiota promueve la negación de la voluntad de vivir.

Es cierto que Wagner como médico fracasa. Pero este fracaso no es más que el resorte de su éxito como *artista moderno*. Porque sólo excediéndose, aumentando las dosis (de sonido: brutal; de histrionismo: pomposo; de ideal: ingenuo), o en palabras del poeta-filósofo Zaratustra, mintiendo *demasiado*, podía llegar a la más perfecta tiranía sobre la masa: la que sufre el narcómano o el supersticioso, es lo mismo.

Sería un error, sin embargo, leer este triunfo desde el puro cálculo o la estrategia. Porque hay algo de incontrolable en él. Desde la psico-lógica nietzscheana, esta premisa incontrolable es el hecho paradójico de que Wagner representa el papel de médico y *paciente* a la vez. En este sentido, conoce desde dentro el elemento sobre el cual tiene que producir el efecto. Es el *mismo* cuadro patológico el que lo une al público moderno:

Anticipo este punto de vista: el arte de Wagner es un arte enfermo. Los problemas que lleva a escena —puros problemas de histéricos—, lo convulsivo de su afecto, su sensibilidad sobreexcitada, su gusto, que cada vez exigía condimentos más fuertes, su inestabilidad, que él disfrazaba convirtiéndola en principios, y, muy en especial, la elección de sus héroes y heroínas,

⁵⁹ *Op. cit.*, *El caso...*, p. 231.

⁶⁰ Cfr. BAUDELAIRE, Ch., *Los paraísos artificiales*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 149.

⁶¹ *Op. cit.*, *El caso...*, p. 202.

considerados éstos como tipos fisiológicos (—¡una sala de enfermos!—): todo este conjunto presenta un cuadro patológico que no deja lugar a dudas. *Wagner est une névrose*⁶².

Nietzsche entiende que detrás de la ópera wagneriana hay un fondo incontrolable de *neurosis*. Y más precisamente de *neurosis histérica*. Sin disponer todavía de un aparato conceptual adecuado de psicopatología, Nietzsche ve este trastorno como un paroxismo de los sentidos que se traduce, en el arte de Wagner, en la forma (otra vez) de un *exceso*: pasiones convulsas, altisonantes y ampulosamente histriónicas. Falta en este caso la *frialdad* de la forma, que Nietzsche admiró, por ejemplo, en la pintura de Rafael, a pesar del elemento cristiano.

Otro error sería pensar que Wagner es un caso (en el sentido clínico) aislado entre los artistas modernos. Más bien, es un caso ejemplar. ¿Cómo describe Nietzsche, en términos generales, al artista moderno? Como un histérico y, por lo mismo, inclinado al exceso de mentira. En resumen: *como un gran comediante*.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Se comprende entonces que en *El caso Wagner* se pueda hablar de una «decadencia del arte»⁶³ y de una «decadencia también de los artistas»⁶⁴ más allá de la figura de Wagner. Pero también *más acá*: porque su ópera ofrece sin pudor la clave de este ocaso. ¿En qué consiste el moderno crepúsculo de las artes? En su «transformación total en lo representativo-teatral»⁶⁵.

La tarea obligada de un filósofo que a la manera de Stendhal apuesta por el nacimiento póstumo, consiste en «superar a su época en él mismo»⁶⁶. Gracias a la bendita necesidad de diferenciarse, Nietzsche la supera con creces: al presentir en la ópera de Wagner el futuro advenimiento del arte como espectáculo en el sentido contemporáneo.

Esta clave de lectura, que aquí sólo hemos querido proponer en términos de prolegómenos, puede comenzar a rastrearse en la lectura que Adorno ofreció del músico en su *Ensayo sobre Wagner*. Según Salmerón Infante, Adorno detecta una contradicción en la obra de Wagner quien, como Edipo, al pretender alejarse del destino burgués de su obra, la acercó más a lo que hoy entendemos como espectáculo⁶⁷. En otras palabras, inscribió a la música como entre-

⁶² *Ibid.*, p. 203.

⁶³ *Op. cit.*, *El caso...*, p. 208.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 208-209.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁷ Cfr. SALMERÓN INFANTE, M., «Wagner desde Adorno: La forma como contenido social» en: *Fedro* de la Universidad de Sevilla, Sevilla, I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, (Eds.), no. 12, marzo 2013, p. 51.

tenimiento burgués, como producto de mercado. Es lo que observa también Gonzalo Portales, pero a propósito de la propia crítica nietzscheana, cuando afirma: «Nietzsche parece adivinar lo que será la proyección de la *industria cultural* y su adulación de las masas»⁶⁸ en el arte de Wagner.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Poética*, Gredos, Madrid, 1992.
- Baudelaire, Charles, *Los paraísos artificiales*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Cacciari, Massimo, «Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana», en *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*, Biblos, Buenos Aires, 1994.
- Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, Madrid, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1986.
- Hölderlin, Friedrich, «Notas sobre *Antígona*», en *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 1976.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo*, Alianza, Madrid, 1971.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 1972.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973.
- Nietzsche, Friedrich, «Ensayo de autocrítica», en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973b.
- Nietzsche, Friedrich, «El drama musical griego», en *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1973c.
- Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Alianza, Madrid, 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1995.
- Nietzsche, Friedrich, *Nietzsche contra Wagner*, en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *El caso Wagner*, en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.
- Portales, Gonzalo, «Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total» en: *Estudios Filológicos* de la Universidad Austral de Chile, Valdivia, no. 49, 2012.
- Rodríguez R., Carolina, «Nietzsche contra Wagner: una diatriba ante el romanticismo musical» en: *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana* de la Universidad Santo Tomás, Bogotá, no. 92, abril 2005.
- Rosa Silvestre, Laura, «Nietzsche y Wagner: Renacimiento de la tragedia griega» en: *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia* de la Universitat de Barcelona, Barcelona, no.5, junio 2015.
- Salmerón Infante, Miguel, «Wagner desde Adorno: La forma como contenido social» en: *Fedo* de la Universidad de Sevilla, Sevilla, I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, (Eds.), no. 12, marzo 2013.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, I, Gredos, Madrid, 2010.
- Schopenhauer, Arthur, «Prólogo a la Primera Edición de *El mundo como voluntad y representación*», en *El mundo como voluntad y representación*, I Gredos, Madrid, 2010.

⁶⁸ PORTALES, G., «Nietzsche-Wagner: Preeminencia de la poesía en la obra de arte total», en: *Estudios filológicos* 49, 2012, p. 125.

Wagner, Richard, «El arte del futuro. Sobre el principio del comunismo», en *El arte del futuro*, Prometeo, Buenos Aires, 2011.

Filmografía

Wagner, Richard: *Parsifal*, The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, LEVINE, Deutsche Grammophon, DVD.

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
jose.cruz@pucv.cl

FRANCISCO CRUZ LEÓN

[Artículo aprobado para publicación en enero de 2019]