

# Entre la naturaleza y el espíritu

Sebastián Abad

## El sujeto político de lo trágico\*

«*La música es una revelación más elevada que toda sabiduría y filosofía.*» (Ludwig van Beethoven)

La tragedia griega es, para el joven Nietzsche, no sólo una figura gloriosa de la historia –o acaso su punto más alto–, sino también una imagen cultural que ha de revivir en Alemania y dar por finalizada la decadencia «alejandrina».¹ En este nivel de abstracción, un programa de tal naturaleza no puede sino cobrar realidad a partir de una articulación política de sus presupuestos estéticos. De allí que Nietzsche apele al expediente de vincular el Estado con un fundamento mítico y nacional y evoque –o invente– una tradición pesimista alemana, cuya reactivación podría asegurar la consonancia entre pueblo, nación y Estado.²

Podría pensarse que la unidad ansiada sólo es posible por una renovación estética y que, por ello, el joven Nietzsche plantea un programa político por medio de un tortuoso recurso *histórico* a la antigüedad griega. Testimonio de ello serían también el texto póstumo *El estado griego*, donde el platonismo político no aparece como curiosidad histórica, sino como prototipo del Estado-cultura,

---

\* Agradezco a Martín Traine su lectura crítica del presente trabajo.

1. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* [GT] § 18, en *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, 1980 ss., t. I, pp. 115 y ss. Cf. además *Nachgelassene Fragmente* [NF] 1875-1879, en KSA, t. VIII, p. 103: «El cristianismo debilitado, romanizado, vulgarizado, convertido en decorativo, luego aceptado como cultura decorativa y colega por un cristianismo debilitado, difundido violentamente entre pueblos incivilizados –ésta es la historia de la cultura occidental [...] Yo quiero aunar a Schopenhauer Wagner y los griegos antiguos» [Luego de la primera cita completa de cada texto se abre via según la sigla colocada entre corchetes. Las traducciones corresponden al autor y respetan la eventual ausencia de signos de puntuación de los fragmentos póstumos].

2. Friedrich Nietzsche, GT, § 23, p. 147.

y, en no menor medida, la parte final, «política», de *El nacimiento de la tragedia*. En contra de esta visión de la filosofía temprana de Nietzsche hablan, con todo, un gran número de pasajes. En ellos se abjura lapidariamente del Estado, de la nación y del pueblo alemanes; la sociedad de masas queda relegada a la estadística y la «cultura» moderna a las llamas. En cualquier caso, no es necesario aguardar a que Nietzsche se refiera explícitamente a estos fenómenos: basta con atender al estilo de sus enunciados polémicos sobre la cultura griega para suponer qué juicio ha de quedar reservado a sus hijos bastardos decimonónicos.

Ambos momentos se hallan presentes y carece de sentido negar el uno o el otro. Pero tampoco se trata de celebrar la contradicción como tal y festejar ingenuamente su productividad. Negar la primacía de lo estético como punto de vista en el joven Nietzsche conduciría a la total ininteligibilidad. Incluso mistagogos del nacionalsocialismo que quisieran contar con el filósofo a título de apóstol del heroísmo «germánico» no sueñan siquiera con desestimar la pertenencia de Nietzsche a la tradición esteticista de la filología alemana del siglo XIX.<sup>3</sup> La negación del momento de intervención política produce, en cambio, un «artista» cuya violencia retórica se explicaría como bello pliegue de autoconstitución y autocreación.<sup>4</sup> De aquí proceden las loas casi culturales a una «intempestividad» que más bien se parece a una mistificación antes que a una monumentalización destinada a producir efectos. Que un profesor de filología anuncie un renacimiento trágico en la era de las revoluciones burguesas es de por sí un hecho notable.

El lugar de lo político en la filosofía juvenil de Nietzsche es cualquier cosa menos una obviedad. Encontrar enunciados sobre el necesario fundamento mítico del Estado o bien sobre el arte como actividad superior nada dice al respecto que sea sustancial. Por consiguiente, se intentará determinar el contorno esquivo de lo político de manera sistemática y no temática. La sospecha que ordena la investigación es que este contorno sólo está implicado y no tematizado en la filosofía trágica de Nietzsche y que ello se debe en parte al propósito de conciliar una particular lectura de Schopenhauer (§ 1) con las necesidades de la revolución cultural wagneriana (§ 2). Justamente la relativa vaguedad de esta implicación funda

3. Cf. la distinción entre las concepciones germánica y alemana del estado en Alfred Bäumler, *Nietzsche, der Philosoph und Politiker*, Leipzig, Reclam, 1937, pp. 98 y ss., según la cual Nietzsche queda enmarcado en la tradición germánica (uno de los pocos pasajes que podrían apoyar esta afirmación es: Friedrich Nietzsche, *NF 1875-1879*, p. 364). Al respecto es indispensable el trabajo de Steven Ascheim, *The Nietzsche Legacy in Germany. 1890-1990*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994. Cf. además Crane Brinton, «The National Socialists' Use of Nietzsche», en *Journal of the History of Ideas*, vol. 1, No. 2, abril de 1940, pp. 131-150.

4. Alexander Nehamas, *Nietzsche: Life as Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1985. Sin embargo, el iniciador de la domesticación de Nietzsche en los Estados Unidos es el libro de Walter Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher. Psychologist. Antichrist*, New York, Meridian, 1959.

las dos líneas de interpretación antes mencionadas: quienes hacen de Nietzsche un esteticista hacen hincapié en *temas*; quienes le asignan un potencial político, en *implicaciones* de su filosofía. Pero si esta oposición no tuviera demasiado sentido, sería necesario considerar la posibilidad de que, en verdad, los dos momentos opuestos se copertenenen (§ 3). En lugar de adjudicar una sofisticación cultural y una inmadurez política a Nietzsche como autor, la implicación política deberá ser entonces identificada como un aspecto necesario del renacimiento trágico. Esa implicación tiene a su vez una forma compleja que se caracteriza no sólo por la posición y la sustracción simultáneas del sujeto político de la promesa trágica, sino también por la correlativa oscilación entre un vocabulario de la praxis y otro del acontecimiento (§§ 4-5). El renacimiento de la *cultura* trágica se asienta, pues, sobre escombros y tierras baldías que ocuparon la filosofía de la historia y la estética durante el idealismo alemán (§ 6).

## 1. Schopenhauer como educador

La promesa trágica tiene, como toda promesa, origen, objeto y destinatario. Su primera tensión reside en su origen. Desde el punto de vista estético –condenado más tarde por Nietzsche como «metafísica de artista»–, se despliega en un plano universal y apela a categorías metafísicas provenientes de la obra de Schopenhauer, aunque significativamente distorsionadas.<sup>5</sup> Desde el punto de vista político e histórico-filosófico y político, se centra en una singularidad histórica: Alemania. Como gran parte de la intelectualidad alemana del siglo XIX, Nietzsche pensaba que su país se hallaba profundamente unido al «origen» de la civilización occidental. Y ello hasta tal punto de que, en ocasiones, desesperaba ante la posibilidad de que los alemanes no pudieran reactivar esa herencia y ésta se extinguiera definitivamente. Una desesperación de esa índole podría remitirse al hecho de que Nietzsche no piensa según categorías teleológicas de la filosofía de la historia.

En lo que se refiere a la universalidad estético-metafísica de lo trágico, el joven Nietzsche coincide con Schopenhauer sobre la importancia del ámbito estético como instancia clave para el planteo de cuestiones metafísicas.<sup>6</sup> Para Schopen-

5. En su juventud, Nietzsche sólo critica explícitamente a Schopenhauer en fragmentos póstumos. Sin embargo, además de diferencias fundamentales entre ambos proyectos filosóficos, en *El nacimiento...* pueden detectarse estrategias de entredicho como la sistemática aparición entrecomillada de la noción de voluntad y la frecuente restricción o ampliación de sentido de los conceptos schopenhauerianos (introducidos, en ocasiones, con el giro *im excentrischen Sinne* [en un sentido excéntrico]).

6. Cf. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* II [WWV II], cap. 34, en *Werke*. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Nach der Ausgabe letzter Hand [w], Zürich, Haffman, 1999, t. II, p. 471.

hauer, la experiencia estética no es simplemente un «juego» inocente que se reconoce como tal y respeta los límites trascendentales que lo excluyen del *saber* en cuanto tal.<sup>7</sup> Lo estético es más bien aquella instancia en que la voluntad se retira y el sujeto accede a la contemplación de la verdad de los entes o, como el filósofo indica, la idea platónica, en relación con la cual «el principio de razón suficiente» carece por completo de «significado».<sup>8</sup> De este modo se hace posible una forma de experiencia en la que se suprime el encadenamiento de todo lo que es a la posibilidad de ser remitido a la razón de su devenir, su ser-conocido, su ser o bien su ser-querido.<sup>9</sup> De hecho, este elemento estético –la autosupresión de la voluntad– no sólo está presente en el artista, sino en el sabio y en el santo: las tres cumbres reservadas a la humanidad en las que la voluntad misma se redime de su insaciable deambular. No obstante, el logro de la máxima instancia de humanidad no es patrimonio de la «cultura» ni parte de una filosofía social. Tanto el pueblo como la cultura son, según Schopenhauer, variaciones del populacho (*Pöbel*), que nada pueden engendrar que sea duradero y grande. En cambio, en el genio es la naturaleza misma la que se conoce y este acontecimiento nada tiene que ver con fuerzas sociales, planificación estatal o tradiciones populares. Justamente es la irrupción del genio lo que funda lo social como espacio común y lo cultural como espacio estético. Que las tradiciones culturales difieran entre sí se explica a partir del *carácter* del genio, fundamento de la perspectividad en su encuentro con la idea. La tradición no es entonces patrimonio transmitido comunitariamente, sino coto exclusivo condenado a la corrupción toda vez que se da una realidad exterior a su origen.

7. Es claro que, para Kant, la noción de juego se refiere a la recíproca vivificación de las facultades y no excede el marco de una estética de la recepción (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Einleitung, cap. v, en *Werke in zehn Bänden* [W], Herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, t. VIII, p. 255. Cf además § 20, p. 321; § 40, p. 392). El desarrollo de la noción (Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen* [ÜEM], Stuttgart, Reclam, 1997, carta XIV, pp. 55 y ss.), su crítica (Georg Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* I, en *Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe* [W]. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, t. XIII, pp. 17-18), y la elevación de la dignidad del arte (Friedrich Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*. Mit einer Einleitung von Walter Schulz und ergänzenden Bemerkungen von Walter E. Ehrhardt. Herausgegeben von Horst D. Brandt und Peter Müller, Hamburg, Meiner, 2000, pp. 283 y ss.) introducen de manera creciente un significado metafísico del arte ausente en Kant.

8. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* I [WWV I], § 30, en W I, p. 234.

9. Estas cuatro dimensiones posibles de la fundamentación o de la remisión a un fundamento constituyen el objeto del escrito juvenil de Schopenhauer sobre el principio de razón suficiente (cf. Arthur Schopenhauer, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grund* [WSG] §§ 17-45, en W, t. III, pp. 40-157.

Sólo las artes plásticas y la poesía –cuya cima es el drama trágico (*Trauerspiel*)<sup>10</sup> son artes «ideales». «Idea» no es, como en el caso de Kant, una representación no susceptible de ser acabadamente sensibilizada o esquematizada, sino la primera instancia de objetivación de la voluntad, no arrojada aún al mundo de lo múltiple. La representación como tal supone, normalmente, el enfrentamiento de sujeto y objeto en condiciones espacio-temporales y en un marco causal. En estas condiciones, el intelecto es un «instrumento» de la voluntad para la conservación del individuo. La experiencia estética, si es que es captación de ideas, ha de llevar al intelecto a una forma de monstruosidad, distintiva del genio. Monstruosidad no es otra cosa que desligamiento del sujeto de su voluntad. En este caso, la normalidad de la representación al servicio de la satisfacción del interés queda revocada «súbitamente» y da lugar a una mutación del sujeto en la contemplación que Schopenhauer denomina «olvido de sí» (*Selbstvergessenheit*). La aparición de la idea parece ser el envés del movimiento por el cual el sujeto se retira de sí. De hecho, si no existiera una modificación radical del sujeto, la única clase de perspectiva radicaría en el sistema de los apetitos, en la preponderancia alternativa de uno frente a otro. Es por ello que la experiencia estética –que no es primariamente experiencia de la obra de arte– se define por su negatividad. En primer término, en virtud de la autosupresión de la voluntad y, por consiguiente, del interés. En segundo lugar, por la dificultad de delimitar un territorio donde lo estético sea reconocible como instancia autónoma. No es casual que, a partir de este trastocamiento de las categorías tradicionales, Schopenhauer atribuya objetividad a la experiencia estética y libertad al intelecto.

Esta concepción conduce a diversas aporías que Nietzsche problematiza en anotaciones póstumas, aunque no en *El nacimiento de la tragedia*.<sup>11</sup> Aquí opta más bien por la simultánea apología y la distorsión denegada. Entre los problemas de la concepción schopenhaueriana, el más importante en relación con la función que Nietzsche asigna al arte reside en la relación entre entendimiento y voluntad. En este contexto cabe preguntarse quién libera al intelecto del yugo de la voluntad. Pues si se trata del sujeto, entonces estaría en obra la voluntad, lo cual contradiría no sólo el servo arbitrio proclamado en los escritos éticos,<sup>12</sup> sino también la noción de experiencia estética como ámbito no ligado a la voluntad y al sujeto individual. Si se tratara (de la belleza) del objeto, entonces Schopenhauer

10. Arthur Schopenhauer, *WWV I*, § 51, pp. 331 y ss.

11. El planteo de algunas de estas cuestiones y un intento de solución pueden hallarse en Barbara Neymeyr, *Ästhetische Autonomie als Abnormalität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik*, Berlin/New York, de Gruyter, 1996, en especial pp. 1-212.

12. Arthur Schopenhauer, *Preisschrift über die Freiheit des Willens*, cap. v, en: *W*, t. III, pp. 448 y ss.

caería por detrás del idealismo trascendental, del cual dice ser continuador y consumidor. Una segunda dificultad consiste en la discordancia introducida por la indiferenciación de los polos de la representación en la experiencia estética. Mientras que la primera oración de la obra capital afirma la escisión de toda representación en sujeto y en objeto, más adelante queda claro que sujeto y objeto son «uno» (*Eins*) en la contemplación.<sup>13</sup> Esto último puede formularse de la siguiente manera: la experiencia estética es la forma más elevada de representación y objetividad; sin embargo, la máxima objetividad parece suprimir la estructura misma de la representación, *i.e.*: el enfrentamiento del sujeto con el objeto.

En la medida en que Nietzsche intenta invertir la idea de que el arte es un aquietador (*Quietiv*) de la voluntad y elevarlo a justificación de la existencia, es harto difícil que puedan mantenerse la tópica de entendimiento y voluntad; habría que descartar un estricto schopenhauerismo, a no ser que se lo interprete como el privilegio de la esfera estética. Pero incluso en este caso sólo podría hablarse de cierta afinidad respecto de la importancia de la «posición» estética, *i.e.* de la preponderancia de categorías estéticas en el discurso filosófico, pero en modo alguno de una comprensión común del arte. Ello se debe a que, para Nietzsche, el arte es la instancia de la intensificación de la vida a través de la apariencia (*Schein*), mientras que Schopenhauer rechazaría la pertinencia de esta noción tanto en lo relativo a la captación como a la comunicación de las ideas. El concepto mismo de una «redención en la apariencia» (*Erlösung im Scheine*) es absolutamente incompatible con *El mundo como voluntad y representación*.<sup>14</sup> La apariencia no es, en efecto, una categoría estética, sino un vicio lógico que se caracteriza por una falla en el orden de la intuición o percepción.<sup>15</sup> A diferencia de Kant, el entendimiento no es para Schopenhauer una facultad de los conceptos –y por ende de la discursividad y la reflexión–, sino el correlato de la operación que posibilita la percepción de objetos cuyos estados se modifican según la causalidad.<sup>16</sup> De modo que si la apariencia fuese una categoría estética, se pondría en

13. Arthur Schopenhauer, *WWV I*, § 38, p. 269. Cf. al respecto Wolfgang Korfmacher, *Ideen und Ideenkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers*, Pfaffenweiler, Centaurus, 1992, pp. 91-94.

14. La expresión citada se encuentra en Friedrich Nietzsche, *GT*, § 5, p. 4 (cf. además § 19, p. 126). Cf. Arthur Schopenhauer, *WWV I*, § 48, pp. 310-311 y nota; § 52, p. 352; § 53, p. 361. La justificación estética de la existencia, coextensiva con la redención en la apariencia, es un punto de vista ya contemplado y descartado en § 60, p. 430.

15. La categoría de *Schein* corresponde a un error en el uso del intelecto guiado por la voluntad (Arthur Schopenhauer, *WWV I*, § 6, p. 57). Se trata de juicio falso a partir del principio de razón suficiente en el plano del intelecto, *i.e.* la causalidad (*WWV I*, § 15, p. 127. Cf. además *WWV I*, Anhang, p. 536).

16. Arthur Schopenhauer, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grund* en: *w, t. III*, § 21, p. 65.

entredicho el carácter objetivo de la contemplación y, al mismo tiempo, se atribuiría al genio todo lo contrario de aquello que lo caracteriza: la superabundancia del intelecto y la agudeza perceptiva. Schopenhauer coloca así la genialidad en un terreno distinto del romanticismo: frente al *Günstling der Natur* kantiano, principio de toda originalidad, el *monstrum per excessum* es pura desobjetivación. Es por ello que las dificultades de la estética de Schopenhauer comienzan justamente con la lírica: cuando un *yo* se anuncia y se enuncia en la obra. Sin embargo, éste —reza la solución de Schopenhauer— es en verdad un recurso y no un nombre; al igual que la «razón» en el *Zarathustra*, no «hace», sino apenas «dice “yo”». <sup>17</sup>

El tratamiento de la lírica es, como en el caso de Nietzsche, propedéutico para el de la música. Si bien el papel decisivo de este arte no constituye una innovación de Schopenhauer, sino una invariante propia del romanticismo, <sup>18</sup> es notable cómo la construcción misma de la esfera estética y su contrapunto con la voluntad se articulan esencialmente en *El mundo como voluntad y representación* sobre el arte tonal. La armonía y la melodía se analogan con el movimiento de la satisfacción y el fracaso de la voluntad y, de esa manera, quedan absolutamente separadas del ámbito de los fenómenos, es decir, de la jurisdicción del principio de razón suficiente. Para Schopenhauer, la música es capaz de comunicar inmediatamente el fundamento de todo ente (la cosa en sí o voluntad), <sup>19</sup> mientras que las demás artes sólo pueden «imitar» objetivaciones de ese fundamento. <sup>20</sup> Las artes no musicales procuran, entonces, hacer intuible lo intuible en sí: las ideas o el ser-así de los entes. La voluntad, en cambio, es lo no intuible por antonomasia. Si hubiera por ende una forma de replicar inmediatamente la voluntad, no se trataría de una imagen. El arte de la no imagen, de la pura alusión a sí y no a una instancia de objetivación: ésa es la música.

17. Cf. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, «Von den Verächtern des Leibes», en *KSA*, t. IV, p. 39. Sobre la lírica y su sujeto, cf. Arthur Schopenhauer, *WWV I*, § 51, pp. 329 y ss.; Friedrich Nietzsche, *GT*, § 5, pp. 42 y ss. A la noción de *Selbstvergessenheit* apela incluso Adorno, con las modificaciones materialistas de rigor, en su «Rede über Lyrik und Gesellschaft», en *Gesammelte Schriften* [GS]. Herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, pp. 49-68 (especialmente pp. 56-60).

18. Raymund Weyers, *Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik*, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 20 y ss.

19. Arthur Schopenhauer, *WWV I*, § 52, p. 341.

20. Schopenhauer utiliza el mismo término que Kant, pero le asigna un lugar sistemático y un significado totalmente distintos. Mientras que la cosa en sí kantiana es un modo de representación de la cosa en el cual se abstraen las condiciones subjetivas del conocimiento, Schopenhauer la identifica con la voluntad. Cf. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Von der Amphibolie der Reflexionsbegriffe, en: *W*, t. III, pp. 296-297.

Sin embargo, la liberación de la música de su carácter ancillar respecto de los fenómenos y las ideas es sólo una radicalización de similar posición frente a las diversas artes. El arte deja de ser una fábula en cuanto se refiere al mundo verdadero: la música en tanto replica la voluntad; las artes plásticas y literarias cuando comunican las ideas. En este último caso, Schopenhauer rechaza de plano el momento alegórico de las obras de arte, pues con ello se traiciona el mandato intuitivo al subordinarse la mimesis a un concepto, *i.e.* a una representación no intuitiva. Si existe pues una divergencia entre lo representado y lo significado, se obstruye la captación de la idea; si, además, esta diferencia se reifica o se convierte en convención, surge entonces el símbolo. A diferencia de Hegel, Schopenhauer no concibe la superioridad del arte clásico frente al simbólico a partir de la superación histórica de la «unidad inmediata» de forma y contenido. El arte no se «desarrolla» en la historia: sencillamente hay arte auténtico (que comunica intuitivamente las ideas) e inauténtico (que representa conceptos).<sup>21</sup> La genialidad estética es según ello puro mérito del genio y un modo eximio de autoconocimiento de la voluntad, más que un trabajo del espíritu. A partir de esta lógica de lo súbito es comprensible asimismo la experiencia estética en cuanto repentina revocación del sujeto del querer o, lo que es lo mismo, aparición del sujeto puro de conocimiento.

Al disolver el lazo entre el juicio estético y la facultad de juzgar, Schopenhauer da por tierra con el intento kantiano de una mediación —ya sea estética o lógica— entre el sistema de la naturaleza y el de la libertad. Que una devaluada noción de símbolo no pueda ocupar el espacio de esa diferencia y que ningún sujeto histórico-político sea designado para franquearla resulta sin embargo de la inexistencia misma de un sistema de la libertad y su correspondiente realización en la historia. Si la redención es ya no querer, la única libertad es aquella, paradójica, en la que el intelecto logra, por un instante, olvidar su eterna sujeción a la voluntad.

## 2. Wagner y el sueño eterno de la revolución

La misma universalidad e importancia de las categorías y la esfera estéticas halla el joven Nietzsche en los escritos de juventud de Wagner. Como antihegeliano, el músico estaba convencido de que el arte no había muerto o, mejor dicho, que podía revivir, y emprendió así el camino opuesto al trazado por las *Lecciones so-*

21. Arthur Schopenhauer, *WWV I*, § 50, p. 318. Cf. Georg Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* [VÄ] I, en *W*, t. XIII, pp. 410-411; *vÄ II*, en *W*, t. XIV, p. 13.



*bre estética*.<sup>22</sup> En su afán de que que las rodillas se volvieran a quebrar ante la obra, proyectó reavivar la religiosidad perdida a través del arte. Por eso no es casual que una parte importante de *Ópera y drama* esté dedicada al análisis de la relación entre el arte y el mito. Wagner sostiene en ese texto que la modernidad ha instrumentalizado por completo a la razón y opone a esa tendencia el retorno al sentimiento, previa superación de la unilateralidad del entendimiento.<sup>23</sup> El desgarramiento de las esferas de experiencia que se presentaban en una unidad originaria en los pueblos primitivos introduce, según lo anterior, una nueva forma de barbarie en los pueblos civilizados. De ello deriva Wagner dos tesis centrales. La primera de ellas es que, a diferencia del *Programa sistemático del idealismo alemán* y de las *Cartas* de Schiller, no cabe asignar a la razón ningún papel fundamental en el intento de reunificación de la experiencia desgarrada.<sup>24</sup> No se trata de «sensualizar» a la razón o de mediar entre teoría y praxis. Frente a ello, Wagner postula la identidad entre comienzo y fin de las manifestaciones históricas, entre las cuales se halla la más controvertida: la identidad entre mito e historia.<sup>25</sup> De ello resulta una segunda idea, según la cual el arte es el responsable de crear una nueva unidad. El correlato de esta unidad de la experiencia lo encuentra Wagner en la confluencia de las diversas manifestaciones artísticas en una síntesis dramático-musical o *Gesamtkunstwerk*.<sup>26</sup> Con este nombre se designa la obra de arte del futuro –también una promesa–, cuya tarea consiste en superar el pastiche que, en la ópera, configuran música y drama. Wagner continúa con ello, a mayor escala, la integración que F. Schlegel había esbozado para los diversos géneros poéticos bajo el nombre de «poesía universal progresiva».<sup>27</sup> Pero también lleva la autonomía estética hasta un paroxismo que revoca la noción misma, al menos como había sido planteada por Kant.

22. Georg Hegel, *VÄ I*, en *W*, t. XIII, p. 25.

23. Richard Wagner, *Oper und Drama*. Herausgegeben und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart, Reclam, 2000 [*OuD*], p. 300.

24. Friedrich Schiller, *ÜEM*, cartas: XVIII, pp. 71-72; XX, p. 83; XXIII, pp. 93 y ss; Georg Hegel, *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, en *W*, t. I, pp. 235-236.

25. Cf. Richard Wagner, *OuD*, p. 230: «El lenguaje tonal (*Tonsprache*) es el comienzo y el fin del lenguaje de palabras (*Wortsprache*), así como el sentimiento es comienzo y fin del entendimiento, el mito comienzo y fin de la historia y la lírica comienzo y fin del arte poético».

26. Cf. Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, en *Schriften. Ein Schlüssel zu Leben, Werk und Zeit* [s]. Ausgewählt, kommentiert und eingeleitet von Egon Voss, Frankfurt am Main, Fischer, 1978, pp. 126 y ss.

27. Friedrich Schlegel, «*Athenäums*» *Fragment*, § 116, en *Kritische Ausgabe in 35 Bänden*. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner u.a., Sonderausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Paderborn, Schöningh, 1979 [*KA*], parte I, t. II, pp. 181-183. Othmar Fries, *Richard Wagner und die deutsche Romantik*, Zürich, Atlas, 1952, traza interesantes paralelos conceptuales entre Wagner y el romanticismo alemán.

La postulación de la obra de arte del futuro es el resultado de un análisis «histórico», cuyo punto de partida es –como cabe esperar– la tragedia griega. Wagner pretende explicar cómo y por qué las diversas manifestaciones artísticas reunidas de modo eminente en la tetralogía esquílea<sup>28</sup> se independizaron en diversos géneros o «fragmentos». Esta tarea titánica, por la cual el músico fue tachado de diletante,<sup>29</sup> ilustra la absolutización (o desarrollo de reglas y universos simbólicos propios) de las diversas artes o, en otras palabras: el lento proceso por el cual se vuelven incomprensibles. Antinatural es, según Wagner, el desarrollo que legitima la independencia de las diversas artes. Ello vale para la lírica, convertida en una mera expresión del «entendimiento» y, ante todo, para la absolutización de la melodía respecto de la forma dramática en la ópera. Tal proceso de disolución de la obra de arte originaria tiene su correlato en la identidad política moderna, que ha dejado de ser pueblo para convertirse en masa.<sup>30</sup>

A pesar del tono de veneración y del prólogo de *El nacimiento de la tragedia*, una gran cantidad de elementos de juicio indican diferencias considerables entre Nietzsche y Wagner. Desde luego: la condición de esa visibilidad es la lectura del libro sobre la tragedia en el horizonte de un proyecto de renovación cultural y sin la omisión de los textos y fragmentos póstumos «preparatorios» y «complementarios» de esa época.<sup>31</sup> Esta clase de lectura permite fechar la ruptura *conceptual* de Nietzsche con Wagner antes de su ocurrencia oficial, alrededor del 1876. Son conocidas las diferencias entre ambos respecto del gusto musical, que datan de tiempos anteriores al primer encuentro en Tribbschen,<sup>32</sup> pero irrelevantes en

28. Sobre la importancia de Esquilo para Wagner, cf. Richard Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, en: S, p. 108. Puede consultarse al respecto Dieter Bremer, «Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie», en Dieter Borchmeyer (comp.), *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner «Der Ring des Nibelungen»*, München, DTV, 1987, pp. 41-63.

29. Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth. Unzeitgemäße Betrachtungen [UB]* IV, § 2, en *KSA*, t. I, p. 436; *NF* 1884-1885, en: *KSA*, t. XI, p. 555; *Der Fall Wagner*, Nachschrift, en *KSA*, t. VI, p. 42; *NF* 1885-1887, en: *KSA*, t. XII, p. 349; Thomas Mann, «Leiden und Grösse Richard Wagners», en *Werke. Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie [W]*, Frankfurt am Main/Hamburg, Fischer, 1968, t. II, pp. 130 y ss.

30. Richard Wagner, *OuD*, pp. 65 y ss., 317. Cf. también Friedrich Nietzsche, *GT*, § 19, pp. 120 y ss.

31. Más abajo se analizan un conjunto de fragmentos póstumos. Los textos no publicados más importantes son *Das griechische Musikdrama, Socrates und die Tragödie, Die dionysische Weltanschauung, Die Geburt des tragischen Gedankens* (1870), las lecciones del semestre 1870-1871 (*Einleitung in die Tragödie des Sophocles Sokrates und die griechische Tragödie*), la serie de conferencias *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1872) y *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern*, entre los cuales figura el texto *Der griechische Staat*.

32. Cf. Friedrich Love, *Young Nietzsche and the Wagnerian Experience*, New York, AMS, 1966, pp. 19 y ss. Una reconstrucción histórica de esta etapa «idílica» de la relación entre Nietzsche y Wagner puede encontrarse en Curt P. Janz, *Friedrich Nietzsche Biographie*, Frankfurt am Main/Wien, Gutentemberg, 1994, t. I, pp. 291 y ss.

comparación con el disenso sobre dos cuestiones de la revolución cultural que Wagner pretendía encarnar y con su instrumentalización política. En primer lugar, la ligazón entre arte y pueblo conduce, según Nietzsche, al músico a una falsa comprensión del drama y del mito. El «drama musical» degenera en una épica y, más tarde, en un elogio de la ascética monacal en *Parsifal*. El envés de esta problemática es la subordinación de la música al drama en *Ópera y drama*. Si bien Wagner intenta oponerse con ello a la absolutización de la música, a su independencia de lo *dramatizado*,<sup>33</sup> sólo consigue acentuar el origen popular de la obra de arte auténtica, pero no hacer justicia a lo musical como tal. Por eso, cuando el músico proclama su conversión schopenhaueriana, según la cual la música no puede quedar subordinada a ninguna instancia artística,<sup>34</sup> no puede evitar una tensión con su pensamiento juvenil. La inevitable modificación y reinterpretación de puntos de vista originales conduce a las vacilaciones difícilmente disimulables del escrito *Beethoven*.<sup>35</sup>

Un segundo motivo de discordia no es ya de naturaleza estética. El estilo de la intervención política de Wagner constituye un anclaje en la particularidad ausente por completo en Schopenhauer y presente sólo declamatoriamente en el joven filólogo. Los intentos reiterados del músico por referir su proyecto cultural a un sujeto político existente se han estudiado tanto en el aspecto estrictamente teórico-político<sup>36</sup> como en su despliegue integral en una «cosmovisión».<sup>37</sup> Resultado de estas investigaciones es la denuncia de una instrumentalización de la mitología po-

33. Richard Wagner, *OuD*, pp. 61, 63, 108. Rossini es el representante de la música absoluta (pp. 236 y 43-48).

34. Si bien Schopenhauer concuerda con Wagner en su crítica a la ópera, guarda no obstante para la música un papel casi «absoluto», en términos de *Oper und Drama*. Cf. Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* [PP] II, § 219-220, en W, t. V, pp. 378-384; WWV II, cap. 39, p. 521. Cf. además Richard Wagner, *OuD*, pp. 27-30, 35 y ss. La «conversión» se insinúa por vez primera en *Über Franz Liszt's symphonische Dichtung*, en *Richard Wagners gesammelte Schriften und Dichtungen* [GS], Faksimiledruck der Ausgabe von 1887 in einer einmaligen Vorzugsausgabe von 1000 Exemplaren, Moers, Steiger, 1976, t. V, pp. 183, 191.

35. Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart, Reclam, 1996, pp. 13 y ss., y Erich Ruprecht, *Der Mythos bei Wagner und Nietzsche. Seine Bedeutung als Lebens- und Gestaltungsproblem*, Berlin, Junker & Dünhaupt, 1938, p. 99, intentan reinterpretar y salvar de contradicción la famosa subordinación de la música al drama (Richard Wagner, *OuD*, p. 108). Cf. además Jack Stein, *Richard Wagner & the Synthesis of the Arts*, Detroit, Wayne State University Press, 1960, pp. 149-155. Hemos intentado señalar los conflictos de la conversión de Wagner al schopenhauerismo y la decisiva influencia de E. Hanslick sobre la concepción estética de Nietzsche en «Die ästhetische Revolution des Tragischen», de próxima publicación.

36. Andrea Mork, *Richard Wagner als politischer Schriftsteller* [RWS], Frankfurt/New York, Campus, 1990, pp. 21-126.

37. Theodor Adorno, *Versuch über Wagner*, en GS, t. XIII, pp. 109 y ss.

pular a efectos de la legitimación del Estado, que no sólo se atribuye a Wagner, sino también –equivocadamente– a Nietzsche.<sup>38</sup> Esta lectura es, en términos generales, inobjetable, pero requiere una aclaración: la noción de lo popular en Wagner sufre diversas modificaciones. En las obras de juventud, en especial en *Ópera y drama*, todavía se enmarca en un relato de tipo histórico-filosófico. El pueblo es allí origen de las manifestaciones artísticas pero no meta o sujeto eminente de la historia, y ello hasta tal punto que Wagner se esfuerza por separar esta noción de su angostamiento «nacional».<sup>39</sup> De todas maneras, es innegable que, ya en su juventud, el músico profesa un antisemitismo manifiesto, patéticamente expresado en *El judaísmo en la música* (1850) bajo la forma de un «rechazo instintivo» al judío.<sup>40</sup> Si lo *Völkische* conduce al antisemitismo o la relación es inversa es algo difícil de determinar; pero es evidente que, en diversos escritos posteriores a *Ópera y drama*, el concepto de pueblo se resignifica y adquiere de una importancia esencial. Así pues, mientras que en los escritos juveniles se conjura lo *Reinmenschliche*, a hombres que, en palabras de Nietzsche, todavía no son, se invoca en cambio más tarde al pueblo alemán, como si a partir de la masa no dotada artísticamente<sup>41</sup> pudiese generarse mágicamente una identidad estético-política.<sup>42</sup>

En *Sobre estado y religión* (1864), Wagner se dedica a desmontar pacientemente cada una de sus opiniones de juventud. Primeramente niega haber ingresado en la disputa sobre las diversas formas del Estado y sus ventajas.<sup>43</sup> Ello es cierto, aunque omite el detalle de que el joven músico, a la sazón amigo de Bakunin, pretendía la supresión del estado como tal. Para emprendimientos revolucionarios como el de su juventud reserva Wagner ahora el mote de «mejoradores del mundo» (*Weltverbesserer*), que en verdad nada aportan al desarrollo concreto de las fuerzas éticas, sino todo lo contrario. Los artistas deben reconocer, como el Cristo de Juan, que «su reino no es de este mundo». El reino de la seriedad, el escenario donde concurren «un impulso completamente oscuro y una pulsión ciega de poder y violencia» –he aquí este mundo–. De ello resulta que el correctivo de la voluntad schopenhaueriana es la vulgata del Estado hobbesiano, garan-

38. Andrea Mork, *RWS*, p. 121. Cf. § 4 del presente trabajo.

39. Richard Wagner, *OuD*, p. 62. Cf. además *Das Kunstwerk der Zukunft*, en *GS*, t. III, pp. 47 y ss.

40. Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik*, en *GS*, t. V, p. 67. Similares ideologemas aparecen en *Was ist deutsch?*, en *GS*, t. X, pp. 41-42 y –con apelación a la teoría racista de Gobineau– en *Helldentum und Christentum*, en *GS*, t. X, pp. 275-285.

41. Richard Wagner, *OuD*, pp. 53 y ss. Acá intenta Wagner distinguir su concepto de pueblo del del romanticismo restauracionista.

42. Richard Wagner, *Beethoven*, Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft, s/f, p. 37: «[...] por medio de él [sc. Beethoven], dado que él hablaba el más puro lenguaje de todos los pueblos, el espíritu alemán redimió al espíritu humano de su más profunda humillación» (las cursivas son nuestras).

43. Richard Wagner, *Über Staat und Religion* [ÜSR], en *GS*, t. VIII, p. 4.

te, por sobre todas las cosas, de la «estabilidad».<sup>44</sup> El soberano, empero, no puede ser cualquiera; soberano es sólo el rey, al mismo tiempo ley e ideal para su pueblo. Para salvar la contradicción entre la cruel voluntad y el apacible lugar del monarca, Wagner apela, una vez más, a Schopenhauer. La organización política deseada sólo es posible en la medida en que un velo de ilusión (*Wahn*) ligue al individuo al colectivo y evite su ensimismamiento.<sup>45</sup> Pero dado que lo contrario del ensimismamiento es el patriotismo, virtud tan extrema como frágil y, por ende, insuficiente para el ideal de estabilidad estatal, se hace necesaria una conexión «normal» entre el monarca y el pueblo. Aquí introduce Wagner la noción de símbolo: el rey es representante del pueblo porque lo simboliza sin necesidad de mediación ulterior. Con ello se impide la instrumentalización de la imagen ilusoria por falsos profetas y demagogos y, simultáneamente, se obstruye y deslegitima el espacio social que podría impugnar la lógica de dicha simbolización. Este recurso, que intenta deshacerse de la nociva función de la «prensa» y la «opinión pública», es sólo uno de los atributos que debe diferenciar a la cultura alemana de la civilización francesa. Pero con ello no está todo dicho: el mero patriotismo –reconoce Wagner– conduce a la destrucción de los pueblos entre sí, pues hace del hombre un súbdito que se sacrifica todo por su tierra; en cuanto religión laica, no supera la función de la religiosidad pagana, pues no llega a la universalidad humana como tal. A eso accede en cambio la «religión verdadera», el cristianismo, a través de su dogma.<sup>46</sup> Naturalmente, es imposible que el pueblo comprenda el misterio de la revelación, por lo cual es necesario que estos conocimientos le sean impartidos en forma alegórica, pero sin interferir con el administrador de las cosas mundanas. Incluso no es el clero quien puede lograr conservar la fe popular, sino el santo, cuyo ejemplo es la más convincente de las alegorías. La tarea de la iglesia se reduce, pues, al cuidado de la interioridad del pueblo. El príncipe, en cambio, que debe reunir las virtudes de la justicia y de la gracia, unifica en sí el principio estatal y el religioso y realiza el ideal que lo hace símbolo de su pueblo.

El escrito comentado apenas se explaya sobre el lugar que el arte tiene para el pueblo alemán. Pero ello se remedia en un extenso texto del año 1868, *Arte alemán y política alemana*. Allí recurre Wagner al topos de época: la oposición *Kultur-Zivilisation*, que por entonces connotaba –desde el punto de vista del nacionalismo autoritario alemán– el enfrentamiento entre el modelo francés del

44. Richard Wagner, *ÜSR*, p. 8.

45. Para Schopenhauer, esta imagen ilusoria es el «elemento» en que es posible la voluntad de vivir (Arthur Schopenhauer, *WWV II*, cap. 48, p. 704).

46. Richard Wagner, *ÜSR*, p. 20.

cosmopolitismo latino y la tradición «germana» de la religiosidad y la homogeneidad cultural nacional. En esta construcción binaria también se enfrentaban –según un punto de vista que incluso comparte T. Mann en 1914– «razón, ilustración, skepsis, disolución», por un lado, y «homogeneidad (*Geschlossenheit*), estilo, forma, gusto», por el otro.<sup>47</sup> Situado en la resonancia de estas oposiciones, Wagner cifra las penurias de Alemania en la dificultad de sus «príncipes» para comprender y escuchar al «pueblo» y en la destrucción de la cultura alemana durante la guerra de los Treinta Años. El «renacimiento», más que el «nacimiento» del espíritu alemán se deriva, pues, de la corrección de esta tendencia histórica.<sup>48</sup> Sin embargo, la conexión entre la política y la recuperación del espíritu queda librada a una lógica flexible: la aparición del genio se halla en estrecha relación con el fermento popular, pero conserva una independencia relativa frente a los vaivenes del poder. Si bien Wagner confiesa que conocer el secreto de la naturaleza para engendrar al genio sería una pretensión desmesurada, no es difícil ver en esta presunta modestia una doble estrategia que permite, por un lado, releer la tradición dramaturgica alemana (Lessing, Schiller, Goethe) como un intento de desembarazarse de la influencia francesa –o, lo que es lo mismo, como la prueba de vida del vapuleado espíritu alemán– y, por otro lado, retratar los desaciertos de la política germana. En fin, el espíritu se mantiene y renace sin los príncipes; sólo se trata de que éstos abreen en su fuente inagotable.

A pesar de la continuidad retórica populista juvenil, Wagner se halla en otro terreno político. Ha abandonado definitivamente sus años de barricada, se despide a pasos agigantados del sensualismo de Feuerbach y pretenderá posicionarse en defensa de un principio político cuasi feudal. Aun apelando a la reactivación del pueblo (alemán), en ocasiones sinónimo del espíritu, Wagner ya no piensa en un sujeto estético, sino en un objeto semisoberano, cuya verdad estética es el genio y cuya verdad política son los príncipes, «portadores (*Träger*) del espíritu alemán».<sup>49</sup> En esta tendencia federativa se halla el correctivo para la excesiva centralización impuesta por la dinastía de los Habsburgo. Se trata, en otras palabras, de hacer frente a la maquinaria prusiana, que amenaza con apoderarse de toda Alemania bajo el pretexto de la unificación, y defender a Ludwig, «protector de

47. Thomas Mann, «Gedanken im Kriege», en *Werke. Politische Schriften und Reden*, Frankfurt am Main/Hamburg, Fischer, 1968, t. II, pp. 7-20.

48. Richard Wagner, *Deutsche Kunst und deutsche Politik* [DKP], en *GS*, t. VIII, pp. 36, 38.

49. Richard Wagner, *DKP*, p. 35. La retórica feudal es tan importante como la *völkisch*. Por ello, decir que Wagner coincide en sus ideas políticas con Schopenhauer en virtud de su individualismo y su subjetivismo (Edouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 128) sería tomar al músico como teórico político y no como propagandista, lo que efectivamente era. Wagner sabía que de no apelar al pueblo, su proyecto cultural era inaudible.

las artes» (y de Wagner) en Baviera.<sup>50</sup> Por diversos azares de la historia, esta gloriosa gesta quedará relegada *ad acta* cuando el monarca –cuya deliberación habría sido ayudada por suculentos dineros–<sup>51</sup> reconozca a Guillermo I de Prusia como *Kaiser* alemán. Poco tiempo después de estos acontecimientos, aparecen *El nacimiento de la tragedia* y la primera de las *Consideraciones intempestivas*. Allí advierte Nietzsche, en la figura de F. Strauss, el peligro de la «extirpación del espíritu alemán en favor del Reich alemán».<sup>52</sup>

### 3. Presentimiento de una unidad reestablecida

El origen de la promesa tiñe su objeto y su destinatario. Si bien, como se dijo, Nietzsche piensa a través de las categorías de sus dos maestros, en gran medida lo hace contra ellas y contra ellos. Incluso no sería exagerado decir que toda la filosofía de juventud, hasta *Humano, demasiado humano*, es en parte un intento de deshacerse de la angustia de las influencias. Precisamente por eso sería también inadecuado «encontrar» posiciones del Nietzsche maduro en obras juveniles.<sup>53</sup> Es necesario, pues, examinar qué y a quién se promete desde el singular cruce entre una metafísica pesimista del arte y un proyecto de revolución cultural que designa con claridad al «sujeto» político que es su portador.

A partir de los escritos y fragmentos preparatorios de *El nacimiento de la tragedia* se inicia una paradójica recepción de Schopenhauer. Nietzsche quiere, al mismo tiempo, apoyarse en la metafísica de la música y poner en entredicho la distinción entre voluntad y representación. Con ello se desplaza la noción de «idea», fundamental para la experiencia estética como grado superior de la obje-

50. Richard Wagner, *DKP*, p. 54.

51. Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München, Goldmann, 1983, pp. 639-640.

52. Friedrich Nietzsche, *David Strauss der Bekenner und Schriftsteller*. UB 1, § 1, en *KSA*, t. 1, p. 160.

53. Un ejemplo paradigmático de esta perspectiva es Ottmann, quien hace uso de la noción de máscara como si se tratara de un disfraz de algo verdadero que todavía no ha aparecido (Henning Ottmann, *Philosophie und Politik bei Nietzsche*, Berlin/New York, de Gruyter, 1987 [PPN], pp. 78 y ss., 84, 99). Que ello sea propio del dispositivo de estilización del propio Nietzsche en el ensayo de autocrítica agregado a *Die Geburt der Tragödie* y en *Ecce Homo* nada dice acerca de su capacidad de aportar a la comprensión. Respecto de la noción de «intempestividad» como superadora del capitalismo y del socialismo –y de diversas oposiciones–, cf. pp. 3, 71, 75, 108, 111. Ottmann no aclara, por otra parte, en qué sentido habría que descifrar este «más allá» que ofrecería la filosofía de Nietzsche. Tampoco queda claro qué hay que entender por una misteriosa ley de la escritura nietzscheana: «en Nietzsche hay siempre cambio y contrariedad y, no obstante, también unidad y desarrollo orgánico» (p. 109).

tividad. No es extraño entonces que el vocabulario schopenhaueriano del «olvido de sí» aparezca asociado con el éxtasis dionisiaco.<sup>54</sup> Nietzsche coloca también sus esperanzas en la noción de genio como una figura activa –desde luego, tiene en mente a Wagner– en la configuración de la cultura, con lo cual se aleja del ideal contemplativo de su maestro, para quien el genio es, a decir verdad, el autor de *Werke*, no de *Taten*.<sup>55</sup> Pero el activismo del filósofo no deja de ser coherente con su estética, ya que el arte no queda reducido a un aquietador provisorio que redime a la voluntad en determinados «instantes de la vida» ni, menos aun, a una instancia propedéutica para la redención completa de la voluntad en la moral.<sup>56</sup>

Si el joven Nietzsche es «activista» en comparación con Schopenhauer, es, con todo, mucho menos explícito en sus opciones políticas, sean teóricas o coyunturales, que Wagner. Con esto se corresponde la interpretación musical-extática de la tragedia, que desdibuja por completo la incidencia estética y política del pueblo. Siguiendo a Hanslick, Nietzsche rechaza la conexión inmediata entre sentimiento (*Gefühl*) y música y se acerca a una estética formalista del arte tonal.<sup>57</sup> Que su principal obra juvenil evoque el nacimiento de la tragedia a partir del *espíritu* de la música dista de ser, abstracción hecha de innumerables críticas filosóficas y filológicas, una mera casualidad. La música se vuelve preponderante en el fenómeno trágico hasta el punto de opacar el drama. A diferencia de la tradición aristotélica, que hace hincapié en la *práxis* trágica,<sup>58</sup> Nietzsche interpreta el significado originario de *drân* como «acontecimiento» y no como una acción (heroica) o su interpretación.<sup>59</sup> Al revelarse el drama *à la* Wagner como un fenómeno derivado, una descarga en imágenes del éxtasis, el elemento musical aparece asociado a escenas de *páthos*, en las cuales el coro no actúa, sino más bien

---

54. Es imposible identificar música e idea en el marco de la filosofía schopenhaueriana. El paso heterodoxo de Nietzsche sólo conserva, pues, el vocabulario de *El mundo como voluntad...*, pero no respeta su lógica sistemática. Cf. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 16, p. 108: «“Creemos en la vida eterna”, proclama la tragedia; al tiempo que la música es la idea de esa vida inmediata»; § 21, p. 138: «La música es la auténtica idea, el drama sólo un reflejo de esta idea, su imagen sombría y aislada». Cf. Arthur Schopenhauer, *WWV* I, § 52, p. 341: «La música no es en modo alguno, al igual que las demás artes, la réplica (*Abbild*) de las ideas; sino réplica de la voluntad misma, cuya objetividad (*Objektivität*) son también las ideas».

55. Cf. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 18, pp. 116 y ss.

56. Arthur Schopenhauer, *WWV* I, § 52, p. 353.

57. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

58. Uno de los elementos centrales de la noción aristotélica de tragedia es la *mimesis práxeos*, es decir: la configuración imitativa de –referida a– acciones que constituyen el mito. Cf. Aristóteles, *Poética* 1452a1 ss.

59. Wagner deriva el drama del «juicio aclaratorio» (*verdeutlichende Urteil*) del coro sobre la acción heroica (Richard Wagner, *OuD*, p. 63).



presencia la manifestación del dios Dioniso.<sup>60</sup> Esta concepción de la tragedia no permite, en sentido estricto, hacer de ella un relato *völkisch*, instrumentalizarla como narración de una nacionalidad que se expresa en héroes y, menos aun, como odisea de una raza, aun cuando el lenguaje de *El nacimiento de la tragedia* presente, como se verá, cierto colorido particularista.

Bäumler ha sido uno de los primeros en advertir la incompatibilidad de una lírica extática con un pueblo productor de símbolos. En la medida en que Nietzsche no remite la creación simbólica al trabajo «inconsciente» del «*Volksgeist*», sino a individuos geniales, convertiría el mito en una «creación poético-intelectual» (*dichterisch-denkerische*) e ignoraría su naturaleza religiosa.<sup>61</sup> De esta manera, la profecía retrospectiva del espíritu alemán queda privada de sus héroes y el mito germano adquiere una artificialidad estética, casi *frühromantisch*, demasiado sospechosa para una comunión de sangre.<sup>62</sup> Sin embargo, la idea de que si el mito es creación artificial deja de ser un mito es la conciencia desdichada que recorre toda la filosofía temprana de Nietzsche. En cuanto representante del saber histórico, el filólogo sabe que la gran cultura sólo es posible por medio de representaciones mitológicas y, al mismo tiempo, que éstas son históricamente imposibles en la modernidad. Al «médico de la cultura», el sujeto que diagnostica la decadencia y designa fuerzas afirmativas que podrían hacerle frente, le interesa en cambio lo que haga florecer a un hombre o a un pueblo.<sup>63</sup> En estas dos tendencias se funda la irritante vacilación de la segunda de las *Consideraciones intempestivas*, que oscila entre un lamento arcaizante por la imposibilidad de una cultura y una metacrítica de la filosofía de la historia hegeliana –en cuanto mitología–.

La singularidad –aunque no necesariamente absoluta originalidad– del planteo trágico nietzscheano reside en la transposición estética del ámbito de la «volun-

60. Cf. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 8, pp. 62-63; § 12, pp. 85-66; *NF*, 1869-1874, en *KSA*, t. VII, p. 320.

61. Alfred Bäumler, *Bachofen und Nietzsche*, Zürich, Verlag der neuen Schweizer Rundschau, 1929, pp. 31-32. La religión a la que alude Bäumler está pensada en términos *völkisch*.

62. Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, en *KA*, parte II, t. I, p. 312: «La nueva mitología tiene que [...] surgir de la más profunda profundidad del espíritu; tiene que ser la más artificial de todas las obras de arte» (las cursivas son nuestras). También August W. Schlegel se refiere al tema en las lecciones sobre estética dictadas en Jena en 1798. Allí parte de la idea de que el mito es la *Urpoesie* del género humano y lo pone en relación con la tarea del poeta en cuanto intérprete y amplificador de la fantasía popular. Sin embargo, a diferencia de su hermano, hace hincapié en el carácter problemático de la artificialidad mitológica: «Una mitología puede ser una invención arbitraria de un individuo singular tan poco como un lenguaje puede serlo; de allí que todos los intentos de esta clase, aun emprendidos con gran ingenio e imaginación, tuvieran que fracasar» (August Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*. Mit Kommentar und Nachwort, herausgegeben von Ernst Behler, Paderborn/München/Wien/Zürich, Schöningh, 1989, t. I, § 165, p. 58).

63. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, pp. 733 y ss.

tad» en el dionisismo y la comprensión de este fenómeno a partir de la música. El dionisismo es a la vez una fuerza natural y un principio estético que alcanza su plenitud en el trabajo conjunto con el principio apolíneo, responsable de los momentos de la forma o individualidad –encarnada en el héroe– y de la belleza. Como expresión del éxtasis lírico, el dionisismo introduce el goce ante la destrucción del individuo. Pero si la belleza es una propiedad de la forma individual y si la tragedia suscita la alegría por la destrucción de la forma, entonces el dionisismo es el principio de la fealdad.<sup>64</sup> Y es precisamente el reconocimiento de lo informe lo que permite la crítica al ideal de la *Heiterkeit* o *Navvität* griega y, al mismo tiempo, la elevación de la dignidad del fenómeno estético. De hecho, es el principio dionisiaco lo que conduce a una concepción del arte como única justificación posible de la existencia. En esta extraña teodicea, punto de inversión de la herencia schopenhaueriana, la identidad entre existencia y sufrimiento funciona como supuesto. Si querer y existir son sinónimos y si el querer es la marca de la finitud infranqueable de la voluntad, se abren dos caminos. Uno de ellos es la negación del querer, de manera momentánea en el arte y de manera definitiva en la moral. Una segunda vía conduce a la afirmación del querer o, en palabras de Schopenhauer, a la transformación de la apariencia en verdad. Al decidirse por esta última, Nietzsche incurre en una traición y funda una tradición.<sup>65</sup> El arte (trágico) conduce a una afirmación precisamente porque el sufrimiento es asumido y transfigurado; el arte es *verdadero* en cuanto simboliza la relación entre «verdad» y «apariencia», es decir: cuando además de presentar la bella forma, expone también el movimiento por el cual ella es aniquilada.

He aquí una modificación decisiva del pesimismo schopenhaueriano. «Pesimismo» significa la imposibilidad de una *justificación* de la existencia y la afirmación del reinado de una *justicia* «eterna».<sup>66</sup> Lo primero resulta de la ceguera del principio de los entes, la voluntad, cuya «productividad» carece de razón y es, en sentido estricto, libre. Lo segundo, en cambio, se deriva de una lógica anaximandriana, según la cual la existencia misma del individuo es equivalente a su culpabilidad. Si toda acción es simultáneamente un hacer, hacer a otro y hacerse en el marco de la unidad de los entes en el todo, no hay margen para un

64. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 16, p. 104; § 24, pp. 151-152; *NF* 1869-1874, p. 164. Véase la reelaboración de este punto de vista en *Menschliches, allzumenschliches* [MA] I, § 217, en *KSA*, t. II, pp. 177-178. Cf. Holger Rapior, *Die ästhetische Umwertung. Untersuchungen zur Entstehung einiger ästhetischer Kategorien des Hässlichen und des Schönen bei Nietzsche*, Düsseldorf, Selbstverlag, 1994, pp. 87 y ss.

65. El corrimiento *ab ovo* de Nietzsche respecto de posiciones schopenhauerianas recibe un análisis detallado en John Sallis, *Crossings. The Space of Tragedy*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1991, caps. I y II.

66. Arthur Schopenhauer, *WWV* II, cap. 46, pp. 673 y ss.

juicio sobre lo existente, pues «el mundo mismo es el juicio final».<sup>67</sup> La inversión nietzscheana es lo que, en este contexto, podría llamarse un «esteticismo» que renuncia conscientemente a dar el paso que cruza la frontera entre arte y moral. Precisamente porque el mundo no es justo requiere una justificación. Y ello acontece en cuanto se lo concibe como un fenómeno en el cual lo individual tiene derecho a ser, pero aun así debe perecer. La unidad de la afirmación y destrucción de ese derecho es la justificación estética de la existencia, cuyo lugar eminente de aparición es el arte trágico.<sup>68</sup>

Nietzsche cree en la resurrección de este modo de vida, o así al menos lo indica la retórica del pronóstico que aparece en *El nacimiento de la tragedia* bajo la forma del presentimiento (*Ahnung*).<sup>69</sup> A diferencia de la filología, la ciencia estética intenta captar el derrotero de los principios estéticos y de sus «reconciliaciones periódicas» a través de la «la seguridad inmediata de la intuición».<sup>70</sup> Si bien la heterogeneidad de ambos principios ofrece pocos ejemplos de unidad «milagrosa», es posible la reflexión sobre la distancia o cercanía que los vincula. Ninguna reflexión, empero, sustituye la imperceptible preparación de su fusión, que sólo se consume en la productividad estética. De este modo quedan delimitadas las competencias del genio, el filósofo y el hombre de acción. Mientras que el primero reelabora el significado y la meta de las fuerzas culturales, el segundo ausculta los movimientos caprichosos que ellas trazan. La «productividad de las acciones», la tarea del Estado y la política, se subordinan a esta meta. Fundamento del presentimiento es, entonces, el diagnóstico que avizora una conexión entre fuerzas culturales y la potencia de un genio. Así pues, si se considera lo prometido con abstracción del destinatario de la promesa, sólo se obtiene el presentimiento de que «la consideración trágica del mundo» no ha sido totalmente derrotada «por el espíritu de lo no-dionisiaco». Pero el profesor de filología de Basilea sostiene además que ese espíritu revive en la unidad de la filosofía y la música *alemanas*. Más aun: que el renacer de ese espíritu es la única posibilidad de que Alemania supere la barbarie de la cultura letrada y ante todo –Nietzsche no era posmoderno– se convierta en una *unidad* cultural. Si lo trágico es un programa político «nacionalista», entonces la diferencia entre lo prometido y el destinatario de la promesa se disuelve. El renacimiento trágico es el destino de una tarea colectiva.

67. Arthur Schopenhauer, *WWV I*, § 63, p. 456.

68. Según Ulrich Poehast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 66, la justificación estética de la existencia se *deriva* de la concepción schopenhaueriana del arte como actividad metafísica. Según lo expuesto en el presente trabajo, ello sólo es posible a partir de la *inversión* nietzscheana.

69. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 10, p. 73. Cf. Richard Wagner, *OuD*, p. 384 y pp. 344-350.

70. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 1, p. 25.

Pero dado que el gran problema de toda promesa es su cumplimiento –la praxis que la hace real–, la gran dificultad del planteo nietzscheano reside en el estatuto de la promesa. En cuanto lo prometido es un acontecimiento, un punto de indiferencia entre «teoría» y «praxis», su realidad queda colocada más allá de la sinergia de sujeto e Historia universal. Con ello intenta librarse Nietzsche de la filosofía teleológica de la historia pues cree, al igual que los griegos y Schopenhauer, que la estructura abismal de la existencia no puede sortearse por medio de ninguna narrativa. Sea en la forma de un plan de la naturaleza o de la astucia de la razón, el aseguramiento o la disponibilidad de las condiciones de un proyecto político es en verdad una teología mendaz. La impugnación de una lógica de la historia constituye el horizonte fundamental en que se insertan las categorías como «milagro» (o «misterio» de la unidad) y, claramente, «presentimiento» (*Ahnung*). Por otra parte, Nietzsche tampoco concibe la experiencia humana como una sucesión ininteligible de acontecimientos. El diagnóstico filosófico sólo tiene sentido si es posible trazar cartografías de las fuerzas culturales; la promesa es factible en el marco de la contingencia, pero no del puro azar.

Al pretender desligarse de la filosofía de la historia moderna, el planteo nietzscheano genera sus propias aporías. Pues quien promete se compromete, aun cuando sea consciente de la indisponibilidad de las condiciones históricas, en pos de una praxis posible: éste es el riesgo inevitable de toda vinculación de la voluntad respecto de un futuro. Desde este punto de vista, la retórica de la promesa y la metafísica del acontecimiento son, en última instancia, incompatibles. Esta incompatibilidad se vuelve manifiesta cuando Nietzsche postula la necesidad de *trabajar* para el surgimiento del genio,<sup>71</sup> ya que la noción misma de una praxis subordinada al genio constituye una *mélange* entre el vocabulario de una subjetividad que se expresa en la historia y el de un acontecimiento explosivo. Si bien este acontecimiento supone una praxis, no es, en sentido estricto, resultado de ella. El renacimiento es entonces la promesa de un acontecimiento para el cual se supone una praxis que, sin embargo, no proviene del genio, sino de *un otro*, que justamente es el destinatario de lo prometido.

En este anudamiento de praxis y acontecimiento se halla el problemático lugar de lo político. Su indeterminación genera un interrogante que no se plantearía si Nietzsche se hubiese alejado por completo de la filosofía de la historia, o al menos de su vocabulario. Si el destinatario es idéntico al objeto de la promesa, es necesario indagar con mayor precisión quién es este sujeto. En la constelación

---

71. Friedrich Nietzsche, *Schopenhauer als Erzieher*, UB, III, § 6, p. 387.

de invocaciones de *El nacimiento de la tragedia* reina, como se verá, una gran confusión, pero, en cualquier caso, si la promesa asigna una praxis al destinatario, éste deberá quedar designado de algún modo como sujeto político *existente*. Dado que la forma de vida trágica no renacerá en Alemania por estar inscrita en la lógica de la historia ni por una mera casualidad, las condiciones de ese renacimiento pasan a primer plano.

#### 4. El más frío de los monstruos fríos

El destinatario de la promesa trágica, agente y paciente del renacimiento, dota de fuerte colorido político al programa trágico. Dada la radicalidad con que Nietzsche postula una justificación estética de la existencia, introducir esta dimensión en el análisis significa ingresar en terreno pantanoso, más aun cuando la noción de sujeto político brilla por su ausencia en su obra juvenil. Si hay algún filósofo del que se han predicado todos y cada uno de los contrarios –entre ellos, el filósofo político y el esteticista antipolítico–, ése es Nietzsche. En el caso particular de las antinomias presentes en el contexto de la filosofía trágica, podría decirse que lo político está implicado, pero no tematizado. Sin embargo, el concepto mismo de una promesa exige determinar la naturaleza de la comunidad política vagamente aludida. Que ésta sea «nacional» y que su construcción se piense en términos «culturales» no es algo necesario, pero sí supuesto por el joven Nietzsche.

El momento de implicación política no se refiere a la construcción o legitimación de un *orden* estatal. De hecho, Nietzsche no se dedica a pensar, sino a partir de su etapa «iluminista», la naturaleza jurídica del Estado, su situación histórica en la modernidad o la legitimación de la obediencia política. Este desinterés teórico contrasta, en cambio, con diversas alusiones a la *identidad* política. Cuando se trata de los helenos, la estrategia argumentativa del filósofo sale airoso: ante la casi inexistente distinción entre sociedad civil y Estado y por medio de una lectura mistificadora de la institución estatal en *El Estado griego*, Nietzsche puede celebrar la unidad de los campos social y político bajo la égida del arte. La lectura anti-*naïv* de la antigüedad justifica la subordinación de todas las dimensiones de la vida –e incluso la esclavitud– a la productividad estética. La dificultad aparece cuando, con toda evidencia, no se puede confirmar tal estado de cosas en la modernidad. En lugar de la unidad natal se producen sucesivas especificaciones y escisiones. Por un lado, la comunidad política se separa en una instancia estatal y otra societal. La última instancia de legitimación del Estado no puede ser ya mítica, sino –en algún sentido– representativa. Por otro lado, al desligarse representante y representado, el Estado se convierte en una entidad autó-

noma que no debe rendir cuentas a ideales estéticos y el pueblo se desagrega hasta convertirse en masa. De este modo, el arte se convierte en un artículo de consumo y de lujo pues ya no evoca la sustancia unificadora de la comunidad, sino que expresa la fantasía subjetiva del artista y se vuelve divertimento. Y puesto que la existencia sólo se justifica estéticamente en la unidad de pueblo y Estado, la modernidad resulta ser un fracaso allí donde cree triunfar: la libertad moderna es una conquista asociada a la pérdida de la productividad estética. En este sentido se refiere Nietzsche al sujeto moderno como un esclavo *privado* de su tiempo, que inventa ideologías –como la dignidad del hombre y del trabajo– para compensar el abandono de sí mismo.

De esta discutible lectura de la antigüedad infiere el joven Nietzsche una caracterización del Estado moderno, cuyo rasgo principal es la denuncia de una conspiración: la maquinaria política es un idiotismo que retarda la llegada del genio. Dado que el análisis se abstiene de todo intento de una justificación histórica, la ineptitud estético-cultural destrona al Estado de todo rol de grandeza. En verdad, Nietzsche se orienta por las consecuencias que Schopenhauer extrae de las enseñanzas de Hobbes, según las cuales el Estado no es una institución portadora de valor, sino una medicina, un *negativum* frente a la maldad del hombre. De tal suerte, el *phármakon* se convierte en veneno tan pronto como atenta contra aquella instancia que desmiente siquiera provisoriamente el no-valor de la existencia: el individuo genial. «El sentido del Estado no puede ser el Estado ni menos aun la sociedad: sino individuos singulares (*Einzelne*)». Pero «la naturaleza, al igual que la guerra, procede con indiferencia» frente al valor de estos hombres.<sup>72</sup>

La oposición a la máquina estatal no representa, sin embargo, el reconocimiento de los derechos de la particularidad ni, menos aun, de la multiplicidad supuestamente oprimida por el uno monstruoso. Esta lectura, que comparten tanto una versión liberal pragmatista (Rorty) y una posestructuralista (Deleuze) obvia siempre el detalle de que Nietzsche adjudica la misión estética a unos pocos individuos y no a la individualidad como tal. Pero además pasa por alto el contexto histórico, en la medida en que convierte las ansias de un nuevo clasicismo, superador del de Weimar, en el egotismo de las culturas avanzadas de fines del siglo XX. Por otra parte, es innegable que la metafísica del genio puede interpretarse como una crítica de la alienación, de la separación de la subjetividad del despliegue de sus potencialidades. Pero la incógnita del orden político subyacente precipita alquimias extrañas. Mientras que Deleuze impugna en bloque la re-

72. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 776; *UB*, III, § 4, en *KSA*, t. I, pp. 365 y ss.

flexión política tradicional, Rorty opta llanamente por disociar la autocreación estética como acto privado de la sana tolerancia como conducta pública.<sup>73</sup>

Que el Estado no pueda ser portador de sentido tampoco significa que el individuo sea la meta de la historia. Distintivo de la ideología hegeliana, piensa Nietzsche, es el hecho de que diviniza el Estado por medio de categorías fantasmagóricas. Sin embargo, el Estado no puede ser la meta de la historia por la misma razón que el particular no puede serlo: porque no hay metas ni fines históricos. Que un genio surja no es el resultado de un proceso dotado de una *lógica* causal-natural o histórica sino un instante feliz en el océano del acontecer, un puro devenir que sólo cabe gobernar por medio de un conjunto de representaciones o ficciones. De modo que Nietzsche no se aparta en lo esencial de Schopenhauer en lo que se refiere a las premisas antropológico-metafísicas de la política. Constituye una ironía que el lamento por la maldad y la autopoiesis del poder<sup>74</sup> se convierta, años más tarde y sin sordina moral, en punto de partida de la constelación conceptual llamada «voluntad de poder». Pero en la época trágica e intempestiva las cosas tienen otro aspecto, no sólo por el afán de una renovación total ajena a la serenidad olímpica de Schopenhauer, sino en virtud de un descubrimiento del filósofo: su colega de Basilea, Jacob Burckhardt.<sup>75</sup>

En las lecciones a las que asistió Nietzsche, y que más tarde fueron publicadas como *Consideraciones histórico-universales*, Burckhardt traza los lineamientos de su antihegelianismo. Insiste en que si bien puede hablarse de una economía de la historia universal, jamás pueden conocerse sus fines, si es que éstos existen. En consonancia con ello, dictamina el fracaso del Estado como realizador de lo

73. Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 120; Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962. No hemos podido entender en qué sentido se utiliza la palabra «política» en algunos textos de Jacques Derrida, como *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.

74. Friedrich Nietzsche, *NF 1869-1874*, p. 713.

75. Testimonio de la impresión que causaron a Nietzsche las lecciones del historiador es la carta que el filósofo envió el 7 de noviembre de 1870 a von Gersdorff (Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, de Gruyter, 1986 [KS], t. III, p. 155). La relación entre Nietzsche y Burckhardt exigirá otro artículo, por lo que aquí sólo se aludirá a las consecuencias que aquél extrae del planteo del historiador. Sobre la relación entre ambos y su contexto pueden consultarse: Andler, Charles, *Nietzsche und Jakob Burckhardt*, Basel/Strassburg, Im Rhein, s/f; Wolfgang Hardtwig, *Geschichtschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jakob Burckhardt in seiner Zeit*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1974; Hasso Hofmann, «Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche als Kritiker des Bismarckreiches», en *Der Staat* 4 (1971), pp. 433-453; Georg Iggers, *Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart*, traducción alemana de Christian Barth, Wien/Köln/Weimar, Böhlau, 1997, y Alfred von Martin, *Nietzsche und Burckhardt. Zwei geistige Welten in Dialog*, München, Erasmus, 1947.

ético sobre la tierra y lo rebaja a una institución de asistencia (*Notinstitut*), cuando no a un gendarme de la acumulación industrial.<sup>76</sup> Si la existencia humana es histórica y finita, sólo puede darse instituciones que corresponden a esta condición indigente. De esta manera, Burckhardt se acerca a la idea schopenhaueriana de Estado como institución protectora, pero sin descuidar su potencia *histórica* en la producción de la cultura.<sup>77</sup> Pero Nietzsche no sólo halló en Burckhardt un enemigo de la adoración de lo nacional y del Estado, un detractor de la noción de «éxito» aplicada a la historia,<sup>78</sup> sino también un conjunto de problemas cuya complejidad y persistencia trascendería su entusiasmo juvenil. Además del topos según el cual la filosofía de Rousseau constituye la dinamita revolucionaria, Nietzsche encontró en Burckhardt una autorreflexión de la disciplina historiográfica que habría de dejar profundas huellas en su filosofía. La idea de que los *estudios históricos* han adquirido en el siglo XIX una universalidad inexistente en otros tiempos, el acento en la noción de *lo histórico* (*das Geschichtliche*), sumada a la consecuente ampliación de la capacidad receptiva para con otras épocas constituyen un horizonte de interrogación nunca cerrado en la obra de Nietzsche.<sup>79</sup> Esta riqueza se concentra en la retematización del tiempo histórico acelerado, así como en la relevancia que adquiere la noción de crisis, y obliga a Nietzsche a poner en tela de juicio la noción schopenhaueriana de existencia no-histórica, derivada de la estática metafísica de la voluntad y realizada en su plenitud en la entrega (*Hingabe*) y la «objetividad» de la experiencia estética.<sup>80</sup> Este aspecto, que se halla en notable tensión con la cosmovisión estética del joven filósofo, se resolverá más tarde en el proyecto de una «filosofía histórica».

En cualquier caso, Nietzsche se concentra más que nada en el aspecto oscuro del diagnóstico de Burckhardt y, por así decirlo, depotencia el rol del Estado como sujeto histórico: destruye su igualdad de rango respecto de la religión y la cultura. En verdad, la filosofía trágica eleva a la cultura a dimensión esencial y adjudica sólo a ella productividad o, en palabras de Burckhardt, «grandeza histórica». Pero este punto de vista no puede sino ser vengado por aquello que ex-

76. Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen, Mit einer Nachwort von Alfred von Martin* [WB], Krefeld, Im Scherpe, 1948, p. 142.

77. Jacob Burckhardt, WB, p. 45: «El foro de lo ético es esencialmente distinto del Estado» (cf. también p. 8); sobre la religión y el Estado como «expresión» de las necesidades metafísica y política, cf. p. 35. Cf. Arthur Schopenhauer, *PP* II, § 123, p. 220; *WWV* I, § 62, pp. 444 y ss.

78. Cf. Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, *UB* II, § 8, pp. 307-9; *NF* 1869-1874, pp. 595 y ss. y *NF* 1875-1879, pp. 56 y ss.

79. Jacob Burckhardt, WB, pp. 21 y ss., 224 y ss.

80. Sobre la «estática» de la voluntad, cf. Arthur Schopenhauer, *WWV* I, § 52, p. 353; § 53, pp. 360-361. Cf. también contra la científicidad de la historia *WWV* II, cap. 38, pp. 510 y ss. Sobre la «entrega» a la intuición, *WWV* I, § 34, p. 244.



cluye: la «conciencia histórica» es una objeción del renacimiento trágico. Y si bien Nietzsche comparte el diagnóstico de Burckhardt sobre el Estado, opta por exasperar el problema en lugar de solucionarlo. Ante ello se abren dos caminos, ninguno de ellos deseable: la reversión de la decadencia del Estado o el aceleramiento del proceso de su degradación. En el primer caso, el fortalecimiento del Estado implicaría, en el mejor de los casos, una revocación del aislamiento moderno, pero también una estímulo para el monstruo burocrático prusiano. En el segundo caso, la desarticulación gradual de la unidad política en pueblo y Estado recibiría una potenciación de resultados nefastos: el atomismo absoluto.

La posición de Nietzsche frente al Estado es extremadamente ambigua. Por un lado, éste aparece como responsable de demorar la llegada del genio; por el otro, parece ser la única instancia de contención del atomismo. Esta ambigüedad se funda en la oscilación entre la perspectiva del acontecimiento y la de la filosofía de la historia. De la primera se deriva la inculpación del Estado moderno, que resulta el chivo expiatorio por la inverosimilitud de un renacimiento trágico, algo bastante esperable en el marco de un proceso irreversible de especificación y racionalización. La segunda perspectiva, que se recupera parcialmente en textos posteriores, decretará de manera apenas menos patética la muerte del dios mortal.

## 5. Yo, el Estado, soy el pueblo

Nietzsche descarta al Estado como sujeto o sustancia de la identidad cultural alemana. El filósofo, demasiado proclive a los paralelismos con la historia griega, no se contenta con el sucedáneo burocrático y éticamente vaciado de la polis.<sup>81</sup> No es casual, entonces, que las referencias a la identidad cultural en los trabajos inmediatamente anteriores y posteriores a *El nacimiento de la tragedia* invoquen ante todo «el pueblo», el «ser alemán» (*das deutsche Wesen*), el espíritu alemán y, en menor medida, la nación o cierta tradición nacional de índole filosófica, artística o religiosa. Ahora bien, según lo expuesto sobre el Estado, la lógica de la disolución histórica debe afectar otras instancias de identificación político-simbólica. Ello trae aparejada una extraña dualidad entre el texto sobre la tragedia y los escritos póstumos destinados a la lectura –entre otros, del propio

81. En diversas anotaciones póstumas de la época, Nietzsche protesta por el «atontamiento» que producen las victorias. Se refiere con ello no sólo a la fundación del II Reich en Versalles, sino también al triunfo griego en las guerras persas. Cf. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 19, p. 128; *UB* I, § 1, pp. 159 y ss. y *NF* 1869-1874, pp. 97, 229-230, 371-372; *NF* 1875-1879, pp. 108-109.

Wagner– y un gran número de anotaciones contemporáneas. Mientras en la obra publicada sale a la luz un entusiasmo «nacional» inconfundible, que no obstante decrece notablemente desde 1870 hasta 1876, el carácter descarnado de las anotaciones se parece más bien a una impugación que a una exaltación del renacimiento cultural.

La apelación al principio «nacional» comienza como anuncio en el § 17 del texto sobre la tragedia y se extiende *in crescendo* hasta el final del libro.<sup>82</sup> Primeramente confirma Nietzsche la supervivencia de la cosmovisión trágica a pesar del éxito histórico del socratismo estético. La crítica simultánea de la ópera, el hombre «teórico» y su visión idílica de la naturaleza proclama luego la esperanza de un «gradual despertar del espíritu dionisiaco en nuestro mundo presente». Aquí entran en escena la música y la filosofía alemanas. La una revive la profundidad del espíritu dionisiaco como tal; en la otra se encarna la sabiduría –pesimista– de Sileno. En el «misterio» de su unidad cree ver Nietzsche la *tendencia opuesta* a la decadencia de la tragedia griega, según la cual es posible un *salto* desde la cultura «histórica» a un modo de vida trágico.<sup>83</sup> Dado que la promesa trágica no resulta de una necesidad histórica e incluso se opone a las tendencias del presente, su modo de aparición constituye un «súbito despertar» a partir del cual los momentos desgarrados del mito, la cultura y el Estado vuelven a fundirse como si tuviera lugar una reversión de la fortuna. Y, como en el caso griego, es exclusivamente la música la que puede revivir y reinterpretar el complejo de relatos

82. Los pasajes en cuestión son: Friedrich Nietzsche, *GT*, § 17, p. 114; § 19, pp. 127-128; § 20, pp. 129, 121; § 21, p. 132; § 22, p. 143; § 23, pp. 145-149, 24, pp. 153-154; § 25, pp. 154 y ss.

83. Este pasaje, particularmente revelador de la retórica «nacionalista», merece citarse en toda su extensión: «[...] wohin weist uns das Mysterium dieser Einheit zwischen der deutschen Musik und der deutschen Philosophie, wenn nicht auf eine neue Daseinsform, über deren Inhalt wir uns nur aus hellenischen Analogien ahnend unterrichten können? Denn diesen unaussprechbaren Werth behält für uns, die wir an der Grenzscheide zweier verschiedener Daseinsformen stehen, das hellenische Vorbild, dass in ihm auch alle jene Uebergänge und Kämpfe zu einer classisch-belehrenden Form ausgeprägt sind: nur dass wir gleichsam in *umgekehrter* Ordnung die grossen Hauptepochen des hellenischen Wesens analogisch durcherleben und zum Beispiel jetzt aus dem alexandrinischen Zeitalter rückwärts zur Periode der Tragödie zu schreiten scheinen. Dabei lebt in uns die Empfindung, als ob die Geburt eines tragischen Zeitalters für den deutschen Geist nur eine Rückkehr zu sich selbst, ein seliges Sichwiederfinden zu bedeuten habe, nachdem für eine lange Zeit ungeheure von aussen her eindringende Mächte den in hilfloser Barbarei der Form dahinlebenden zu einer Knechtschaft unter ihrer Form gezwungen hatten. Jetzt endlich darf er, nach seiner Heimkehr zum Urquell seines Wesens, vor allen Völkern kühn und frei, ohne das Gängelband einer romanischen Civilisation, einherzuschreiten wagen: wenn er nur von einem Volke unentwegt zu lernen versteht, von dem überhaupt lernen zu können schon ein hoher Ruhm und eine ausgezeichnete Seltenheit ist, von den Griechen. Und wann brauchten wir diese allerhöchsten Lehrmeister mehr als jetzt, wo wir die Wiedergeburt der Tragödie erleben und in Gefahr sind, weder zu wissen, woher sie kommt, noch uns deuten zu können, wohin sie will?» (Friedrich Nietzsche, *GT*, § 19, pp. 128-129).

míticos de un pueblo. A la luz de esta retórica de lo propio, Nietzsche festeja el inminente «renacimiento del mito alemán».

Sin embargo, si se examinan los textos posteriores a *El nacimiento de la tragedia* y las anotaciones póstumas de época, tanto la subjetividad política popular como la nacional parecen ser inapropiadas para la construcción de una unidad cultural. Es cierto que Nietzsche no desarrolla clara y explícitamente las nociones de «pueblo» y «nación», pero es posible reconstruir mínimamente su horizonte significativo. El concepto de lo popular se utiliza en, al menos, dos sentidos: como correlato de un genio o como masa atomizada. Un pueblo –piensa Nietzsche– es posible allí donde el genio funda una medida de percepción y comprensión común: «un pueblo recibe de sus genios el auténtico derecho a la existencia, su justificación; la masa no produce los individuos singulares», sino que les ofrece resistencia.<sup>84</sup> Desde este punto de vista, hay dos comunidades populares relevantes: el pueblo griego y el pueblo alemán. El primero sólo puede servir de ejemplo; el segundo (todavía) no existe. De modo que el sujeto popular sólo puede ser un «súbito despertar», una retoma y reapropiación futura de la tradición. Pero la tradición también debe ser concebida en términos de productividad genial de individuos singulares, es decir: como dispositivo de efectos monumentales y no como conservación o continuidad de un sujeto colectivo o *nación*. Ahora bien, si estos presupuestos no están dados, como de hecho sucede, más que de «pueblo» sólo puede hablarse de una masa que escapa a la barbarie más pura por obra y gracia de la civilización.

Las esperanzas del joven Nietzsche parecen depositarse en el pueblo, pensado como identidad política de unidad espontánea o, mejor dicho, de unificación explosiva. El problema reside en que esta espontaneidad no puede detentar una forma arcaica de indiferenciación de las diversas esferas de la vida. De modo que la única solución parece ser la revocación catastrófica de la disolución a partir de una identificación mítica, suscitada por símbolos que no tienen como fundamento una relación histórica sino estética con el pasado. Pero si esta identificación tiene que *producirse* pues no preexiste, entonces el aspecto telúrico y racial de la identidad popular queda completamente depotenciado. Esto puede verse en un fragmento póstumo escrito entre el verano y el otoño de 1873:

¡La maldita alma *del pueblo!* Cuando hablamos del *espíritu alemán*, nos referimos a grandes espíritus alemanes: Lutero, Goethe, Schiller y algunos otros, no al fantasma mitológico de los pobres de espíritu reunidos en masa [...]. Hemos de ser cuidadosos al nombrar algo como alemán: en primer lugar es la *lengua*; pero concebir a ésta como expresión del carácter del pueblo es puro fraseo y eso no se ha logrado hasta ahora con ningún pueblo sin apelar a imprecisiones y giros fatales. [...]. Pre-

84. Friedrich Nietzsche, *NF*, 1869-1874, p. 244.

dicar algo de un pueblo es siempre muy peligroso: a fin de cuentas está todo tan mezclado que sólo tardíamente se vuelve a encontrar una unidad en el lenguaje o bien se crea la ilusión de una unidad a partir de él. ¡Sí, lo alemán! ¡El imperio alemán! Eso no es poca cosa, ser hablante de alemán tampoco es poca cosa. ¡Pero alemán de raza! Lo alemán como una propiedad artística de estilo es algo que aún hay que *hallar*, del mismo modo que el estilo griego se halló tardíamente entre los griegos: no existía una unidad anterior, sino una terrible *krâsis*.<sup>85</sup>

Nietzsche no desea alinearse con el romanticismo conservador. Ni el «alma del pueblo» o la raza tienen que ver con el «espíritu alemán»<sup>86</sup> ni la lengua resulta la expresión del carácter del pueblo. Ésta es más bien el elemento a partir del cual se crea toda una serie de representaciones –entre ellas, la de *Volkscharakter*– destinadas a producir unidad en la desintegración preexistente. La idea de una «terrible mezcla» que precede a la «unidad» y de las «ilusiones» que producen a ésta suponen una perspectiva crítica, de la cual no puede resultar sino una incompatibilidad radical con una visión *völkisch*. A partir del Renacimiento, razona históricamente Nietzsche, el pueblo ya no constituye la base del arte porque tiene lugar una separación entre él y los artistas; en este fenómeno se funda justamente la oposición entre genio y masa. Y si bien Nietzsche identifica en esta época al Renacimiento con la odiosa ópera, gradualmente va descubriendo en este movimiento un dispositivo que transforma la irreligiosidad en potencia artística. Por la misma razón que venera la «filosofía en la época trágica de los griegos» admirará Nietzsche luego el humanismo: porque ambos posibilitan el surgimiento de individualidades geniales que viven según su credo. Desde este punto de vista, la rehabilitación del pueblo no puede ser sino una proyección «idílica» y «mágica», que en verdad obedece a una pérdida de experiencia colectiva.<sup>87</sup>

El desarrollo de esta posición continúa en los meses siguientes, destinados a la elaboración de la cuarta de las *Consideraciones intempestivas*. En una anotación de comienzos de 1874 sobre los vanos empeños de Wagner por refundar la institución teatral, Nietzsche descarta que de ella dependa la salvación de los alemanes, pues en verdad, «el significado del arte según Wagner no se adecua a nuestra situación social y laboral».<sup>88</sup> Esta observación, de resonancias materialistas engañosas, se inscribe en el marco de una crítica al sectarismo de los *Bühnen-*

85. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, pp. 645-646.

86. Hans Kluge, *Die Bildungsidee in den Schriften des jungen Nietzsche*, Frankfurt, Universität zu Frankfurt, 1955, pp. 35 y ss. señala correctamente que el genio no es representante de la masa.

87. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 314 (cf. también pp. 119-120) y *NF* 1875-1879, p. 69. Contra el Renacimiento y el Humanismo, cf. *GT*, § 19, p. 120; *NF* 1869-1874, p. 280, 378. Sobre el posterior cambio de opinión brindan testimonio *NF* 1875-1879, p. 58; *MA*, I, § 237, pp. 199 y ss.; *MA*, II, § 214, pp. 646 y ss.

88. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 763.

*festspiele* de Bayreuth, más parecidos a una celebración sectaria que a un acontecimiento musical. No es difícil ver que aquí se anuncia aquella impugnación cifrada del proyecto wagneriano que habría de plasmarse, más tarde, en diversos escritos y con creciente agresividad. En la filosofía juvenil, el punto más alto de esta tendencia se cristaliza en *Richard Wagner en Bayreuth*. La última de las *Consideraciones intempestivas*, al igual que las tres anteriores, comienza por la conclusión y la disfrazada de relato o vaga afirmación general: «[p]ara que un acontecimiento tenga grandeza debe darse la concurrencia» o, mejor dicho, la «correspondencia» de dos cosas: una gesta (*That*) y una adecuada receptividad (*Empfänglichkeit*).<sup>89</sup> Cuando encuentra resonancia, afirma Nietzsche, la gesta equivale al efecto de transformación cultural; si, en cambio, la escucha no tiene lugar, el artista está condenado a volverse un comediante efectista. Wagner, quien incluso llegó a trazar una distinción entre «efecto» y «efectismo»,<sup>90</sup> cayó preso de su propia maldición: el «revolucionario de la sociedad» quiso ser escuchado por «el único artista que hasta ahora ha existido, el pueblo poeta (*dichtende Volk*)» y buscó interpelar a sus «iguales», pero «nadie dio una respuesta. Nadie había entendido la pregunta».<sup>91</sup> Bayreuth es el lugar donde justamente no se escucha ni se comprende a Wagner porque el pueblo poeta no existe (y acaso jamás existió) y porque el único capaz de escucha y comprensión es el mismo Nietzsche. Únicamente el filósofo entrevió la promesa wagneriana y vio en ella la posibilidad de un gran acontecimiento. Pero el proceso de llegar a entender lo que había escuchado coincide con la dolorosa certeza de que él mismo había querido escuchar algo jamás dicho por Wagner. De modo que las ácidas referencias a la fantasmática popular acaso deban comprenderse como algo más que una simple –aunque no poco maliciosa– ironía de Nietzsche.<sup>92</sup> Tal vez haya mucho menos asesinato que palinodia en la pregunta «¿cómo surge el pueblo? ¿cómo surge de nuevo»,<sup>93</sup> pues sería difícil negar que ella no inquietó también alguna vez, en cierto modo, al joven filósofo.

89. Friedrich Nietzsche, *UB IV*, § 1, p. 431.

90. Richard Wagner, *OuD*, p. 101 (*Wirkung versus Effekt*).

91. Friedrich Nietzsche, *UB IV*, § 8, p. 477.

92. Las lecturas exclusivamente ideológico-críticas pasan muchas veces por alto este aspecto y se enredan en aquello que critican al propio Nietzsche: la contradicción sistemática. Cf. por ejemplo la imagen de Nietzsche como aristócrata y populista en Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, t. II, pp. 146-162.

93. Friedrich Nietzsche, *UB IV*, § 8, pp. 475-476. Podría decirse que el texto de Thomas Mann, «Richard Wagner und "Der Ring des Nibelungen"», en *W*, t. II, pp. 231-250, es una reescritura no irónica de *Richard Wagner in Bayreuth*. Allí reaparecen literalmente ideas («So wurde Wagner zum Revolutionär» [p. 237]; cf. Friedrich Nietzsche, *UB IV*, § 8, p. 475: «Wagner wird zum Revolutionär

Un desarrollo similar del concepto de pueblo puede encontrarse en la discusión sobre la filosofía de la historia. Eso tiene lugar en las *Consideraciones* sobre el saber histórico –donde una de las numerosas desventajas de la cultura «histórica» o alejandrina ocupa el centro de la escena– y, tácitamente, en el escrito sobre Strauss. El problema de fondo es en ambos casos el surgimiento de un modo de autocomprensión que hace de quien se comprende un mero resultado del pasado y una instancia del proceso universal, cuya dirección y sentido están decididos. Que el discurso histórico se convierta en la clave de construcción cultural comunitaria es peligroso porque atenta contra cualquier ficción o construcción identitaria estética y unificadora. Pero dado que el punto de vista nietzscheano se asienta en un sujeto colectivo y sus posibilidades, no hay que entenderlo como una crítica inmanente del saber histórico.<sup>94</sup> Al igual que en el libro sobre la tragedia, se trata aquí de la productividad estética de una cultura, aunque desde la perspectiva de sus condiciones. Una práctica de la historia no subordinada a este principio es sintomática de la esterilidad o del decaimiento de una comunidad, que entonces se vuelca al pasado como si exclusivamente allí residiera la clave de su destino. Este decaimiento se expresa a su vez en dos presupuestos no reflexionados de lo que Nietzsche llama, con indisimulable vaguedad, «ciencia histórica»: uno de ellos es una idea de la historia como puro devenir y otra la adopción de una metódica objetiva que permitiría alcanzar lo sido tal como fue. Al primer supuesto intenta oponer el filósofo una noción del instante histórico como descarga de una actividad estética genial que funda los posteriores decurso y caída *históricos*. Por esta razón, si la metódica objetiva ausculta solamente el clinamen o derramamiento de la verdadera productividad histórica, no llegará nunca a descifrar la verticalidad fundante del acontecimiento. La evocación del mito o su simulación se constituyen así en un dique contra la «extensión» de la historia; suspenden la insensatez del puro devenir y desmienten parcialmente su originariedad al escenificar la atmósfera nebulosa de la cual resultan las gestas y las obras. Sólo el arte, y no la investigación de las fuentes, puede proveer los lineamientos fundantes de una cultura.

---

der Gesellschaft») y giros (repetida prefijación con *Ur-*) nietzscheanos en el contexto de un rescate de Wagner. Según Mann, el músico habría rechazado y superado el mundo «burgués» que destierra la «cultura» y habría revitalizado lo popular (*Volkhaftigkeit, Volkstümlichkeit*: p. 237) y nacional: «lo no-social y originario-poético es por cierto su [sc. de Wagner] propio mito, su naturaleza nacional típica y dada de manera fundamental (*grundgegeben*), que lo diferencia de otros espíritus nacionales y tipos» (p. 249). En función del § 2 de este trabajo, Mann mistifica el populismo de Wagner al proyectarlo al futuro: «en su mezcla de primitividad y futuridad» el *Ring* «se vuelca al mundo inexistente de un pueblo sin clases (*klassenloser Volklichkeit*)» (p. 237).

94. Por el exceso de saber histórico parecen «el individuo, el pueblo y la cultura» (Friedrich Nietzsche, *UB II*, § 1, p. 250).

Sin embargo, el «ser» que Nietzsche piensa para obturar el devenir como puro pasaje difícilmente pueda remitirse a los anaqueles de la onto-teología; este «ser», producción estética de la eternidad, es a su vez objeto de *creencia*. Forma parte de la conciencia desdichada antes mencionada el que la encendida defensa del mito y de la *Bildung* estética reconozca al mismo tiempo que «las doctrinas de la soberanía del devenir, de la fluidez de todos los conceptos, tipos y clases, y de la carencia de toda diferenciación cardinal entre hombre y animal» son «verdaderas», pero «mortíferas».<sup>95</sup> Aquí se plantea nuevamente, en el plano de la historia, la necesidad del «súbito despertar». En efecto, cuando un pueblo comienza a «concebirse históricamente», tiene lugar «una decisiva mundanización, un quiebre con la metafísica inconsciente de su anterior modo de ser (*Dasein*)».<sup>96</sup> Frente a ello se opone el «testimonio» de que «es la unidad alemana en el sentido más elevado lo que nosotros perseguimos y mucho más ardientemente perseguimos que la reunificación política, la unidad del espíritu y la vida alemanes tras la destrucción de la oposición de forma y contenido, de interioridad y convención».<sup>97</sup>

Nietzsche contrapone por eso la noción de lo no-histórico a la *Weltgeschichte* –como lugar de la verdad– y al sentido histórico –como saber verdadero–. También en esta solución se presenta una ambigüedad «resuelta» con posterioridad en *Humano, demasiado humano*. Por un lado se atribuye al poder de lo no-histórico y suprahistórico, encarnado en el arte y la religión, la capacidad de desviar la mirada del puro devenir y del supuesto carácter histórico-procesual de la existencia. De este modo, la función originaria del «olvido» en el funcionamiento de la memoria se plantea con total radicalidad, en gran medida por el supuesto de que si todas las esferas de la actividad humana se historizan o son reductibles al devenir, la vida, esa «pulsión oscura», decae irremediabilmente. No se trata aquí entonces de regresar a la polis griega, sino de neutralizar o superar un modo de autocomprensión que disuelve la unidad cultural. Con todo, al aferrarse a una metafísica del arte para contrarrestar la metafísica hegeliana de la historia, Nietzsche no parece ser consciente de que, desde su propio punto de vista, el *relato* de la historia universal es también una forma de desviar la mirada del devenir puro. A pesar de eso o por eso, la crítica a Hegel, presentada como destrucción de una teología «encubierta»,<sup>98</sup> opera en verdad en el nivel de los *efectos* de la teología en cuanto narración. El programa hegeliano, que hace de la marcha histórica una entelequia dotada de propósito, transforma el devenir en lógica y a la historia

95. Friedrich Nietzsche, *UB II*, § 9, p. 319.

96. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 23, pp. 148-149.

97. Friedrich Nietzsche, *UB II*, § 4, p. 271.

98. Friedrich Nietzsche, *UB II*, § 8, p. 302.

universal en un tribunal universal, ante el cual toda comparecencia es inútil, es *también* un mito. Pero si una cultura se pensara y viviera bajo esa representación, no debería actuar, sino regocijarse por el estadio en que se encuentra la marcha del espíritu. Este goce recibe por eso el nombre de «cinismo».

En un momento ulterior, que propiamente introduce la ambigüedad, Nietzsche asigna a la conciencia histórica misma la tarea de autocriticarse y desmontar su propia mitología: «el origen de la formación histórica (*historischen Bildung*) [...] *tiene que ser* a su vez conocido históricamente, la historiografía misma *tiene que* resolver el problema de la historiografía, el saber *tiene que* clavarse su aguijón –este triple *tener que* es el imperativo del espíritu de un “nuevo tiempo”». <sup>99</sup> La mera formulación de esta tarea se halla en un terreno distinto al de las ventajas y desventajas del saber histórico, por lo que los primeros pasos de su resolución no podrán sino confinar toda representación estética del pueblo en el cajón de los recuerdos.

Una reflexión similar a la anterior puede rastrearse respecto del concepto de «nación». Con abstracción del desapego de Nietzsche por las cuestiones terminológicas, podría decirse que éste no figura entre los candidatos a fundar una cultura estética precisamente porque su existencia misma sólo es posible como resultado de una cultura histórica. No es llamativo, pues, que, en una anotación póstuma del año 1878, Nietzsche defina «nación» a partir de «pueblo» y «cultura»: «Nacional es el efecto prolongado de una cultura pasada en una cultura completamente modificada y basada en otros fundamentos. Es decir: algo lógicamente contradictorio en la vida de un pueblo». <sup>100</sup> Si se traduce esta afirmación al lenguaje de la consideración sobre la historiografía, el concepto de nación se derivaría del modo «anticuario» de relación con el pasado, pero en su versión «perjudicial» para la «vida». El pathos coleccionista, aun con buenas intenciones, acalla y ahoga la plenitud del presente en su afán por rescatar lo sido en su singularidad. Pero si la historia anticuaria sólo sabe «*conservar*» la vida, no posee por ello el criterio que permite decidir qué ha de ser conservado. <sup>101</sup> La violencia que instituye el patrón de lo digno de ser venerado es exterior a la piedad del recuerdo, pero al mismo tiempo necesaria para que la piedad tenga un objeto. De allí que la generación de un nuevo objeto –campo– de piedad no pueda ser ella misma una forma de la piedad, sino un crimen que la historia monumental perpetra contra el pasado. «Monumental» es entonces un modo en que la vida hace del pasado una fuente de efectos al servicio del presente. Ahora bien, si esta ta-

99. Friedrich Nietzsche, *UB II*, § 8, p. 306.

100. Friedrich Nietzsche, *NF*, 1875-1879, p. 534.

101. Friedrich Nietzsche, *UB II*, § 3, p. 268.



rea es patrimonio de los pequeños hombres «actuales» –y ya no el genio o el hombre de acción–, la evocación de gestas y obras pretéritas equivale a la voluntad de desactivar la (re)aparición de lo grande. Al arrastrar el pasado que se le ordenó conservar, la voluntad piadosa es *idéntica* a la «mala» historia monumental. Desde este punto de vista, es obvia la sospecha de que el dispositivo nacional es el golem de la mala identidad de monumentalidad y anticuariedad. La nación se convierte en el fundamento retrospectivo del Estado y no, como Nietzsche espera, de una cultura estética.<sup>102</sup> O dicho de otro modo, toda vez que un pueblo se comprende de modo exclusivamente histórico, como nación, desaparece como unidad cultural. Nacionalidad es en verdad el nombre de la tecnología mne-motécnica del Estado.

Lo trágico es posible cuando la nacionalidad no es un mito de legitimación del Estado. Por eso afirma Nietzsche que la tragedia y la cosmovisión trágica tuvieron «sólo una vez» carácter «nacional», cuando pueblo, Estado y nación eran indiscernibles, mientras que en la actualidad, por el contrario, «“nacional” y “cultura” son contradictorios».<sup>103</sup> Si se trata de combatir el hegelianismo y su entronización del Estado, también es imprescindible oponerse a la naturalización del concepto de nación, que se inicia con Herder, Fichte y Humboldt y continúa con representantes del *Historismus* como Ranke y Droysen. Los *Discursos a la nación alemana* son en este sentido arquetípicos. Fichte se aboca a demostrar «de modo histórico» (*in der Geschichte*) la originariedad del pueblo (*Urvolk*) alemán y a sentar el principio según el cual el pueblo, base de la nación, constituye la manifestación de una ley divina.<sup>104</sup> Un segundo momento de originariedad resulta de la especial adecuación de la lengua alemana para dar cuenta tanto del mundo sensible como del suprasensible. Ambos aspectos arrojan como resultado una misión de la nación que, desde un punto de vista teológico, no difiere mucho de la comunidad neotestamentaria.<sup>105</sup> En cambio, el texto póstumo citado arriba *in extenso* despliega justamente el razonamiento opuesto: la lengua no es expresión

102. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, pp. 174, 646.

103. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 79; cf. *NF* 1875-1879, p. 249. La omisión de estos pasajes ha llevado a diversos intérpretes a hablar de un Nietzsche nacionalista sin ninguna clase de problematización del concepto mismo de nación. Cf. por ejemplo Werner Lemke, *Entwicklung des deutschen Staatsgedankens bei Friedrich Nietzsche*, Leipzig, Meiner, 1941, p. 7: «En Nietzsche se manifiesta lo nacional como fuerza originaria (*Urkraft*)». Menos comprensible aun es la jerarquía piramidal que comenzaría en la naturaleza y constinuaría con la humanidad (*Menschheit*), el pueblo y el genio (p. 11).

104. Johann Fichte, *Reden and die deutsche Nation*, en *Sämmtliche Werke*, Herausgegeben von I. H. Fichte, Berlin, Veit & Comp., 1846, t. VII, pp. 377, 381. Cf. además p. 384: «Pueblo y patria en este sentido, como portadores (*Träger*) y garantes de la eternidad en la tierra».

105. Richard Lösch, *Die Theologie der Lehre Fichtes von Staat und Nation*, Erlangen, Erlangen Universität, 1957, p. 31.

del *Volkscharakter* y la atribución de características a un pueblo es altamente problemática.<sup>106</sup> De esta manera descarta Nietzsche la estrategia histórica de la nacionalidad como instrumento de unidad cultural. En términos del texto sobre la historiografía, esta impugnación obedece a que todo monumento *es* anticuario y todo anticuario *es* monumento. La conservación piadosa alejandrina es ya siempre una decisión monumental o una instrumentalización que, a su vez –y éste es el núcleo del argumento–, *disuelve la irrupción genial en una narrativa retrospectiva* cuyo sujeto es en verdad el Estado. El relato que así se impone transforma una masa sin productividad estética en el soporte milenar de un aparato de dominación sólo interesado en sí mismo. Sobre estos conceptos edifica el joven filósofo su crítica a Strauss, quien festeja en la victoria contra Francia y la fundación del Reich también un supuesto triunfo de la *Kultur* y la nación alemanas. Y ello no puede ser para Nietzsche –una vez más– otra cosa que la «mala» identidad de monumento y anticuario, pues no puede ser casualidad que la nación de pensadores y poetas justo comience a nacer *hacia atrás* cuando tiene lugar su unificación política.<sup>107</sup> Que las explosiones del espíritu alemán se derritan en una novela en fascículos no es un logro del genio, sino de su contrafigura: el «filisteo de la cultura» (*Bildungsphilister*) o portador del orgullo «nacional».

De lo anterior no hay que inferir, sin embargo, que el joven Nietzsche haya sido un «solitario», un «errante», un cosmopolita o un antinacionalista. En primer lugar, porque el espectro del nacionalismo alemán de entonces era mucho más complejo de lo que la crítica nietzscheana da a entender.<sup>108</sup> En segundo lugar, porque la relativa indiferenciación conceptual de los términos «pueblo», «nación» y «ser alemán» como destinatarios de la promesa trágica emplazan el renacimiento cultural en Alemania, aun cuando brille por su ausencia el sujeto político *existente* que oficie de soporte.<sup>109</sup> Que ese sujeto no haya sido y no pueda ser designado forman parte de la cosa misma.

106. Sobre la noción de *Nationalcharakter*, cf. Johann Fichte, *Reden and die deutsche Nation*, pp. 381-382.

107. Cf. Alan Confino, *The Nation as a Local Metaphor. Württemberg, Imperial Germany and National Memory, 1871-1918*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1997, p. 13: «La memoria nacional alemana comenzó en 1871. Antes de 1871 había una historia de los alemanes y una historia alemana, pero no una historia de Alemania. [...] Es indudable que los alemanes hicieron «acopios» (*recollections*) nacionales antes de 1871, pero la fundación del estado nacional condicionó como nunca antes la reevaluación de viejos recuerdos».

108. Puede consultarse al respecto Otto Dann, *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*, München, Beck, 1993, pp. 112-152.

109. Aschot Gasparian, *Der Begriff der Nation in der deutschen Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, Voigtländer, 1917, pp. 3 y ss. detecta una similar superposición en la historiografía alemana del siglo XIX.

## 6. Observación final

La construcción estética o promesa trágica no puede comprenderse con abstracción de la anti-filosofía de la historia formulada principalmente en *De las ventajas y desventajas de la historiografía para la vida*. «Promesa» es la modalidad «histórica» que presenta el programa nietzscheano y «trágica» es la sustancia estética que lo habita. Pero ambas cosas son, en última instancia, lo mismo. Constituye acaso una ironía el que, a pesar de las vacilaciones aquí señaladas, Nietzsche proceda con gran consecuencia y sistematicidad en el acoplamiento de las dos disciplinas antes nombradas. Así como la categoría estética central es el éxtasis,<sup>110</sup> así también lo es, en términos históricos, la noción de «instante». En ambos casos se intenta dar cuenta del momento súbito o repentino de la violencia creativa, por lo cual las categorías de la recolección y la conservación quedan relegadas a un segundo plano, pero en modo alguno suprimidas. Que el «olvido de sí» aparezca en instancias claves de la argumentación<sup>111</sup> implica que la *descarga* estética se convierte en el modelo de lectura del instante histórico y que el fenómeno estético superior se categoriza –en términos históricos– como singularidad absoluta, cuya repetición obedece a una «lógica» catastrófica.

Si lo «verdaderamente» histórico es el instante productivo, entonces la historia como proceso es el efecto de un éxtasis temporal que se extiende luego en el tiempo. La narrativa de la *Weltgeschichte* como proceso no puede entonces sino anular la fuente de la historicidad como tal y nivelar los «ahoras». En este contexto hay que incluir además la noción de «reconciliación», que nada tiene que ver con una síntesis histórica, sino con la singularidad del encuentro y la tensión de los principios apolíneo y dionisiaco. Al contrario de su homónima hegeliana, la *Versöhnung* es una excepción que «tiene lugar sólo periódicamente»<sup>112</sup> o, en otras palabras, un retorno al desencadenamiento de la violencia artística. Que Nietzsche «renuncia» lisa y llanamente con este programa a las «categorías históricas» es entonces una verdad a medias;<sup>113</sup> si bien es cierto que la unidad de es-

110. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 155.

111. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 1, p. 29; § 4, p. 41 y diversas apariciones en textos póstumos. En el caso de la historia, cf. *UB* II, «Vorwort», y § 1, pp. 245-257.

112. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 1, p. 25. Cf. además § 2, p. 30, y *NF* 1869-1874, p. 183. La reconciliación de la razón autoconsciente con la razón existente aparece como desiderátum de la filosofía hegeliana en *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Einleitung, § 6, en *W*, t. VIII, p. 47.

113. Karl Bohrer, «Nietzsches Begriff des "Scheins"», en *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, p. 126. Sobre la distinción entre lo histórico y lo «histórico malo» (*schlecht-historische [Art]*), realizada en textos póstumos, pero claramente visible en *UB* II, cf. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, pp. 669 y ss. y 726 y ss.

tética y filosofía de la historia repara básicamente en la explosión productiva, podría proveer sin embargo con ello *elementos* valiosos para una poética historiográfica, diferente de las épicas del espíritu. Incluso el escrito *Schopenhauer como educador*, donde predomina en apariencia la teleología de una «naturaleza» que hace «dispendio» de sus fuerzas y –para colmo de males– encuentra diversos obstáculos para engendrar el genio, no se aparta en lo esencial del punto de vista antes señalado. Esta «naturaleza» no es un origen idílico que se corrompe en la historia ni el síntoma de un intento de dar por tierra con la consciencia histórica, sino el concepto polémico por el cual Nietzsche se opone al hegelianismo. Lo polémico reside en el hecho de que «naturaleza» designa la alogicidad del acontecer y –al mismo tiempo– lo que Hegel entiende por «historia universal».<sup>114</sup>

En el territorio señalado se encuentra la noción de cultura (*Kultur*),<sup>115</sup> esculpida bajo la innegable impronta de Burckhardt. A diferencia de diversos pensadores ilustrados, el concepto no se refiere ante todo a un acopio cognitivo individual, sino a un *estilo* de experiencia colectiva básicamente afincado en una «percepción» (*Anschauung*) del mundo.<sup>116</sup> Sin embargo, Nietzsche coloca el fundamento de la experiencia colectiva en un horizonte estético que cifra en el arte la historicidad auténtica y depotencia las esferas de la política y la religión. Con esta depotenciación, pasa a un segundo plano el aspecto procesual o el desarrollo de una cultura en favor de su fundación. La negativa de Nietzsche a tematizar dicha continuidad en términos nacionales no significa, con todo, la ausencia de la tematización: si la cultura es resultado de la irrupción genial, el concepto de la «continuidad» que funda esa tradición es el «espíritu».<sup>117</sup> El espíritu está siempre encarnado en un genio, pero no en virtud de su pertenencia a un Estado, sino a una lengua. Por esa razón, lo nacional no equivale a lo alemán, ni tampoco la

114. Cf. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 7, p. 56.

115. La ubicación de Nietzsche en la discusión *Zivilisation-Kultur*, que se extiende hasta Simmel –un nietzscheano *sui generis*– y Lukács, es, a la luz de §§ 3-5, compleja. Al respecto puede consultarse Helmut König, *Zivilisation und Leidenschaften*, Berlin, Rowohlt, 1992, pp. 182 y ss., quien excluye a Nietzsche del nacionalismo agresivo al ilustrar su recepción por Werner Sombart. Sobre la historia de los términos *Kultur* y *Zivilisation* aportan datos de interés Michael Pflaum, *Geschichte des Wortes Zivilisation*, München, Universität zu München, 1961; «Die Kultur-Zivilisations-Antithese im Deutschen», en VV. AA., *Kultur und Zivilisation*, München, Hueber, 1967, pp. 288-327, y Hannelore Schell, *Kultur und Zivilisation - Anfang einer sprachvergleichenden Studie*, Bonn, Universität zu Bonn, 1959, pp. 97-154. Sobre la noción de cultura en *Die Geburt der Tragödie*, cf. Robert McGinn, «Culture as Prophylactic: Nietzsche's *Birth of Tragedy* as Culture Criticism», en *Nietzsche Studien*, Band 4 (1975), pp. 75-138.

116. Jacob Burckhardt, *WB*, p. 64; *Griechische Kulturgeschichte* I, en *Gesammelte Werke*, Berlin, Rütten & Loening, s/f, t. V, pp. 4-5. Cf. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 511.

117. Cf. Friedrich Nietzsche, *Das Verhältnis der Schopenhauerischen Philosophie zu einer deutschen Kultur*, en *KSA*, t. I, pp. 781-782.

«formación (*Bildung*) del estilo *alemán* en el vivir conocer crear hablar caminar etc.» a la formación basada en «un fundamento *nacional*». <sup>118</sup>

Pero la depotenciación del Estado y la cultura trae consigo además el elemento más radical del programa nietzscheano: la comprensión de la cultura como «ilusión». Mientras que Schopenhauer postulaba una «necesidad» o «indigencia» (*Bedürfnis*) metafísica –religiosa o filosófica– y Burckhardt extendía esta condición a la política, Nietzsche delata su rechazo de estos puntos de vista al introducir el «consuelo» (*Trost*) trágico. <sup>119</sup> La necesidad metafísica supone la *diferencia* entre la unidad de la voluntad y la multiplicidad de sus objetivaciones; el sufrimiento, que «ingresa» en el mundo a partir del individuo, cesa justamente cuando se apaga la individualidad y se comprende la vanidad de los esfuerzos humanos. Nietzsche, en cambio, coloca el conflicto de los dos momentos en el uno-primordial (*Ur-eine*) mismo. El fundamento del mundo no es en modo alguno la voluntad, sino aquel desgarramiento originario de lo uno y lo múltiple que «necesita de la gozosa apariencia (*Schein*) para su constante redención». <sup>120</sup> Desde este punto de vista, una cultura es una «ilusión» o un modo de responder la interpelación de la existencia como tal. El apolinismo tiende un velo sobre el abismo y endiosa al individuo; el dionisismo se refugia en la autodestrucción; el socratismo intenta explicar causalmente la totalidad de lo que es. Frente a ellos, la cultura trágica comprende la apariencia como objeto de la mirada y ocasión para que la mirada trascienda su objeto: «[...] la apariencia no se disfruta más en cuanto *apariciencia*, sino como *símbolo*, como signo de la verdad. De allí la mezcla –en sí chocante– de los medios artísticos. El más claro síntoma de esta subestimación de la apariencia es la *máscara*». <sup>121</sup>

Así pues, en el aparente retorno a la retórica del cultivo fijada alguna vez por Cicerón laten en verdad la crueldad de la naturaleza-historia y la indisponibilidad del campesino o jardinero espiritual. Puesto que el genio aparece como sujeto eminente de la cultura, situado en relación jánica con su pueblo, no es extraño que en él se condense la totalidad de la anfibología nietzscheana. Por un lado, es el monstruo que resulta de la disolución popular:

Si [\*los individuos geniales] son anormales, ¿no tienen acaso nada que ver con el pueblo? No sucede tal cosa: el pueblo *necesita* anormalidades [*Abnormitäten*], *aun cuando éstas no existan a causa de*

118. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 510 (las cursivas son nuestras). Cf. además p. 785: «Problema de la nueva cultura. Pregunta: ¿es nacional?».

119. Arthur Schopenhauer, *WV* II, cap. 17, pp. 184 y ss.; Jacob Burckhardt, *WB*, pp. 35, 46; Friedrich Nietzsche, *GT*, § 7, p. 52; § 17, pp. 109, 114; § 18, p. 115.

120. Friedrich Nietzsche, *GT*, § 2, p. 34.

121. Friedrich Nietzsche, *Die dionysische Weltanschauung*, en *KSA* I, p. 571.

él. Prueba de ello es la obra de arte: el creador mismo la comprende; sin embargo, uno de sus lados (*Seite*) se dirige al público. Tenemos que conocer el lado del filósofo que se dirige al pueblo – y dejar inexplorado su carácter milagroso, es decir: la meta auténtica, la pregunta ¿por qué? Este lado es, actualmente, a partir de nuestro tiempo, difícil de conocer pues nosotros no poseemos una unidad popular de la cultura (*Volkseinheit der Kultur*). Por eso los griegos.<sup>122</sup>

Por otro lado, el pueblo mismo es efecto del monstruo:

Se puede mostrar que la vida íntegra de un pueblo espeja de modo impuro y confuso la imagen que ofrecen sus genios más elevados: éstos no son productos de la masa, sino que la masa muestra su repercusión. O ¿cuál es la relación [sc. entre ambos]? Hay un puente invisible entre genio y genio – ésa es la «historia» verdaderamente real de un pueblo; todo lo demás es variación sombría incontable de una materia de peor calidad, copias de manos inexpertas. También las fuerzas éticas de una nación se muestran en sus genios.<sup>123</sup>

O, por último, pueblo, naturaleza y genio se despliegan míticamente:

Tarea: conocer la *teleología* del genio filosófico. ¿Es él verdaderamente un caminante que aparece por azar? En cualquier caso, [...] no tiene nada que ver con la situación política coyuntural de un pueblo, sino que frente a su pueblo él es *atemporal*. Pero no por ello ligado azarosamente con este pueblo – lo específico del pueblo sale a la luz en el individuo y el instinto popular [\*es] declarado instinto del mundo, utilizado para la solución de los enigmas del mundo.<sup>124</sup>

El genio es entonces la unidad de descarga súbita y encarnación problemática. Dado que su estatuto es espejo del fundamento que pertenece y no pertenece a la particularidad de lo fundado, no cabría hacer diferencia alguna entre genialidad e intempestividad. Desde este punto de vista, bien podría decirse que, mientras que las dos primeras *Consideraciones intempestivas* indican qué *no* es un genio y cuáles son las condiciones de la genialidad, las dos últimas retratan los dos grande milagros modernos del espíritu alemán: Schopenhauer y Wagner. Según lo anterior, la «verdad» de *El nacimiento de la tragedia* se hallaría justamente donde algunos intérpretes piensan que la discusión ha terminado: en los capítulos finales sobre el espíritu alemán, su música y su renacimiento trágico a través de ella.<sup>125</sup>

122. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 546. La introducción de un asterisco indica una suposición o propuesta de interpretación.

123. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, p. 417.

124. Friedrich Nietzsche, *NF* 1869-1874, pp. 420-421. Cf. también esta «duplicidad de la naturaleza» en p. 716.

125. En su traducción de *El nacimiento...*, Walter Kaufmann sostiene que en el § 15 «la discusión sobre el nacimiento y la muerte de la tragedia está terminada en lo esencial, y la siguiente celebración del renacimiento de la tragedia debilita el libro y fue inmediatamente rechazada por el mismo Nietzsche» (*The Birth of Tragedy*, New York, Vintage, 1967, pp. 98-99). Es llamativo asimismo que

Si se quisiera utilizar de manera distorsionada el vocabulario del joven Nietzsche, habría que decir que la afirmación de la necesidad de una praxis y la simultánea sustracción del sujeto político del renacimiento trágico se «descargan» en *imágenes*. Pero estas imágenes no son pura falsedad, sino una irradiación esencial de la promesa trágica. A decir verdad, una promesa se vuelve *interesante* cuando las condiciones necesarias que la voluntad no puede poner o bien no están dadas son adversas. Si Nietzsche hubiese enmarcado su programa en una versión de la filosofía de la historia, no carecería de justificación el discurso sobre lo trágico como utopía o ideal cultural.<sup>126</sup> El renacimiento habría sido pensado como una meta de la historia misma y su no realización podría explicarse con las mismas categorías de la filosofía de la historia —o bien interpretarse como una dilación que habrá de quedar zanjada en tiempos futuros—. Pero Nietzsche se opone precisamente a una construcción procesual de la historia en la que un sujeto universal alcanza grados mayores de libertad o «progresan» en algún sentido. Por esa razón, el elemento utópico e ideal de la promesa es el *Schein* que resulta del movimiento de posición y sustracción del sujeto político trágico. Esta «lógica» de la construcción nietzscheana se exaspera cuando, al presuponerse la praxis de un otro, la acción requerida no sólo se formula en términos de «subordinación» o «trabajo» en pos del genio, sino que se imputa alternativamente a un sujeto existente o al fantasma de un sujeto futuro.<sup>127</sup>

Acaso podría pensarse que el genio es la estilización de la ausencia de un sujeto político *existente*, y esto último podría a su vez interpretarse como la posición de la *pura* posibilidad o bien como la posición del fracaso. Si es que ambas no son, en este caso, la misma cosa.

Universidad de Buenos Aires - Universidad  
de San Martín

---

el primer comentario erudito del libro (Barbara von Reibnitz, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kap. 1-12)*, Stuttgart/ Weimar, Metzler, 1992) llegue sólo hasta el § 12.

126. Cf. Christian Lipperheide, *Nietzsches Geschichtsstrategien. Die rhetorische Neuorganisation der Geschichte*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1999, pp. 34 y ss.; Kurt Müller-Vollmer, «Unzeitgemäßheit», en Reinhold Grimm, Jost Hermand (comps.), *Karl Marx und Friedrich Nietzsche*, Königstein, Athenäum, 1978, pp. 92 y ss.; Henning Ottman, *PPN*, pp. 106-109, no distingue entre utopía e ideal.

127. Léase Friedrich Nietzsche, *UB IV*, § 10, pp. 504-505, según el punto de vista señalado del parricidio y la palinodia. La fantasmática del futuro no se resuelve a partir de la lectura en clave utópica de Peter Köster, «Die Renaissance des Tragischen», en *Nietzsche Studien*, Band I (1972), p. 205, según la cual «genio» significa: negación del hombre empírico-real».

## Abstract

*This article aims to show the role of the political subject within Nietzsche's tragic philosophy. In order to do that, it examines the author's relationship to the Wagnerian and Schopenhauerian legacy and the political implications of the cultural rebirth of tragedy in Germany. Because this rebirth is related exclusively to sudden aesthetic geniality, its occurrence seems to be independent from political praxis.*