

Mauro Sarquis

Universidad Nacional de San Martín

Ópera y arte de masas en *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche

Resumen

La crítica nietzscheana de la ópera, acometida principalmente en *El nacimiento de la tragedia* y en los escritos preparatorios, rebasa los límites de lo estrictamente estético para tomar la forma de una revisión general de la cultura moderna. En este contexto, pretendo ahondar en la hipótesis según la cual el joven Nietzsche ofrece los rudimentos para una temprana definición de “arte de masas”. Con arreglo a tal fin, sitúo primeramente el arte operístico en el mapa filosófico de la ópera prima nietzscheana mediante un estudio de su condición marginal respecto de la estética, apoyada en lo que Nietzsche reconoce como el “placer socrático del conocer”. En este sentido, resulta conveniente analizar el recorrido que va desde las “ilusiones” de belleza y consuelo metafísico hasta la impotencia artística del hombre teórico, que evidencia un desplazamiento de la ópera en dirección al terreno de la moral. Finalmente, la hipótesis se pone a prueba mediante una reconstrucción del concepto de “masa” (que se reparte entre las voces *Masse*, *Menge* y *Schaar*) y su incumbencia respecto de la relación entre tragedia y ópera.

Palabras clave

Nietzsche – ópera – tragedia – arte de masas – masa

Opera and mass art in Nietzsche's *Birth of Tragedy*

Abstract

Nietzsche's critic of the opera, accomplished in *The Birth of Tragedy* and in its preparatory writings, exceeds the strict boundaries of aesthetics and becomes a general review of modern culture. In this context, I attempt to delve into the hypothesis, according to which the young Nietzsche offers some rudimentary elements for an early definition of “mass art”. To this end, I place the operatic art in the philosophical map of the first Nietzschean works through a study of his marginal condition regarding aesthetics, based on what Nietzsche recognizes as the “Socratic pleasure in understanding”. It is therefore appropriated to analyse the path from the “illusions” of beauty and metaphysical solace up to the artistic sterility of the theoretical man, path that reveals a shift of the opera towards the field of morality. Lastly, the hypothesis is tested through a reconstruction of the concept of “mass” (expressed in the voices *Masse*, *Menge* and *Schaar*) and its importance with respect to the relation between tragedy and opera.

Keywords

Nietzsche – opera – tragedy – mass art – mass

Recibido: 08/08/18. Aprobado: [28/09/18].

Promovidos por la expansión del capitalismo y la progresiva industrialización de las economías nacionales, los procesos de modernización de fines del siglo XIX y comienzos del XX dieron lugar al surgimiento de la llamada “sociedad de masas”. Conjuntamente, las disciplinas de la estética y la filosofía del arte vieron nacer, en los albores de la pasada centuria, un tipo de cultura acompañada con las nuevas configuraciones sociales, y en cuyo seno podía dirimirse un tipo de producción artística específica. Los abordajes teóricos desplegados bajo diversos andamiajes conceptuales salieron a la caza y a la configuración del novedoso objeto, que en diferentes tiempos apareció bajo las formas de “cultura de masas”, “kitsch”, “arte de entretenimiento” y “arte de masas”, entre otros.

Testigo y protagonista de los comienzos de este proceso, Nietzsche inauguró una crítica de la cultura en la que supo volcar alguno de los diagnósticos y anticipaciones más importantes para su contemporaneidad y las décadas subsiguientes. Las nociones centrales y resonantes de “*décadence*” y “nihilismo”, trabajadas principalmente en los últimos años de su producción intelectual, marcaron la crítica cultural del siglo XX y aún hoy siguen dando que pensar.¹ A través de ellas puede leerse la experiencia del

¹ Nietzsche ha sido caracterizado como “el primer gran profeta y teórico del nihilismo” por la recepción crítica de posguerra. En su obra sobre la historia de esta problemática, Franco Volpi reconoce que “la profecía de Nietzsche -este

hombre decimonónico ante el fin de una época en que las transformaciones sociales, económicas y políticas producen una crisis cultural sin precedentes. El interés de Nietzsche por el problema de la cultura, sin embargo, no se restringe de ningún modo a sus últimos escritos, sino, muy por el contrario, está presente desde sus primeras elucubraciones sobre el mundo helénico, en la época en que todavía era estudiante de filología. A tal punto es así, que un lector temprano y lejano como el argentino Mariano Barrenechea (1884-1949), por ilustrar con un ejemplo, identificaba ya en 1915 como el hilo conductor de toda la filosofía nietzscheana el siguiente interrogante: “¿Cómo fundar una cultura, es decir, un conjunto de tradiciones, de reglas, de creencias, bajo cuya acción el hombre se ennoblezca?” (Barrenechea 1915: 73).

Respecto de la tensión entre arte y cultura, Nietzsche desplegó en *El nacimiento de la tragedia* una aguda crítica contra la ópera de su presente, un tiempo en el que, si bien los procesos de modernización estaban lejos de haber operado una transformación radical de las formas de vida tradicionales, dejaban entrever ya la imposición de los valores morales y estéticos de la burguesía. En este sentido, el filósofo alemán interpretó sin ambages el diletantismo de la moderna “cultura socrática” [*sokratische Kultur*] en términos de una “cultura de la ópera” [*Cultur der Oper*], en cuyas

Saulo raptado por la demencia en el camino a Damasco- se ha confirmado. El fuego que él encendió se extiende hoy por todas partes. Cualquiera puede ver que el nihilismo no es tanto el oscuro experimento de extravagantes vanguardias intelectuales, sino que forma parte ya del aire mismo que respiramos. Su presencia ubicua y multiforme lo impone a nuestra consideración con una evidencia que solamente está al mismo nivel de la dificultad de abarcarlo en una definición clara y unívoca” (2005: 16). Para un desarrollo pormenorizado de la relación entre nihilismo y decadencia en Nietzsche, véase el capítulo séptimo de la misma obra (2005: 47-66).

implicancias estéticas y metafísicas –creemos nosotros– pueden leerse los signos de una temprana y, en cierto sentido, intempestiva crítica del arte de la futura sociedad de masas.

Lejos todavía de la efectiva implementación de los cambios tecnológicos que posibilitarán la masificación del arte a una escala global, la hipótesis esbozada requiere pues de una aclaración sobre lo que entendemos por “arte de masas”. Si nos ceñimos a la tradición anglosajona, en cuyo seno el desarrollo de la sociedad de masas adquirió un ritmo vertiginoso especialmente después de la Segunda Guerra, observamos que la reflexión en torno al problema ha sido acometida desde diversos campos. En la crítica cultural, Dwight MacDonald (1953) ha reconocido en la “cultura de masas” [*mass culture*] una categoría fundamental para comprender las nuevas formas de producción y circulación del arte en el siglo XX; hacia el interior de la crítica del arte, en cambio, Clement Greenberg (1939) ha optado por el concepto de “*kitsch*”, mientras que desde en una perspectiva más filosófica, Robin George Collingwood (1923) ha tematizado el problema en términos de “arte de entretenimiento” [*amusement art*]. Por su parte, Noël Carroll (1998) y Roger Puivet (2003) han circunscripto sus análisis filosóficos del arte de masas exclusivamente a las obras producidas y difundidas por medio de la tecnología industrial en el horizonte de la globalización

En el contexto que nos toca, hallamos próxima y conveniente la posición de Dwight MacDonald, quien distingue “arte popular” [*folk art*] del propio de la “cultura de masas” [*mass culture*]. En su ensayo “A theory of mass culture”, MacDonald analiza la naturaleza de su objeto de estudio en los siguientes términos:

Es cierto que la cultura de masas es, hasta cierto punto, una continuación del arte tradicional de los pueblos que, hasta la revolución industrial, constituía la cultura de la gente común; pero aquí también las diferencias son más notables que las similitudes. El arte popular crecía desde abajo [*from below*]. Era una expresión del pueblo espontánea y autóctona, determinada por la propia gente a los fines de sus propias necesidades. La cultura de masas es impuesta desde arriba [*from above*], fabricada por técnicos contratados por hombres de negocio; sus receptores son consumidores pasivos y su participación se limita a la elección entre comprar o no comprar (MacDonald 1953: 60)

El arte de la cultura de masas ha nacido, según el crítico estadounidense, de la pérdida del monopolio de las clases altas sobre la cultura y de la expansión de la democracia y la educación popular. Una de las consecuencias de su aparición es precisamente la caída del muro levantado tradicionalmente entre el arte popular y la “alta cultura” [*high culture*], muro que, en una metáfora botánica, mantenía separados el pequeño jardín del arte popular, “la institución propia del pueblo”, de los grandes parques formales de las clases dominantes.

La remisión a la distinción de MacDonald no es azarosa por cuanto sus reflexiones están apoyadas sobre los diagnósticos acometidos por Adorno y Horkheimer en el célebre capítulo de la *Dialéctica de la ilustración*, “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. Sin la intención de demorarnos aquí, vale resaltar el modo en que los frankfurtianos contraponen a la falsa identidad entre particular y universal operada por la industria cultural en el terreno del arte, una forma ya “eliminada” [*abgeschafft*], la tragedia:

En otro tiempo la oposición del individuo a la sociedad constituía su sustancia. Ésta exaltaba «el valor y la libertad de ánimo frente a un enemigo poderoso, a una adversidad superior, a un problema inquietante». Hoy la tragedia se ha disuelto en la nada de aquella falsa identidad de sociedad y sujeto, cuyo horror brilla aun fugazmente en la vacía apariencia de lo trágico. (Adorno & Horkheimer [1969] 1998: 198-199)

La cita introducida por Adorno y Horkheimer pertenece a *Crepúsculo de los ídolos*, en una clara alusión al representante por antonomasia de la filosofía trágica y un fervoroso detractor, en sus tiempos de juventud ciertamente, de la mentada “cultura de la ópera”. Hay algo en la masividad de esta forma artística artificial que incomoda a Nietzsche, pero una lectura detenida de *El nacimiento de la tragedia* pone sobre la mesa una pregunta por lo menos incómoda: ¿no mora en el interior del arte trágico también algún tipo de “masa”?

Por esta razón, intentaremos rastrear y reconstruir la noción nietzscheana de “masa” y sus vínculos con el arte en general y el drama en particular en la ópera prima del filósofo. He aquí nuestro objetivo, para cuya consecución contaremos no sólo con *El nacimiento de la tragedia* (KSA 1: 9-156), sino además con las conferencias “El drama musical griego” (KSA 1: 515-532) y “Sócrates y la tragedia” (KSA 1: 533-549) y el escrito preparatorio titulado *La visión dionisiaca del mundo* (KSA 1: 553-577).²

² A propósito de la obra nietzscheana, utilizaremos la *Kritische Studienausgabe* de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, para cuyo citado antepondremos las siglas KSA seguidas del número de tomo y las páginas. En cuanto a las versiones en castellano, dispondremos de las traducciones de Andrés Sánchez Pascual para las obras de juventud y de Joan B. Llinares Chover para *El caso Wagner* (publicada en el volumen IV de las *Obras Completas* editadas por Tecnos).

1. LA POTENCIA DE LA BELLEZA Y DEL CONSUELO METAFÍSICO

Una de las propiedades más notables de la ópera en *El nacimiento de la tragedia* es la condición extraña y marginal con respecto a la esfera estética. Nietzsche reúne en torno a ella una significativa serie de adjetivos que parecen sustraerle el carácter legítimo de género artístico y denunciarla como simulacro, como elemento infiltrado proveniente de un ámbito completamente ajeno al de la “actividad propiamente metafísica de esta vida”.³ Para reconstruir apropiadamente esta argumentación, partiremos de aquella conocida sentencia atribuida al sátiro Sileno, que Nietzsche reconoce como uno de los conocimientos trágicos fundamentales de la cultura helénica. Considerado como un pueblo “excepcionalmente capacitado para el sufrimiento”, el griego tuvo presente que, ante la pregunta acerca de qué es lo mejor y más preferible para el hombre, la respuesta ofrecía un panorama poco favorable: “lo mejor de todo es totalmente inalcanzable: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es – morir pronto” (KSA 1: 35). Nietzsche argumenta que un pueblo de extraordinaria sensibilidad como el griego evitó el catastrófico hundimiento de su cultura en virtud de la lógica subyacente a la Voluntad, la esencia de todo lo existente. En un lenguaje deudor de la filosofía schopenhaueriana, describe el filósofo este “fenómeno eterno”:

[...] mediante una ilusión extendida sobre las cosas, la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A éste

³ Los calificativos que Nietzsche utiliza a lo largo del capítulo 19 de *El nacimiento de la tragedia*, dedicado con exclusividad a la ópera, son “semi-musical”, “inmusical”, “extra-artístico”, “innatural” e incluso “no-estético” (véase KSA 1: 120-129)

lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, a aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna [...] (KSA 1: 115)

Cada uno de los tipos de hombres resultante logra mantenerse en la vida gracias a una “ilusión” [*Illusion*], y como no todas las ilusiones son del mismo tipo, así tampoco lo son los hombres que se apoyan en ellas. Si bien Nietzsche no menciona explícitamente el problema en este pasaje, una de las diferencias más importantes entre los tipos de ilusión es el carácter metafísico-estético de las mismas, es decir, la existencia o la ausencia de un vínculo esencial entre ilusión y transfiguración, entre la intención de permanecer en la vida y la actitud de afirmarla. Tanto el hombre que necesita de las propiedades balsámicas de la belleza y busca así una redención en la apariencia, como aquel que encuentra consuelo en que, en el fondo de las cosas, el fluir de la vida es inextinguible y placentero, comparten una ilusión de tipo metafísico-estético. Como acaso pueda anticiparse, ambos tipos de ilusión se corresponden con los conocidos “impulsos” [*Triebe*] que Nietzsche introduce por vez primera en *El nacimiento de la tragedia* bajo las denominaciones de “lo apolíneo” y “lo dionisiaco”. Cada ilusión imbrica en alguna proporción más o menos equilibrada a cada una de estas fuerzas, de modo que en el caso del hombre seducido por el velo de la belleza prima el componente apolíneo, mientras que en segundo ejemplo lo dionisiaco recobra la preponderancia.

Según el esbozo nietzscheano de los períodos artísticos de la antigüedad griega, el hombre que busca la redención en la aparien-

cia corresponde a la fase del “mundo homérico”, surgido “bajo la soberanía del impulso apolíneo de belleza” (KSA 1: 41). Nietzsche interpreta el mundo olímpico en su totalidad como una resplandeciente “criatura onírica” que, al transfigurar y divinizar todo lo existente, afirma la vida y triunfa sobre el pesimismo intrínseco a la sabiduría popular griega. El aspecto “triumfal” del nuevo orden divino es posible gracias al poder curativo del impulso apolíneo, poder que Nietzsche ejemplifica en el fenómeno fisiológico de los llamados “sueños lúcidos”, donde el soñador siente un profundo placer por el mero hecho de saber que sueña y de reconocer en las figuras que lo rodean la evanescente condición ontológica del velo. Por esta razón, el sueño tiene “efectos salvadores y auxiliares” (KSA 1: 27), siempre y cuando no pierda la traslucidez onírica y se presente, consecuentemente, como “burda realidad”. Nietzsche pondera de este modo la tendencia idealizante de la apariencia apolínea por sobre cualquier modo de representación de corte naturalista, que meramente imite lo real. Siguiendo este razonamiento, el mundo olímpico protege al hombre de la “Medusa” silenaica en la misma medida en que el sueño lo protege, gracias a la potencia del olvido, del “horroroso apremio” de la realidad diurna. En ambos casos es la misma fuerza figurativa la que funciona de “espejo transfigurador” para dignificar o divinizar lo que en él se refleja.

Nietzsche encuadra la propiedad redentora de la apariencia en el marco general de una “conjetura metafísica” de marcada ascendencia schopenhaueriana, según la cual la Voluntad, comprendida también bajo la expresión de “lo Uno primordial”, se halla sometida a la permanente necesidad de redimirse a sí misma en la apariencia, esto es, en la “realidad empírica” como tal. La perspectiva metafísica en la que se delinea la concepción estética y artística del joven filósofo, produce así una serie de analogías que

conectan profundamente la creación artística con los fundamentos ontológicos de la existencia. En primer lugar, el hombre encuentra redención en el sueño del mismo modo que lo “Uno primordial” se redime en su individuación gracias al concurso de la apariencia. Este esquema se replica, a su vez, en la mencionada similitud entre la creación paradigmática del mundo olímpico y la potencia auxiliadora del sueño, de tal modo que Nietzsche construye así un silogismo de importantes consecuencias para la definición del arte: si la función del artista apolíneo es análoga a la del soñador y, a su vez, la redención en la apariencia del soñador es similar a la propia de lo “Uno primordial”, entonces el arte apolíneo es cabalmente una “imitación de la naturaleza” [*Nachahmung der Natur*]⁴ o, en un sentido equivalente, en la naturaleza misma existe una potencia artística, lo apolíneo, que se manifiesta también en la actividad creadora del hombre. Quien se deja enredar por la “ávida voluntad” en el “seductor velo de la belleza del arte” mantiene pues un vínculo originario con la esencia de todas las cosas, vínculo que fecunda y asegura su potencia artística.⁵

⁴ Con esta expresión, Nietzsche hace referencia a la clásica tesis de Charles Batteux, defendida en su tratado de 1746, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* [Las bellas artes reducidas a un único principio], según la cual el arte consiste en la imitación de lo bello natural. En el caso del impulso apolíneo, la definición de Nietzsche tiende a coincidir con la de Batteux. Sin embargo, los alcances de la estética nietzscheana van mucho más lejos del concepto de “belleza”, llegando incluso a incluir los valores de lo “feo” y lo “dis-armónico”. La noción de “imitación” supuesta en *El nacimiento de la tragedia*, en un sentido general, no tiene pues como objeto lo “bello”, sino los impulsos estético-metafísicos de la Naturaleza.

⁵ Eugen Fink resume sugestivamente la forma de este razonamiento nietzscheano. En su estudio sobre la filosofía de Nietzsche, concluye que la realidad empírica es “el bello sueño que sueña la esencia del mundo. La forma eterna, la belleza de la figura estructurada [...]: esta luminosidad de la noche abismal es lo «redentor» [...]”. Así como un impulso oscuro se redime en la imagen, y así como

Posteriormente, Nietzsche llama la atención sobre los límites de la fuerza redentora de lo apolíneo a la hora de aliviar el dolor provocado por la “herida eterna del existir”. En un sentido extrínseco, lo apolíneo se ve limitado y amenazado seriamente por la potencia ajena y hostil de lo dionisiaco, igualmente natural y originaria. Se trata de un impulso estético-ontológico que se caracteriza por poner de manifiesto la desmesura como verdad, esto es, el aniquilamiento de toda individuación y su reunificación en la unidad incondicionada de lo verdaderamente existente. En tanto es un impulso de la Voluntad misma, lo dionisiaco constituye un movimiento que arrastra en su interior al hombre, de modo que su comprensión coincide, acaso parcialmente, con el contenido de la sentencia de Sileno, puesto que en ambos casos se patentiza la necesidad de que el individuo sea aniquilado. La verdad del sátiro, no obstante, calla allí donde podría consolar, mientras que el impulso dionisiaco, desde una perspectiva ontológica, ofrece una gama de sentimientos más compleja. Con el propósito de describir el fenómeno de lo dionisiaco, Nietzsche recurre a la célebre analogía con el proceso fisiológico de la embriaguez, estado en el que el componente subjetivo disminuye considerablemente sin comprometer, por lo menos en principio, la existencia empírica del hombre. Bajo los efectos de la bebida narcótica o de la “aproximación poderosa de la primavera”, el individuo experimenta una mezcla paradójica de sentimientos; por un lado, “espanto” u “horror” [*Graus*] por la suspensión del “principio de razón suficiente; por otro, el “éxtasis delicioso” [*wonnevolle Verückung*] de sentirse miembro de una comunidad superior, a causa de la progresiva borratura de los límites entre

lo anhelado indeterminadamente se realiza y hace presente en la escena del mundo de las formas [...] así también el arte transfigura la dureza y la pesadez, el absurdo y el abismo de la existencia” (1996: 34-35).

hombres y entre los hombres y la naturaleza, acontecimiento que conduce a una renovación de alianzas. En este punto, lo dionisiaco rebasa el efecto pesimista de la sentencia silenaica y abre una posibilidad de redención, puesto que a través suyo “la naturaleza [...] como realidad embriagada [...] no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad” (KSA 1: 30).

En cuanto a lo dionisiaco como impulso estético en el hombre, Nietzsche analiza un elemento fundamental de la embriaguez: su carácter colectivo. En la medida en que este estado fisiológico elimina progresivamente las diferencias entre los hombres, propicia la formación de una totalidad más o menos informe e indiferenciada de individuos. Cuando proviene además no de la bebida narcótica, sino del “impulso primaveral”, es necesario hablar entonces de una “muchedumbre” excitada por la poderosa cercanía de la primavera, el desencadenante natural por excelencia de los instintos más profundos (KSA 1: 521). Desde los Sacos babilónicos, los coros báquicos griegos y los carnavales de San Juan y San Vito, la embriaguez colectiva es interpretada por Nietzsche como una manifestación de la fuerza dionisiaca en el hombre. En todas ellas intenta exteriorizarse un contenido *sui generis*, algo “jamás sentido”, la Voluntad como fuerza aniquiladora de toda apariencia. Pero para poder representar semejante contenido, ya no sirven las meras figuras apolíneas, puesto que ellas mismas son apariencias; hace falta, Nietzsche enfatiza, un “nuevo mundo de símbolos” que requiere tanto de la puesta en funcionamiento del simbolismo corporal entero, cuya cifra máxima es el “gesto pleno del baile”, como de la inusitada “violencia estremecedora del sonido”, materializada en el “mundo completamente incomparable de la armonía” (KSA 1: 33). Es así como en la música y en el baile, es decir, en un “desencadenamiento global de todas las

fuerzas simbólicas”, la horda dionisiaca expresa simbólicamente el contenido metafísico de lo dionisiaco.

En el contexto histórico del desenvolvimiento de las formas artísticas de la antigüedad griega, Nietzsche analiza en detalle el encuentro entre la fuerza disolvente y desmesurada de lo dionisiaco y el poder protector y mesurado de lo apolíneo, hecho que no se registra en ninguna otra cultura del mundo antiguo. El análisis constata que, del encuentro entre los dos impulsos estético-ontológicos, emergen diferentes tipos de arte, como la poesía lírica, la “canción popular” [*Volkslied*] y la tragedia ática. Sobre este último género, Nietzsche concentra su atención en el “coro satírico”, un elemento originario del drama en cuyo seno se simboliza, tornándose aprehensible y produciendo un efecto consolador, aquel contenido *sui generis* de la Voluntad. Frente al colectivo conformado por estos seres naturales “fingidos”, apariencia de un estado natural del hombre, el espectador civilizado se siente “en suspenso” [*aufgehoben*] y experimenta, ni más ni menos, el “consuelo metafísico de toda verdadera tragedia”.⁶ En el caso de los coreutas satíricos, el consuelo consiste en la comparación según la cual, así como los sátiros viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización, “en el fondo de las cosas la vida es

⁶ La noción de “consuelo metafísico” ha de pensarse en el horizonte de “la revivificación del mito y de una activación de la potencia de la conciencia formadora de mitos”. La remisión al mito conlleva el arraigo en una unidad cultural a través del sumergimiento de la vida en una significación superior, protegiéndola así de “vagabundear sin orden ni concierto”. Para Nietzsche el hombre moderno, de cuya impotencia artística hablaremos en el siguiente apartado, es un desarraigado, ha perdido la patria mítica. Entre el sentido meramente religioso y una orientación enteramente racional de la vida, “el mito y la mitificación es una donación de sentido [...] intentos de entrar en diálogo con la naturaleza [...] creaciones de valores en orden a establecer una coherencia profunda en la sociedad” (Safranski 2004: 90-92).

indestructiblemente poderosa y placentera” (KSA 1: 56). El surgimiento del coro trágico a partir del satírico asegura la pervivencia de dicho consuelo en la tragedia ática, donde el espectador tiende a “imaginarse coreuta él mismo” (KSA 1: 59). Aquí juega además un rol preponderante el poder estremecedor del sonido presente en las muchedumbres excitadas por la embriaguez dionisiaca. Nietzsche adhiere expresamente a la tesis schopenhaueriana según la cual la música es el “lenguaje inmediato de la voluntad” (KSA 1: 107), de modo que el coro trágico se constituye como el vehículo por excelencia del consuelo metafísico. Es en el “espíritu de la música” perpetuado en la tragedia ática donde se fragua la aleación más preciosa del “concepto de lo trágico”, puesto que en la armonía y en la melodía la Voluntad transmite “la alegría por la aniquilación del individuo” (KSA 1: 108). Allí donde la sentencia de Sileno provocaba un silencio aterrador al poner de manifiesto la necesidad de la no existencia individual, la tragedia deja resonar la voz de la Voluntad por detrás del destino desaventurado del héroe. El efecto de conjunto de la tragedia consiste así en que, a la vez que pone en escena la aniquilación del individuo, contrarresta el efecto pesimista mediante la presencia de la propia Voluntad, que utiliza al coro como su órgano fonador. El espectador de la tragedia halla el consuelo metafísico en un doble movimiento: en primer lugar, penetra con la mirada en los horrores de la existencia individual y, en segundo lugar, se convierte él mismo en el ser primordial, razón por la cual accede a su verdad, a saber, la condición de que, en el revés de este mundo, hay una “sobreabundancia de innumerables formas de existencia que se apremian y se empujan a vivir” (KSA 1: 109). El espectador siente pues la “indestructibilidad y eternidad” del “placer de existir” propios de lo “Uno primordial”, sin abandonar en ningún momento su lugar en las gradas del teatro.

Del mismo modo que su par apolíneo, el artista dionisiaco es también un imitador de la naturaleza, debido a que instancia en las artes del consuelo metafísico la misma potencia estético-metafísica que se manifiesta en la naturaleza. De igual modo en que el estado de embriaguez proveniente del “impulso primaveral” puede ser entendido como un juego de la naturaleza con el hombre, en cuanto éste es sometido a la paradójica experiencia de una progresiva disolución de los principios de individuación y razón suficiente, sin perder efectivamente su condición de individuo (KSA 1: 555-556), el artista dionisiaco no sólo ingresa en un estado anímico análogo a la embriaguez, sino que además tiene la capacidad de objetivarlo, de jugar con la embriaguez misma mediante el recurso a la fuerza plástica de lo apolíneo, para crear así un orden ya no meramente figurativo, sino simbólico. En virtud de esta correspondencia en las relaciones entre naturaleza, hombre y arte, Nietzsche ve asegurada la potencia creativa del artista dionisiaco.⁷ Al igual que en el arte apolíneo, existe aquí un vínculo esencial entre la ilusión metafísico-estética de la “ávida voluntad” y la intención de transfigurar el mundo, con la diferencia de que, en este caso, la transfiguración no se limita a reflejar y embellecer la existencia con el velo de la apariencia, sino que se efectúa a través del consuelo metafísico, el cual supone dejar hablar a la Voluntad en su lenguaje más inmediato, la música.

⁷ La potencia artística del hombre dionisiaco proviene de la conservación del “impulso primaveral” en la tragedia. Al respecto, Safranski resume al arte trágico como “la difícil y arriesgada transición al desencanto, una transición que requiere de un acompañamiento y un apoyo ritual. La representación de las tragedias al final de las fiestas dionisiacas no es otra cosa que ese ritual de la transición del paroxismo colectivo a la vida cotidiana de la ciudad. El drama ático, escribe Nietzsche, sólo pudo surgir *porque conservó «algo de esa vida dionisiaca de la naturaleza» en el escenario del teatro*” (2004: 63, la cursiva es nuestra).

2. LA IMPOTENCIA DEL HOMBRE TEÓRICO

Retomando lo dicho a propósito del pasaje sobre el “fenómeno eterno” de la Voluntad, la ilusión de belleza y la propia del consuelo metafísico son ambas, cabalmente, modos metafísicos y estéticos de considerar la existencia y la actividad humanas. Por ello mismo se trata de ilusiones que estimulan la creación de obras de arte genuinas, es decir, que permiten una mediación entre los impulsos creadores de la Naturaleza y del hombre. No ocurre lo mismo, sin embargo, con el tercer tipo de ilusión, aquel que insta a seguir viviendo mediante el estímulo del “placer socrático del conocer”.

La creencia fundamental del “hombre teórico” consiste en que “siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar [*das Denken*] llega hasta los abismos más profundos del ser, y que es capaz incluso de *corregir* [*corrigiren*] el ser” (KSA 1: 99). Nietzsche enfatiza así la presencia de un optimismo no sólo gnoseológico, sino también moral, puesto que el hombre puede conocer la totalidad de lo existente y, en lugar de inclinarse ya sea por una transfiguración de aquello que concibe como “absurdo y repudiable”, o por una comprensión “simpática” del movimiento ominoso de la Naturaleza, opta por la tarea de modificar el ser, esto es, introducir en la existencia un orden que responde, en última instancia, a las exigencias de un deber-ser. A los ojos del hombre teórico, la existencia debe ser algo comprensible y deseable de suyo.

Nietzsche ofrece una vía doble para comprender el advenimiento del hombre teórico en la historia de Occidente. Un sentido lo constituye la ya mencionada noción de “ilusión” de la Voluntad, a través de la cual la esencia de todas las cosas mantiene a sus criaturas interesadas en la vida. En el caso de la cultura helénica,

además, Nietzsche conjetura la presencia de un poder demoníaco al que llama “socratismo”, el cual, en tanto impulso impersonal, es lógicamente anterior a Sócrates y consiste en un “influjo disolvente de los instintos” (KSA 1: 91) orientado a instaurar cómo válido y seguro únicamente un pensamiento de tipo lógico y racional. En “El drama musical griego”, Nietzsche denuncia que el socratismo “niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta” (KSA 1: 542), es decir, en aquel reservorio instintivo popular excitable por el “impulso primaveral”.

Por atentar contra el reino propio de la sabiduría helénica, Sócrates representa ante los ojos de Nietzsche una “monstruosidad *per defectum*”, esto es, un producto sumamente raro de la cultura griega que destaca por la “carencia” [*defectus*] de disposición mística, es decir, de sabiduría instintiva. Si algo deja al descubierto el análisis nietzscheano del fenómeno colectivo de la embriaguez y el concurso del “impulso primaveral”, es precisamente la predisposición mística del pueblo griego, manifestada asimismo en su “extraordinaria sensibilidad” para el sufrimiento. En este sentido, Nietzsche delinea la figura de un Sócrates que invierte las proporciones y facultades connaturales al griego, de modo tal que allí donde los hombres presentan una conciencia crítica y disuasiva, y son productivos en virtud del “instinto” [*Instinct*] en tanto “fuerza creadora y afirmativa” [*schöpferisch-affirmative Kraft*], Sócrates produce o crea sólo a partir de su “conciencia” [*Bewusstsein*], relegando la fuerza instintiva a una dimensión crítica y lógica que sólo se ocupa de “disuadir” y obstaculizar la tarea creadora de la conciencia (KSA 1: 90).⁸ La monstruosidad

⁸ Ya en “Sócrates y la tragedia”, Nietzsche caracteriza a la visión socrática sobre el instinto como perteneciente a un “mundo al revés” [*verkehrter und auf den Kopf gestellten Welt*] (KSA 1: 542).

socrática impone de esta manera los rasgos distintivos de todo hombre teórico, cuyo suelo común es la creencia fundamental en la cognoscibilidad y corregibilidad del ser.

Mediante la caracterización de esta “superfetación” lógica, Nietzsche pretende contraponer el socratismo a lo dionisiaco, una potencia racional y otra netamente instintiva. Las artes en las que lo dionisiaco es preponderante no pretenden corregir el ser, sino precisamente aceptarlo tal cual es, asumiendo la ilimitada y pletórica potencia de lo “Uno primordial”, junto con la necesidad de la aniquilación individual. Lo mismo podría decirse de las artes apolíneas, que triunfan sobre la sabiduría popular pesimista divinizando lo existente, al punto de crear el espejo transfigurador del Olimpo. En este contexto, Nietzsche se preocupa por visibilizar el trasfondo moral del socratismo, con el objetivo de fundamentar su tesis acerca del carácter derivado y secundario del “socratismo estético”. Según esta idea, la estética producida por el socratismo no sería de primer orden, sino que provendría de un estrato moral que imposibilita, en última instancia, la “imitación de la naturaleza” por parte del artista socrático. Nietzsche arguye que la moral de Sócrates, sostenida sobre la equivalencia entre saber, virtud y felicidad, y expresada en el juicio “sólo el sapiente es virtuoso”, da origen al principio general del socratismo estético, cuya exigencia es que “todo tiene que ser inteligible para ser bello” (KSA 1: 85).

En los términos, pues, de una estética proyectada desde un ámbito moral, Nietzsche estudia la obra trágica de Eurípides, quien habría creído ver en sus contemporáneos, tanto en los poetas como en el público de los certámenes trágicos, una neta falta de inteligencia fundada en el hecho de que saben “únicamente por instinto” (KSA 1: 89). Sobre este diagnóstico, enfatiza Nietzsche, la tragedia

euripídea es precisamente un intento por “corregir” la tragedia; Eurípides abandona la tendencia idealizante del arte dramático inmediatamente anterior y, en una clara merma de la fuerza transfiguradora apolínea en pos de un raso naturalismo, adopta el propósito de llevar a la escena “la máscara fiel de la realidad” (KSA 1: 76). Reflejar con meticulosa fidelidad los rasgos de lo real implica el reemplazo del héroe trágico de rasgos ideales por el “esclavo doméstico bonachón y pícaro”, de modo que el espectador ve representado en la escena, ya no un pasado mítico fundacional y culturalmente vinculante, sino la vida cotidiana en su versión más chata. La vía instintiva de acceso al consuelo metafísico es radicalmente malinterpretada por el socratismo estético como un obstáculo para la comprensión de la trama, puesto que supuestamente arroja al espectador a la tarea, relativa a los acontecimientos representados por el drama, de “resolver el problema matemático del cálculo” (KSA 1: 86). Espoleado por este intelectualismo, Eurípides “soluciona” el problema metodológico de la comprensión de la obra trágica mediante una rectificación radical del lenguaje, la estructura dramática, los caracteres y la mismísima música coral. Pero precisamente en este intento, denuncia Nietzsche, lleva la tragedia a un estado de agonía sin precedentes, puesto que, al trastocar profundamente las proporciones de las fuerzas apolíneas y dionisiacas, el mundo simbólico de la tragedia es eclipsado completamente por el optimismo gnoseológico-moral de la ilusión socrática.

En el intento por corregir la tragedia a partir de una estética racional, deslindada de las fuerzas instintivas, desde las que brotan los impulsos apolíneos y dionisiacos, Sócrates y Eurípides propinan al arte dramático, así lo cree Nietzsche, una estocada mortal. Es precisamente el abordaje estrictamente teórico lo que atenta contra el “espíritu de la música” en tanto lenguaje inmediato de la esencia universal, despojando a la imagen y al concepto, a la escena y al len-

guaje, del trasfondo de profunda significatividad que posibilitaba la transmutación del drama en símbolo de la Voluntad. Con la agonía y posterior muerte de la tragedia, el magnífico entrelazamiento entre los impulsos de lo apolíneo y lo dionisiaco se corrompe de tal modo, que ya no es posible establecer vínculo alguno entre metafísica y estética en las artes del socratismo, entre las que hay que contar no sólo la tragedia euripídea, sino también buena parte de la “comedia ática nueva”, el diálogo platónico, la “gran ópera” y, *mutatis mutandi*, la novela moderna (KSA 1: 94).

Nietzsche enfatiza con vehemencia la imposición socrática de un modo de creación artística que desvincula la ilusión, merced a la cual los hombres se mantienen en la vida, de la tarea transfiguradora del arte, abocada, a fin de cuentas, a afirmar la existencia, ya sea a través de la redención en la apariencia, a la que no le está permitido encubrir completamente lo real, ya sea a través de la creación de un mundo de símbolos en el que convergen las fuerzas figurativas de lo apolíneo y el poder resonador de lo dionisiaco. Bajo la égida del socratismo, el placer de conocimiento impregna la actividad humana al punto de obliterar la “herida eterna” de la existencia, en la medida en que se pretende transformarla desde los fundamentos mismos del ser. En un sentido análogo, el arte del hombre teórico se halla sujeto a la tendencia por mejorar el arte mismo, gesto que Nietzsche denuncia como el origen de la corrupción de las formas artísticas genuinas. El análisis nietzscheano de los orígenes de la “cultura docta” resalta así la ausencia de una correspondencia metafísica entre las potencias artísticas de la Voluntad y la actividad creadora consciente del hombre teórico. Allí donde el socratismo dé a luz alguna forma artística, no se hallará más que algún elemento moral inoculado en la esfera estética, la cual en tanto es la actividad propiamente metafísica de esta vida, debería estar despojada de todo intento por figurarse la existencia en el horizonte de un deber-

ser.⁹ En el carácter derivado y moral de su estética, devela el hombre teórico la raíz de su impotencia artística.

3. LA ÓPERA ENTRE LO ESTÉTICO Y LO MORAL

En concordancia con lo expuesto en *El nacimiento de la tragedia*, el arte dramático griego pereció a manos del “principio asesino” del socratismo estético, según el cual la inteligibilidad es, al menos, condición necesaria de la belleza. La música del coro en tanto órgano fonador de la Voluntad, cuyo contenido es sólo asequible a partir del estado extático y movilizador de los instintos de lo dionisiaco, fue reemplazada en la tragedia eurípidea por una dialéctica asentada sobre principios racionales, de modo que, tal como Nietzsche denuncia en “El drama musical griego”, lo que originalmente era “espectáculo” [*Schauspiel*] terminó por devenir “juego de ajedrez” [*Schachspiel*] (KSA 1: 526).

La muerte de la tragedia produjo así un “vacío enorme” que no pudo ser llenado por ninguna derivación natural del género. Vistas las cosas desde la metafísica del joven filósofo, la misma Voluntad había cambiado por entonces de estrategia para “ilusionar” al hombre y encaminaba sus esfuerzos a lo largo de la senda del placer socrático del conocimiento. Se afianzó pues la cultura docta que Sócrates había sabido impulsar junto con Eurípides, y que llegó a su apogeo en la sociedad alejandrina. Continuación de una forma similar de cultura es, en la perspectiva nietzscheana, el

⁹ A propósito del socratismo estético, reflexiona Fink: “Iniciase así [con Sócrates] una terrible pérdida de mundo; la existencia pierde, por así decirlo, su apertura a la cara oscura y nocturna de la vida, pierde el conocimiento mítico de la unidad de vida y muerte, pierde la tensión entre individualización y fondo vital primordialmente uno; se torna superficial, queda presa de los fenómenos, se hace «ilustrada»” (1996: 38).

Renacimiento italiano, espoleado en el fondo por la misma creencia en el poder ilimitado del conocimiento lógico-racional para aprehender y corregir la existencia. Nietzsche señala dos aspectos en los que el Renacimiento expresa su carácter esencialmente docto, a saber, el tópico moralizante del “idilio” y la creación, llevada a cabo por la Camerata Florentina, de la “gran ópera” como el intento de un renacimiento del arte trágico antiguo. Estos aspectos se hallan profundamente conectados y su convergencia constituye la marca inequívoca de la condición marginal de la ópera en materia estética.

En el capítulo tercero de la obra sobre la tragedia, Nietzsche anticipa el problema del “idilio” en el transcurso del análisis de la “cultura apolínea”. La construcción onírica del orden olímpico torna a la existencia “apetecible de suyo” porque logra suturar la “herida eterna del existir” en una imagen de armonía y “unidad del ser humano con la Naturaleza” (KSA 1: 36-37). Pero esta unidad originaria, advierte sorprendentemente Nietzsche, no tiene nada en común con el supuesto estado originario del hombre representado por el pensamiento ilustrado de un Schiller o un Rousseau y decantado en los conceptos de “ingenuidad” y “estado de naturaleza”, respectivamente. No se trata, corrige Nietzsche, de una realidad directamente accesible, inteligible con transparencia y sencillez, en el origen de la cultura como tal. En este sentido, ya en las primeras páginas de su obra deja una marca de sospecha sobre la “nostalgia” [*Sehnsucht*] moderna que ofrece siempre una versión simplificada de la unidad originaria entre hombre y ser, obliterando con negligencia el trasfondo oscuro y titánico del que proviene, a fin de cuentas, una representación del origen siempre “fingida” o figurada. Tal es, precisamente, la condición del “sátiro” en los albores de la tragedia, en tanto apariencia del estado natural del hombre. Allí donde el arte dra-

mático antiguo emerge de una predisposición transfiguradora del hombre griego para abordar su pasado “con firme e intrépida garra”, el género dramático de la ópera proviene de una actitud que no se deja aprehender tanto en términos estéticos como morales, en tanto el hombre moderno “juguetea avergonzada y débilmente” con la imagen, pretendida originaria, del “pastor delicado, blando, que toca la flauta” (KSA 1: 58).¹⁰

Detrás de la imagen “pastoril” que la cultura docta tiene de los orígenes de la humanidad, Nietzsche imputa la presencia de una “mentira civilizada” (KSA 1: 58-59), en virtud de la cual el hombre moderno pretende asir su condición originaria sin el concurso de la apariencia (entendida en términos apolíneos) y, siguiendo el concepto de “idilio” de Schiller, representando la Naturaleza y el ideal de hombre como reales. La argumentación es aquí similar a la desplegada por el autor en la caracterización de la potencia curativa del sueño, donde el velo de la apariencia onírica no puede en ningún caso encubrir totalmente las formas de lo real, sino que debe mantener siempre algún grado significativo de traslucidez. En este sentido, la nostalgia del idilio, “la creencia en una existencia ancestral del hombre artístico y bueno” (KSA 1: 122), la representación de una época primitiva del “hombre en sí” [*Mensch an sich*] en la que resuena un consonante “acorde de Naturaleza e ideal” (KSA 1: 124), es una consecuencia del error

¹⁰ El estudio de Campioni sobre la importancia del “idilio” en la filosofía de Nietzsche sintetiza a la perfección lo que hemos expuesto hasta aquí: “El inquietante sátiro de la tragedia antigua es substituido por el tranquilizante pastor de la Arcadia: no la nostalgia por una eterna separación y pérdida del elemento natural, sino la alegría de un fácil y «eterno reencuentro». El «nefasto optimismo» de una naturaleza buena más allá de la civilización desemboca, a través de Rousseau, en la «amenazante y terrible pretensión» del socialismo: los derechos para el hombre naturalmente bueno” (2004: 148).

fundamental sobre los alcances del pensamiento adjudicado a la “creencia fundamental” del hombre teórico. Si el ser mismo es concebido como corregible, para ser llevado, en última instancia, al estado de deseable y bueno, entonces el hombre, en su unidad auténtica con el ser, participa del mismo proyecto moralizante. Se trata de una visión de la existencia y del hombre que, en su profundo optimismo, eclipsa por completo la dimensión desgarradora de la existencia, aquella transmitida en el mito griego por Sileno y los titanes. El idilio constituye un modo de representación diametralmente opuesto a lo que Schiller llama “duelo” [*Trauer*], a saber, la concepción de la Naturaleza como una instancia perdida y del ideal como un estado inalcanzado. Nietzsche recurre a esta terminología con el objeto de mostrar cómo el hombre culto del Renacimiento no va más allá de una mera “imitación operística de la tragedia griega”, donde se manifiesta la “disonancia” [*Dissonanz*] como “el poder artístico eterno y originario” (KSA 1: 154). El hombre moderno confunde, arguye Nietzsche, el mundo del griego homérico con el mundo del hombre primordial, como si este último hubiese emanado en la belleza artística de la figuración apolínea sin la intervención de alguna otra potencia metafísico-estética. En este olvido del poder de Dionisos, vuelve Nietzsche a comprobar la condición antidionisiaca del socratismo que opera por debajo de las culturas del Renacimiento y la Ilustración.¹¹

¹¹ Como demuestra detalladamente Campioni, Nietzsche estudia el Renacimiento y el mundo “neolatino” no sólo para resaltar la dirección “optimista-idílica”, sino también para poner de relieve los elementos que contrastan con ella, ausentes, sin embargo, de las argumentaciones de *El nacimiento de la tragedia* y presentes sólo en los póstumos de la época. En ellos, Nietzsche rescata a la ópera heroica del siglo XVII como momento de «pasaje a la tragedia» (KSA 7: 287), puesto que el carácter pastoral es allí reemplazado por la representación

La “nostalgia del idilio” conlleva pues una “glorificación optimista del ser humano en sí” (KSA 1: 122) que constituye el principio lógico de la ópera en tanto horizonte artístico del “primer hombre”. Nietzsche intenta mostrar de este modo que todas las aristas estéticas de la ópera se reducen, en último término, a la raíz extra-estética del idilio, que introduce subrepticamente la matriz de un orden moral del mundo en las cimientos del arte dramático del Quattrocento. La ópera se estructura sobre una tendencia idílica que la aleja irremediamente del arte genuino y la conduce a repetir los rasgos de un arte dramático simulado:

El hombre artísticamente impotente crea para sí una especie de arte, cabalmente porque es el hombre no-artístico de suyo. [...] El presupuesto de la ópera es una creencia falsa acerca del proceso artístico, a saber, la creencia idílica de que propiamente todo hombre sensible es un artista. En el sentido de esa creencia, la ópera es la expresión de los legos en arte, que dictan sus leyes con el jovial optimismo propio del hombre teórico. (KSA 1: 123-124)

Todavía sin el andamiaje conceptual de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche esboza en “El drama musical griego” las primeras críticas a la “gran ópera”. El argumento central contra el carácter genuino del arte dramático renacentista y sus posteriores derivaciones estriba por entonces en la contraposición de los mismos elementos que se desarrollan luego alrededor de la “monstruosidad” socrática: el saber consciente del hombre teórico y la sabiduría intuitiva de los pueblos, brotada a partir del metafísico “impulso primaveral”. En este contexto, Nietzsche condena el abordaje docto de la Camerata sobre la poética antigua con el

de hombres excepcionalmente nobles. También es salvada la descendencia de la ópera heroica, a saber, la ópera clásica francesa. Cf. Campioni 2004: 150.

propósito de renovar los “efectos” [*Effekte*] de la tragedia ática en términos de una actividad esencialmente estéril: “para el desarrollo de las artes modernas la erudición, el saber y la sabiduría conscientes constituyen el auténtico estorbo: todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse dentro de una noche profunda” (KSA 1: 516). Los procesos vitales del nacimiento, crecimiento y muerte son considerados, en materia de arte, como susceptibles de ser obstaculizados y hasta pervertidos por el pensamiento consciente, que presenta la tendencia a emularlos artificialmente. El hombre docto también hace nacer, desarrolla e incluso da muerte a formas de arte a través de la intromisión, en alguna proporción, del socratismo estético. Tal es el caso de la ópera, que no se origina a partir de “la fuerza inconsciente de un instinto”, sino meramente en la improductiva erudición de una cultura, cuyo habitante representativo es en el fondo “un bibliotecario y un corrector que se queda miserablemente ciego a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta” (KSA 1: 120).

Como si fuera, al igual que Sócrates, una monstruosidad *per defectum*, la ópera presenta la deficiencia primordial de ser un modo “semimusical de hablar” (KSA 1: 120). Con esta expresión, Nietzsche designa la superficialidad del elemento musical en la composición dramática que se manifiesta en la alternancia de dos tipos expresivos: el “semicanto” [*Halbgesange*], esto es, la preponderancia del discurso hablado por sobre la melodía cantada, y la descarga del cantante en la música sin el concurso del lenguaje. Ambos tipos, observa Nietzsche, se alternan peligrosamente, dado que el semicanto bloquea el elemento musical en pos de la comprensibilidad de la palabra y el concepto, mientras que la descarga lírica compromete la inteligibilidad de la obra. El resultado general de la ópera, no obstante, recae, según el análisis nietzscheano, sobre el aspecto intelectual del oyente, de modo

que lejos de entrar en contacto con aquel contenido *sui generis* transmitido por la música dionisiaca de la tragedia ática, el “discurso afectivamente insistente” del texto operístico actúa “sobre el concepto y la representación” (KSA 1: 121). El “recitado” es pues una consecuencia directa del socratismo estético a la base del abordaje docto sobre el arte dramático antiguo. El hombre artísticamente impotente “no presiente la profundidad dionisiaca de la música” y transforma la experiencia dramática en una “retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión” (KSA 1: 123). A causa de la convergencia del carácter idílico y semi-musical, Nietzsche descalifica la condición estética y artística de la ópera como “ser de broma” [*tändelndes Wesen*].¹²

¹² Es importante aclarar que las críticas de Nietzsche a la ópera perpetúan el juicio, bien conocido por el filósofo, de los escritos de Wagner. En *Ópera y drama*, el compositor argumenta contra el arte operístico mediante la apelación a artificiosidad del género: “según Wagner, la ópera es un género no natural, no histórico y que no ha nacido del pueblo; es un género que ha nacido de la arbitrariedad artística. Wagner señala cuál ha sido el error de la ópera: «El error en el que ha caído la ópera es haber considerado como finalidad lo que era un medio de expresión (la música) y la finalidad de la expresión (el drama) como un medio»” (Polo Pujadas 2011: 29). Nietzsche nunca se sentirá cómodo con esta última idea, que de hecho reprochará a su antiguo amigo en *El caso Wagner*: «La música no es nunca sino un medio»: ésta era su teoría, ésta era, ante todo, la única *praxis* que le era posible en absoluto. Pero así no piensa ningún músico – Wagner tenía necesidad de literatura para convencer a todo el mundo de que tomase en serio su música y la considerase profunda...” (KSA 6: 36). En todo caso, las páginas de *El nacimiento de la tragedia* no discuten esta idea, aunque sí desarrollan, en calidad de argumento contra la ópera, la compleja relación, derivada de la postura wagneriana sobre la música y el drama, entre lenguaje conceptual y música como lenguaje de la Voluntad. De ello no nos ocupamos en el presente trabajo porque constituye una temática demasiado amplia.

4. LA ÓPERA EN EL HORIZONTE DE LA “MASA”

El énfasis nietzscheano en la marginalidad estética de la ópera y su relación con la cultura socrática de la modernidad deja fuera de consideración un componente de vital importancia en la comprensión de su rechazo del género dramático renacentista: el rol que juega la “masa” [*Masse*] en la constitución de la tragedia eurípidea y sus posteriores derivaciones. Si bien la aversión de Nietzsche para con la ópera se apoya, tal como veremos, en una valencia negativa del concepto de “masa”, existe no obstante un punto de vista diferente sobre el rol que lo masivo puede cumplir en la conformación del arte dramático, y que constituye justamente las bases para la apreciación nietzscheana del drama musical wagneriano.

En un sentido preliminar, vale notar que el concepto de “masa” desplegado en *El nacimiento de la tragedia* y en los escritos preparatorios no se agota en la voz *Masse*, sino que acopia también términos como *Menge* (“multitud”) y *Schaar* (“muchedumbre”), de significativo peso al momento de comprender y valorar el arte dramático. Como no se trata de un concepto central en la argumentación de Nietzsche, una lectura detallada constata el uso relativamente irregular de la terminología, a la que han de sumarse, en condición de expresiones subordinadas, las nociones de “burgués” [*bürgerlich*] y “popular” [*volks-*].

La mención más resonante de lo masivo en la crítica nietzscheana del drama socrático se halla en las páginas dedicadas a Eurípides. En el abandono de la tendencia idealizante de la tragedia precedente, y en la concomitante intención de reflejar fielmente lo real, sin el concurso transfigurador de la apariencia, Nietzsche describe cómo Eurípides sustrae la palabra al mito trágico, al héroe y, en el fondo, al sátiro sobre el que se constituye originariamente

el coro, y la cede a la “mediocridad burguesa” [*bürgerliche Mit-telmässigkeit*] “sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas”. El pasaje continúa de la siguiente manera:

Si ahora la masa entera filosofa [*die ganze Masse philosophiere*], y en la administración de sus tierras y bienes y en el modo de llevar sus procesos actúa con inaudita inteligencia, esto, dice Eurípides, es mérito suyo y resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo [*Volk*]. A la comedia nueva, de la cual Eurípides se convirtió en cierta medida en maestro de coro, le era lícito ahora dirigirse a esa masa preparada e ilustrada de ese modo [*eine derartig zubereitete und aufgeklärte Masse*]. (KSA 1: 77)

Nietzsche esboza pues la idea de una masa de tipo burgués, interesada en la administración de su propiedad privada, a la que ha sido donada la palabra y, junto a ella, la capacidad de razonar y de argumentar con inteligencia. La escena del arte dramático se puebla así de temas cotidianos en los que, como hemos mencionado, el esclavo doméstico reemplaza al héroe mítico. La tarea de Eurípides es, en la formulación de Nietzsche, la de un educador que condiciona un tipo específico de recepción de la obra de arte trágica alejado por completo de la experiencia auténtica del “oyente” [*Zuhörer*] anterior. A propósito de ello, en “El drama musical griego” se nos dice que el burgués decimonónico acude al teatro en una angustiosa huida del aburrimiento, movido por una voluntad de liberarse de sí mismo y de su propia mezquindad, con los sentidos cansados y obtusos, en carácter de mero diletante, mientras que el oyente de una verdadera tragedia asiste a la representación dramática en busca, en cambio, de una experiencia poco asidua, de “recogimiento” [*Sammeln*] y “tranquilidad” [*Ruhe*], con los sentidos frescos y matinales, portador de un remanente del “impulso primaveral” que alimenta las reservas ins-

tintivas de los pueblos. En la obra euripídea y en toda creación proveniente de la impotencia del hombre teórico, falta precisamente ese componente instintivo, desacreditado completamente por el socratismo estético. El uso de la palabra en el drama erudito se halla siempre desarraigada del suelo musical dionisiaco, y sometida al elemento optimista “que una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación – hasta el salto mortal al espectáculo burgués [*bürgerliche Schauspiel*]” (KSA 1: 94).

En el marco de la tragedia euripídea, la idea de un arte vinculado esencialmente a las masas refiere así, por una parte, a la preponderancia de un componente de clase: el espectador masivo de la ópera es siempre algún tipo de burgués, sea aquel de la antigua Grecia, la emergente clase comerciante del Renacimiento, o la propia de la Alemania de segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, además, se trata de una “masa” definida de antemano en voz pasiva, de un espectador que “es llevado por Eurípides al escenario” [*von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist*] (KSA 1: 76), en un movimiento a todas luces artificial. De hecho, donde artísticamente es pasiva, intelectualmente es todo lo contrario, puesto que la actividad propia de esta masa es la de “filosofar” [*philosophieren*], la de administrar con inteligencia. No es casual que la masa del drama euripídeo replique relativamente las mismas características “monstruosas” o invertidas que Sócrates: una conciencia creadora y un instinto disuasivo. En el marco de la metafísica nietzscheana de la época, cabría decir que a las artes producidas bajo la ilusión del placer socrático por el conocimiento corresponde de un lado un “hombre teórico” artísticamente impotente, y del otro un receptor de sesgo intelectual, artísticamente pasivo.

Más allá de lo expuesto, “masa” y “burguesía” no se hallan indisolublemente vinculadas. El término “público” (*Publicum*) se dice de muchas maneras: “«público» es sólo una palabra, y no, en absoluto, una magnitud homogénea y perdurable” (KSA 1: 79). Contrariamente a lo que podría creerse, el poeta del socratismo estético no era “del gusto de la masa entonces dominante” [*damals herrschenden Masse*] (KSA 1: 537), lo que constituía de suyo un estado crítico para los certámenes, donde “la masa constituía precisamente la suerte” [*die Masse eben das Glück machte*] (KSA 1: 537). Nietzsche deja constancia, ya en “Sócrates y la tragedia”, que a Eurípides “la suerte le fue tan poco propicia como la masa” [*Das Glück war ihm ebensowenig wie die Masse hold*] (KSA 1: 537). Por esta razón, el papel que cabalmente le corresponde es el del educador, el de aquel que debe preparar al espectador para un nuevo tipo de representación dramática. Nietzsche desarrolla esta misma idea en *El nacimiento de la tragedia* bajo la figura de un Eurípides que, a fuerza de insistencia, “había logrado vencer a la masa” [*über die Masse gesiegt hatte*] (KSA 1: 79 y 607).

De acuerdo con este enfoque, el público de la tragedia eurípidea no devendría “masa” por el hecho de corresponderse con el arte dramático de Eurípides. La “masa” habría existido antes aún que la estética racionalista de Sócrates, en tanto público de las tragedias anteriores, como las de un Esquilo o un Sófocles. Y es precisamente en el origen del arte trágico, en tanto convergencia suprema de los impulsos estético-metafísicos helénicos, donde puede verse también la presencia fundante de lo masivo. Si retomamos el análisis nietzscheano del carácter colectivo del “impulso primaveral” y la procesión de los extasiados por el poder embriagador de lo dionisiaco, leemos que “en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisiaca, muchedumbres

cada vez mayores [*immer wachsende Schaaren*]” (KSA 1: 29). Sobre las procesiones populares continúa Nietzsche: “y, en verdad, ese fenómeno sobreviene como una epidemia: una muchedumbre entera se siente mágicamente transformada de ese modo [*eine ganze Schaar fühlt sich in dieser Weise verzaubert*]” (KSA 1: 61). La transformación del colectivo dionisiaco consiste en la ya mencionada borradura de los límites interiores y exteriores del hombre, de modo que el extasiado se ve a sí mismo transformado en otro, sea ya en la Naturaleza, sea ya en el hombre mismo. Como resultado, advierte Nietzsche, se llega a una forma primordial de consuelo metafísico: “con tales estados de ánimo y tales conocimientos la muchedumbre entusiasmada de los servidores de Dioniso [*die schwärmende Schaar der Dionysusdiener*] lanza gritos de júbilo” (KSA 1: 59).

De este estado dionisiaco primigenio, Nietzsche deduce posteriormente la capacidad creadora del poeta lírico y, por extensión, del poeta dramático. En este sentido, en una formulación que repite la terminología sobre las procesiones bacanales, el autor afirma que “para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus [*von Geisterschaaren umringt zu leben*]” (KSA 1: 61). Y precisamente, “la excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus” [*Die dionysische Erregung ist im Stande, einer ganzen Masse diese künstlerische Begabung mitzutheilen, sich von einer solchen Geisterschaar umringt zu sehen*] (KSA 1: 61). De este modo, en el preciso momento en que Nietzsche opera el pasaje entre la “muchedumbre” dionisiaca y el coro satírico, reaparece el término *Masse*, alejado ahora de todo comercio con la noción de ciudadano o burgués: “el coro de sátiros es ante todo una visión tenida

por la masa dionisiaca” [*Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse*] (KSA 1: 60). Esto significa que el colectivo primigenio del cual proviene el coro trágico, punto neurálgico de la tragedia, es una auto-proyección o una auto-representación de la masa excitada por el impulso primaveral. En tanto proyección, el coro es pues una creación simbólica de la masa, un resultado de su fecundidad creadora, asegurada por el íntimo vínculo entre el impulso primaveral y la potencia estético-metafísica de lo dionisiaco. De la formación originaria de sátiros proviene, de acuerdo con esta serie de argumentos, “el coro de la tragedia griega, símbolo de toda la masa agitada por una excitación dionisiaca” [*Der Chor der griechischen Tragödie, das Symbol der gesamten dionysisch erregten Masse*] (KSA 1: 62).

Resumiendo el recorrido realizado, de un lado obtenemos una “masa” de espectadores vinculada estrechamente al socratismo estético, perteneciente a una determinada clase social y estéticamente pasiva. Del otro lado, una “masa” creadora, excitada por un impulso estético-metafísico que la conduce a proyectar una imagen de sí misma, a partir de la cual florece, como último retoño, la obra de arte trágica. Si comparamos estas nociones de “masa”, la diferencia más evidente consiste en el rol frente a la obra: la “masa dionisiaca” es creadora, es decir, engendra ella misma la obra de arte; en cambio, la masa de espectadores es, como hemos dicho, pasiva, se limita sólo a verse representada desde las gradas del teatro. Pero más allá de esta incongruencia, una similitud estructural se mantiene firme. En efecto, en el “fenómeno artístico primordial” [*elementare künstlerische Prozesse*] gracias al cual los integrantes de la muchedumbre embriagada se proyectan a sí mismos como coro de sátiros,

fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisiacos y los hombres transformados por la magia dionisiaca. Sólo que es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se re-encontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por ellos. (KSA 1: 59)

El oyente de la tragedia genuina forma parte de la “masa dionisiaca” que, en el fondo, es siempre creadora. Por ende, en la medida en que participa del drama mismo y toma contacto directo con el poder embriagador de lo dionisiaco, se trata de un oyente activo. Por su parte, el público de Eurípides también se encuentra a sí mismo en la representación dramática, pero ya no en la orquesta, sino en la escena. Este cambio de lugar resulta profundamente significativo, puesto que desde la orquesta el coro conserva, en la tragedia ática, aquel desencadenamiento de las fuerzas simbólicas en la danza y el canto, mientras que en la tragedia euripídea lo único que se conserva es el presente fugaz, fielmente imitado, de la realidad cotidiana. Las fuerzas simbólicas han cedido ya su lugar a la dialéctica intelectualista del socratismo estético.

5. LA ÓPERA, ¿UN ARTE DE MASAS?

Llegados a este punto, y tras un extenso recorrido, cabe pues preguntarse si es posible entrever una noción de “arte de masas” en la estética metafísica del joven Nietzsche. La objeción más importante que podría realizarse contra este interrogante es que la noción nietzscheana de “masa” no es unívoca, lo que podría conducir a la paradójica afirmación de que tanto la tragedia ática

como la ópera constituyen casos del arte de masas. Sin embargo, pareciera no ser lo mismo interpretar la expresión “arte de masas” mediante un complemento genitivo de carácter subjetivo, donde obtenemos un arte hecho *por las masas*, que hacerlo a través de un genitivo objetivo, en cuyo caso se trata de un arte hecho *para las masas*. Y esta distinción se replica precisamente en lo que nuestro recorrido ha dejado al descubierto.

A propósito de las procesiones dionisiacas, Nietzsche entrevé el carácter activo de la masa cuando analiza la excitación del simbolismo corporal: “este proceso por el que la música se descarga en imágenes hemos de trasponerlo ahora nosotros a una *masa popular* [Volksmenge] fresca y juvenil, lingüísticamente creadora [sprachlich schöpferische]” (KSA 1: 50). Si en las artes dionisiacas como la poesía lírica y la “canción popular” [Volkslied] la masa tiene una presencia activa, es en la tragedia ática donde alcanza su punto culminante en tanto fuerza creadora, dado que en su auto-proyección como coro satírico produce una unificación auténtica entre lo particular y lo universal (para retomar la terminología adorniana) y deviene finalmente espectadora de sí misma.

La tragedia eurípidea y la ópera, en cambio, lejos de provenir del calor dionisiaco de la masa, son el resultado de una acción artísticamente impotente, estéril. En ellas, el arte ha cortado su canal nutritivo natural con las fuerzas dionisiacas: la masa abandona las tareas de la *triúnica choreia* en la orquesta y pasa a ocupar el lugar de la escena, donde la auto-referencialidad se configura por vía racional y se halla orientada a disipar y divertir la atención de un espectador cansado, sacudido por la vida moderna.

La doble valencia de la expresión “arte de masas”, surgida de los roles que puede adoptar la masa frente a la obra de arte, se corresponde sin demasiadas dificultades con el planteo de MacDonald expuesto en las primeras páginas. *El nacimiento de la tragedia* pretende mostrar, de hecho, cómo aquel arte superior que supo maridar en una proporción divina los impulsos estético-metafísicos de la Voluntad helénica, ha nacido “desde abajo”, desde la profundidad instintiva de la masa popular.¹³ La tragedia no sería otra cosa, pues, que arte popular. En cambio, desde los esfuerzos conjuntos de Sócrates y Eurípides, personalidades en cierto sentido monstruosas, es decir, singularísimas, no representativas de la muchedumbre helénica, hasta la ambición restaurativa de la docta Camerata Florentina, el arte producido por el tipo alejandrino de cultura ha sido y será siempre un arte hecho “desde arriba”.

Si consideramos al arte trágico genuino de la masa dionisiaca como una forma de arte popular, entonces podríamos interpretar la caracterización nietzscheana de la ópera como el ejemplo paradigmático de una germinal definición del arte propio de una incipiente “sociedad de masas”. Siguiendo esta idea, Nietzsche definiría el arte de masas, en primer lugar, como una forma artística desvinculada de la fuerza figurativa de la belleza apolínea y del consuelo metafísico dionisiaco, y lo caracterizaría como un producto, en cambio, del optimismo gnoseológico del socratismo estético. Por ello mismo, el arte de masas sería siempre un fruto del “hombre teórico”, una clase de hombre artísticamente impotente, y presentaría en cada caso fuertes marcas moralizantes, ya

¹³ En un comentario a la postura de MacDonald, Carroll precisa que el arte popular “articula el *ethos* o visión individual de la gente desde abajo, expresando su modo particular de ser” (Carroll 1998: 19).

sea por sostenerse en la creencia fundamental de la corregibilidad del ser o en la “nostalgia del idilio” como unidad originaria entre hombre y Naturaleza. Sin el concurso de lo apolíneo, el arte de masas caería en un intento de fiel reproducción de lo real, esto es, en un alejamiento de lo ideal y en un raso naturalismo. En cuanto al público para el cual es producido, sería un arte dispuesto, según Nietzsche, a los fines de una recepción intelectual, dirigido a una masa pasiva, que sólo busca divertimento y un escape de las ocupaciones diarias. Se trataría, por último, de un concepto a-histórico, en el sentido en que Carroll descarta la formulación de “arte popular” (Carroll 1997: 183).

Debido al desarrollo de nuestra argumentación, las condiciones de una posible definición nietzscheana de “arte de masas” tienen como únicos casos las diversas concreciones del arte dramático proveniente de la tragedia euripídea, en la cual la ópera hunde sus raíces. ¿Será posible pensar otras formas de arte que, desde la perspectiva de Nietzsche, pertenezcan al arte de masas? Algunos señalamientos de *El nacimiento de la tragedia* pueden ofrecernos pistas sobre posibles candidatos. Dejamos aquí lanzada la propuesta para una ulterior investigación acerca de si, en el seno del arte dramático, no cabe considerar también a la comedia ática nueva como arte de masas y, fuera de los escenarios, a otras formas de arte socrático, como el diálogo platónico y su derivación moderna, la “novela” [*Roman*] (KSA 1: 94).

En suma, y sin la intención de simplificar lo expuesto, podríamos condensar la pertenencia de la ópera al arte de masas en la idea de que es el arte de la burguesía, un público de creciente masividad, educado en un tipo de recepción estética que desconoce por completo aquella sabiduría popular griega, una masa que, en el ejercicio práctico del optimismo gnoseológico y moral propios de

la cultura socrática moderna, reduce el arte a mero divertimento, a “accesorio divertido, nada más que un tintineo” (KSA 1: 24).

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max [1969] (1998), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta).
- BARRENECHEA, Mariano Antonio (1915), *Ensayo sobre Federico Nietzsche* (Buenos Aires: Nosotros)
- CAMPIONI, Giuliano (2004), *Nietzsche y el espíritu latino*, trad. y prólogo de Sergio Sánchez (Buenos Aires: El cuenco de plata).
- CARROLL, Noël (1997), “The Ontology of Mass Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 2, “Perspectives on the Arts and Technologies”, 187-199.
- (1998), *A Philosophy of Mass Art* (Oxford: Clarendon).
- COLLINGWOOD, Robin G. (1938), *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press)
- FINK, Eugen (1996), *La filosofía de Nietzsche* (Madrid: Alianza).
- GREENBERG, Clement (1939), “Avant-Garde and Kitsch” en Greenberg (1961: 3-21)
- (1961), *Art and Culture. Critical essays* (Boston: Beacon Press).
- MACDONALD, Dwight (1953), “A Theory of Mass Culture”, en White & Rosenberg (1963: 59-73)
- NIETZSCHE, Friedrich [1980] (1999), *Kritische Studienausgabe [KSA]*, ed. von Giorgio Colli y Massimo Montinari, 15 tomos (Berlin: Walter de Gruyter).
- POLO PUJADAS, Magda (2011), *Filosofía de la música del futuro. Encuentros y desencuentros entre Nietzsche, Wagner y Hanslick* (Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza).
- PIUVET, Roger (2003), *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation: un essai d'ontologie de l'art de masse* (Bruxelles: La Lettre volée).

SAFRANSKI, Rüdiger (2004), *Nietzsche. Biografía de su pensamiento* (Barcelona: Tusquets).

VOLPI, Franco (2005), *El nihilismo* (Buenos Aires: Biblos).

WHITE, David Manning & ROSENBERG, Bernard (eds.) (1963), *Mass Culture. The Popular Arts in America* (Illinois: The free press of Glencoe).