

MÚSICA Y “GENIO ACTOR”

La metafísica de artista de Nietzsche en la lectura crítica
de Mariano Antonio Barrenechea

· *Mauro Sarquis* ·

Mauro Sarquis

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Universidad Nacional de San Martín

Música y “genio actor”. La metafísica de artista de Nietzsche en la lectura crítica de Mariano Antonio Barrenechea

DOI: 10.36446/be.2024.68.393

Resumen

El presente trabajo tiene por finalidad constatar que Mariano Antonio Barrenechea (1884-1949) interpretaba la metafísica de artista propia de *El nacimiento de la tragedia* como una aprehensión superficial o impropia dentro del pensamiento nietzscheano. Con vistas a tal fin, el argumento desplegado en el escrito se orienta a los siguientes objetivos: 1) sondear los alcances del conocimiento que Barrenechea tenía de las tesis centrales de la obra sobre la tragedia; 2) reconstruir la interpretación barrenechiana según la cual la irrupción de Wagner en la vida de Nietzsche constituye una torsión de los proyectos helenistas originales del filólogo; 3) analizar la lectura de Barrenechea sobre algunos fragmentos póstumos en los que Nietzsche pone en tela de juicio la posibilidad misma del drama musical wagneriano.

Palabras clave

Recepción; Estética; Drama; Schopenhauer; Wagner; Orestano; Lasserre

Music and “actor’s genius”. Nietzsche’s artist’s metaphysics in Mariano Antonio Barrenechea’s critical reading

Abstract

The purpose of this paper is to establish that Mariano Antonio Barrenechea (1884-1949) interpreted the artist’s metaphysics found in *The Birth of Tragedy* as a superficial or improper apprehension within Nietzschean thought. To this end, the argument presented in the text is directed towards the following objectives: 1) to explore the extent of Barrenechea’s understanding of the central theses of Nietzsche’s work on tragedy; 2) to reconstruct Barrenechea’s interpretation, according to which Wagner’s entry into Nietzsche’s life represents a distortion of the philologist’s original Hellenistic projects; 3) to analyze Barrenechea’s reading of some posthumous fragments in which Nietzsche questions the very possibility of Wagnerian musical drama.

Keywords

Reception; Aesthetics; Drama; Schopenhauer; Wagner; Orestano; Lasserre

Recibido: 21/06/24. Aprobado: 06/09/24.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

Alrededor del año 1904, Mariano Antonio Barrenechea (1884-1949) leyó por primera vez *El nacimiento de la tragedia*, probablemente en la traducción francesa del Mercure de France, aunque es de suponer que acompañado asimismo tanto de alguna versión alemana como de la edición castellana de B. Rodríguez Serra.¹ Por entonces, comenzaba también su carrera como crítico musical en *Diario Nuevo*² y,

¹ Antes de su viaje a Alemania en 1911, es probable que Barrenechea haya tenido acceso a la versión alemana publicada en la *Gesamtausgabe* ed. Koegel (GAK I) o en la *Großoktavausgabe*, todavía por entonces impresa por Naumann (GOA I: 1-172) – o, en todo caso, a ediciones germanas compatibles con estas– gracias al estudio emprendido bajo la tutela de Heinrich Walter von Hauff. No caben dudas, por otra parte, de que trabajó con la traducción francesa (Nietzsche 1901a) y la edición castellana de Luis J. García de Luna (Nietzsche 1900). En efecto, intentó traducir a cuenta propia “El Origen de la Tragedia del Espíritu de la música” a partir de la versión francesa (Barrenechea 1947: 25). Asimismo, tenía un detallado conocimiento de los avatares de la obra gracias a las reseñas biográficas y editoriales de Förster-Nietzsche (1897: 52 ss.), Lichtenberger (1900 [1898]: 31 ss.), Orestano (1903: 53 ss.) y Meyer (1913: 244 ss.).

² En el terreno del periodismo cultural, Barrenechea debutó como columnista teatral en *Diario Nuevo*, dirigido por David Peña, hacia 1904. *Diario Nuevo* comenzó a publicarse el primero de julio de 1904. La fecha de ingreso a *Diario Nuevo*, “si mal no recuerdo –rememora Barrenechea– fue hacia 1904” (1943: 240; véase 1947: 76). La columna de crítica teatral del periódico no presenta, valga aclarar, ni un solo texto firmado con su nombre durante ese año inaugural, como sí contiene, por ejemplo, críticas de Emilio Becher o El Abate Pirracas (Matías de Padilla y Clara). De no fallar el recuerdo de Barrenechea, entonces ha debido colaborar anónimamente o bajo algún seudónimo. Si esto último ha ocurrido, acaso se encuentre nuestro autor detrás del breve artículo sobre el estreno de *Nirvana*, de José León Pagano, refrendado con

desde hacía ya unos años, profesaba un fuerte entusiasmo por la música de Wagner.³ No es de extrañar, por ende, que las reflexiones del filólogo de Basilea sobre el arte sonoro hayan sido tomadas en atenta consideración. Si tenemos en cuenta, además, que en el lapso estimado de escritura de las primeras notas biográfico-psicológicas sobre Nietzsche (1904-1907),⁴ Barrenechea frecuentaba con especial interés la obra de Benedetto Croce y otros trabajos contemporáneos de

la inicial de su apellido (B. 1904), quizás detrás del anónimo texto acerca de “El último amor de Beethoven” (s/d 1904a) o como tácito autor de la reseña anual titulada “El teatro nacional en 1904” (s/d 1904b).

³ Hacia comienzos del siglo XX, el Politeama, el Coliseo, el Colón y el Teatro de la Ópera eran los destinos regulares de un joven Barrenechea que, desde la afición más entusiasta, comenzó a recorrer el camino de la crítica. Siempre rodeado de amigos y compañeros de estudio, recuerda: “formábamos un grupo de muy incipientes filósofos, pesimistas y músicos, que encontrábamos nuestro mayor placer en esperar horas a que se abriera la puerta del teatro de la Ópera que daba a la calle Suipacha para subir a la carrera, en competencia con otros muchachos, a conquistar los mejores puestos del paraíso y escuchar, con unción ingenua, las dos o tres obras de Wagner que se representaban en aquellos días, y que seguíamos con atención religiosa en las partituras de orquesta que acababan entonces de publicarse en ediciones llamadas «de bolsillo»” (Barrenechea 1947: 25).

⁴ El conjunto de textos que terminó volcado en la publicación de la serie de artículos “Federico Nietzsche. Notas para una biografía psicológica” en la revista *Renacimiento* (Barrenechea 1909a, 1909b y 1910a), el primer testimonio del abordaje biográfico-psicológico que desembocaría en el *Ensayo sobre Federico Nietzsche* (Barrenechea 1914-1915), había sido compuesto antes de 1908. El propio autor da indicaciones sobre la fecha al afirmar que Elisabeth Förster-Nietzsche mantenía aún inédita una autobiografía del hermano escrita en sus últimos días lúcidos: “Estas notas informativas fueron redactadas mucho antes de aparecer en alemán «Ecce Homo» – indica Barrenechea a pie de página– y las referencias que en nuestro texto hacemos a este folleto fueron tomadas en la gran biografía de la Sra. Forster [sic]” (1910a: 18, n. 1). Si bien no es posible inferir con exactitud la datación de la escritura, no podría ella extenderse antes de 1903, dada la marcada presencia de bibliografía crítica editada en ese año; teniendo en cuenta, además, los avances de Barrenechea en el manejo del alemán y la consecuente posibilidad de acceder a la obra de la hermana del filósofo, es plausible reducir el período de producción de estas primeras notas a los años 1904-1907.

estética positiva (Charles Lalo, Jules Combarieu, Léon Danion y José Ingenieros), a cuya perspectiva adhiere en muchos casos, es esperable que la metafísica de artista de *El nacimiento de la tragedia*, en la que la música es pensada como un modo de acceso al fundamento ontológico del mundo, haya sido –cuanto menos– sometida a crítica.⁵

En lo que sigue, emprendaremos un acercamiento a la recepción de las ideas estético-musicales presentes en la ópera prima de Nietzsche con el propósito de constatar no sólo que el crítico argentino conocía la metafísica de artista, sino también que la consideraba como una aprehensión superficial dentro del pensamiento nietzscheano mismo. Con vistas a tal fin, trabajaremos principalmente sobre el conjunto de textos del *Ensayo sobre Federico Nietzsche* (Barrenechea 1914-1915)⁶ y tomaremos en consideración los siguientes puntos: 1)

⁵ Hemos estudiado con anterioridad la incidencia de algunas ideas de estética positiva en la recepción barrenechiana de Nietzsche, en especial en torno a la constelación de escritos que gira en torno a *Historia estética de la música*. Véanse Sarquis (2014 y 2016).

⁶ Finalizado el 8 de octubre de 1913 (véase Barrenechea 1914-1915: 289), el *Ensayo sobre Federico Nietzsche* concluía un proyecto biográfico-psicológico que se extendía varios años en el pasado. Si recorremos en retrospectiva los hitos que marcaron su desarrollo antes de la primera aparición, observamos que ya en abril de 1913 se preparaba para la publicación una “biografía psicológica” sobre el filósofo (Barrenechea 1913: 113, n. 1). El manuscrito que hacia 1913 adopta la forma definitiva de la primera edición del *Ensayo* tiene como antecedente, a su vez, una serie inconclusa de esbozos publicados entre 1909 y 1910 en la revista *Renacimiento*. Bajo el título general de “Federico Nietzsche. Notas para una biografía psicológica”, Barrenechea acometió la tarea de articular históricamente la obra y la vida del filósofo para sentar las bases de un estudio biográfico-psicológico que alcance una adecuada comprensión del hombre y sus ideas. En estos primeros intentos por abarcar el pensamiento nietzscheano, el argentino proyecta ya la obra que no sólo le ganaría la aprobación del Nietzsche-Archiv, sino que también atravesaría cuatro ediciones entre 1914 y 1941. En el transcurso de esas cuatro ediciones, algunos artículos publicados originalmente en revistas pasaron a formar parte del cuerpo del *Ensayo*, como son los

la interpretación de la irrupción de Wagner en la vida de Nietzsche en términos de una torsión de los proyectos helenistas originales del filólogo, lectura que Barrenechea comparte con Francesco Orestano; 2) el tratamiento de algunos fragmentos póstumos en los que Nietzsche pone en tela de juicio la posibilidad misma del drama musical wagneriano, atendiendo en este punto a la opinión de Pierre Las-serre, a quien Barrenechea sigue con atención. En la medida en que resulte apropiado para la exposición, realizaremos algunas indicaciones sobre el trasfondo filosófico y estético que sirve de sustento a las expresiones de *El nacimiento de la tragedia*, dado que constituye un punto de referencia necesario para comprender tanto la crítica de Barrenechea a la inautenticidad de la metafísica artística nietzscheana, que el propio filósofo problematizaría en las notas privadas de esa época, como la postura del pensador argentino frente a lo que dará en llamar, en *Historia estética de la música*, la “pseudo-estética wagneriana” (Barrenechea 1918a: 43).⁷

casos de “Las últimas ideas de Nietzsche sobre el arte” (1910b), “La amistad de Federico Nietzsche y Ricardo Wagner” (1913) y “Federico Nietzsche y Ricardo Wagner” (1914). En lo que sigue, trabajaremos con los textos del sistema del *Ensayo* tal como han aparecido, en los casos que corresponda, en su primera versión como artículo de revista. En el caso de las citas y referencias, se indicará en cada caso, mediante una nota al pie, la ubicación del pasaje en otras publicaciones y en las subsiguientes ediciones del *Ensayo*.

⁷ En el caso de la obra de Nietzsche, cuando no se trata de las versiones históricas de obras completas (GAK y GOA), citamos los textos publicados y los fragmentos póstumos siguiendo la edición crítica *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, editada por Giorgio Colli y Mazzino Montinari (Nietzsche, 1999) tal como se halla corregida y digitalizada en <http://www.nietzsche-source.org/> bajo el cuidado de Paolo D'Iorio (Nietzsche, 2009). Indicamos esta edición con las siglas “KSA” seguidas del número de tomo, la paginación y, si el caso lo amerita, ya sea porque se trate de un póstumo o de una referencia puntual, el número de fragmento (fr.) y/o las líneas (ll.). Las traducciones al castellano corresponden a las ediciones de Tecnos (*Obras Completas* y *Fragmentos Póstumos*) dirigidas por Diego Sánchez Meca (Nietzsche, 2008-2010 y 2011-2016).

1. LA METAFÍSICA DE LA MÚSICA EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*

Los artículos de Barrenechea en la revista *Renacimiento* (1909a, 1909b y 1910a) incluyen, en el marco de una biografía psicológica de Nietzsche, una caracterización general de las tesis centrales de *El nacimiento de la tragedia*. A lo largo de esta exposición, Barrenechea sigue velada y tácitamente los desarrollos del filósofo italiano Francesco Orestano (1873-1945) en *Le idee fondamentali di Federico Nietzsche* (1903) [Las ideas fundamentales de Friedrich Nietzsche],⁸ donde se exponen los postulados principales de la metafísica de artista desde una perspectiva crítica. Veremos ahora el modo en que el crítico argentino realiza una apropiación del texto nietzscheano cruzando la lectura de Orestano y la incidencia de sus propias preocupaciones estéticas.

Barrenechea comienza su recorrido en la sabiduría trágica y popular helénica expresada en la antigua leyenda del rey Midas: “El griego conocía y sentía los sobresaltos y horrores de la existencia”, tenía plena consciencia de su condición absurda e incomprensible y valoraba como lo mejor para el hombre, en palabras del sabio Sileno, algo “completamente inasequible: no haber nacido, no *ser*, no *ser nada*” (1909a: 307; véase Nietzsche 1900: 39; KSA 1: 35).⁹ En conexión con semejante concepción pesimista de la existencia, el crítico argentino

⁸ Barrenechea solo mencionará a Orestano hacia el final del segundo artículo de esta primera serie, de un modo vago e impreciso y sin ofrecer indicios de la profundidad y el alcance que los estudios del italiano tienen en su propio texto. Las paráfrasis del filósofo mediterráneo pasarán completamente inadvertidas a las ediciones ulteriores del *Ensayo*.

⁹ Véase también Barrenechea (1914: 27; 1916: 164) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 148; 1918b: 182; 1941: 120.

despliega una sucinta caracterización del “momento apolónico” [*momento apollinico*] y del “momento dionisiaco” [*momento dionisico*],¹⁰ que reconoce como los aportes geniales de la obra en cuestión. Según esta lectura, para poder conjurar las fuerzas titánicas que operan por detrás de la sabiduría popular helénica, el genio griego tuvo que figurarse el mundo olímpico acudiendo a su “instinto de belleza”, cuyo símbolo es Apolo:

Es el dios que mide, imita, individualiza, anima y proporciona el caos indistinto de los fenómenos, es el elemento estético que crea y se complace con el mundo de las imágenes [...] y de todas las realizaciones de las artes plásticas y figurativas. (Barrenechea 1909a: 308).¹¹

Por su parte, los “instintos dionisiacos”, relacionados con el despedazamiento Dionisos y con el principio de individuación como origen y fundamento de todo sufrimiento, en tanto suscitan en el individuo un estado emparentado con la embriaguez, provocan además una experiencia originaria de unidad ontológica, en virtud de la cual se experimenta luego un letárgico “anhelo hacia un mundo más allá de los fenómenos y de la muerte” (Barrenechea 1909b: 532).

Bajo la magia de lo dionisiaco –cuya expresión maravillosa se halla en el arte de la música, lengua del dolor de Dionisos–, en aquellas fiestas orgiásticas, fiestas de redención del mundo, cantando y bailando, [...] cada uno tiene la intuición, no únicamente de estar unido a su prójimo, sino de hacer parte de

una unidad primitiva, ser un elemento disperso del Uno-Primitivo, de Dionisos. (1909b: 532-533; véase Nietzsche 1900: 30-31; KSA 1: 29-30)¹²

A través de esta referencia al primer capítulo de *El nacimiento de la tragedia*, Barrenechea muestra la naturaleza dionisiaca de la música, un arte que, deslindado del principio figurativo de lo apolíneo, no se resuelve en el mundo de las apariencias y, ajena al principio de individuación, trasciende el fenómeno hasta alcanzar el “Uno-Primitivo” [*Ur-Eine*]. Para nuestro autor no caben dudas de que, en los pasajes donde la argumentación cobra un tono decididamente metafísico, Nietzsche se expresa como un fiel discípulo de Schopenhauer y que, bajo su influencia, “habla de una significación trascendente de la música” (Barrenechea, 1910b: 615).¹³ Los momentos “apolónico” y “dionisiaco”, hostiles entre sí y constitutivos de la vida y el arte en general, son concebidos de este modo como traducciones de los “aspectos schopenhauerianos del mundo como *representación* o *fenomenalidad* y como *voluntad*” (1909b: 533).¹⁴

¹⁰ Barrenechea toma las expresiones de Orestano (1903: 54).

¹¹ Véase también Barrenechea (1914: 27-28; 1916: 165-166) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 148-149; 1918b: 183; 1941: 121.

¹² Véase también Barrenechea (1914: 28-29; 1916: 167) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 149-150; 1918b: 185; 1941: 122.

¹³ Véase también Barrenechea (1916: 205; 1941: 90).

¹⁴ La cursiva es de Barrenechea. Véase también Barrenechea (1914: 29; 1916: 168) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 150; 1918b: 186; 1941: 123. Contrástese con Orestano (1903: 54-55). Si bien el crítico argentino no se inmiscuye en la filosofía schopenhaueriana ni por asomo con la misma profundidad que en el autor del *Zaratustra*, es plausible que haya incursionado en ella paralelamente a sus primeras lecturas nietzscheanas. Sin lugar a duda, Walter von Hauff tiene que haber jugado aquí un rol importante, puesto que su tesis doctoral reúne ambos nombres y despliega en ella un cabal conocimiento de la obra capital, *Die Welt als Wille und Vorstellung* [El mundo como voluntad y representación].

En la relectura de estos conceptos metafísicos fundamentales, atiende el argentino, lo “apolónico” y lo dionisiaco se reúnen, por un prodigio del arte griego, en la tragedia ática, señalando de este modo el punto más elevado de la cultura helénica. Entre todas las artes del mundo helénico, la tragedia es la forma más portentosa, dado que nace de la reunión y el equilibrio de los momentos antagónicos: conserva a Dionisos en la musicalidad del coro y retiene a Apolo en la escena y el diálogo.

En el contexto de la elucidación del concepto de “arte trágico”, resulta interesante el modo en que Barrenechea recurre tácitamente a la recensión que Orestano hace de un fragmento excluido de *El nacimiento de la tragedia* y proyectado para situarse entre los capítulos cuarto y quinto: “Presupuestos de la obra de arte trágica (Nacimiento del genio)” (GAK IX: 90-123). Allí, Nietzsche realiza una distinción entre tres tipos de genio que luego, en la edición final de la obra solo deja rastros inconexos. Al comentar la convergencia de Apolo y Dionisos en la tragedia, Barrenechea repasa precisamente estos tipos en el mundo griego: los “genios apolónicos” que han creado el orden olímpico y han contribuido al desarrollo de la escultura dórica y la poesía épica; los “genios dionisiacos”, representados por los poetas y filósofos que supieron reflejar “la unidad fundamental del Ser”; y, finalmente, el genio “dionisiaco-apolónico [*dionisico-apolinico*] que opera una segunda reflexión de la intuición dionisiaca en apariencias apolónicas” (1909b: 533).¹⁵ Dado que nuestro autor describe la tipología de genios con la misma brevedad que Orestano y teniendo en cuenta que pudo haber leído este fragmento con seguridad en GOA

(IX: 144-179), vale detenerse en él para echar luz sobre el enraizamiento metafísico del arte que Barrenechea concibe en *El nacimiento de la tragedia*.

El genio, como el «hombre que no vela y sólo sueña» –escribe Nietzsche– [...] es completamente de naturaleza *apolínea* [...]. Con ello nos vemos apremiados a definir el genio *dionisiaco* como el hombre que olvidándose completamente de sí mismo se ha identificado con la causa primera del mundo [*Urgrunde der Welt*] y que ahora, partiendo del dolor primordial, crea para su redención la réplica de aquel dolor; nosotros hemos de venerar este proceso en el *santo* y en el gran *músico* [*grossen Musiker*], los cuales no son más que repeticiones del mundo y segundos calcos del mismo.

Cuando esta réplica artística del dolor primordial produce desde sí mismo todavía un segundo reflejo, como un sol contigo, entonces tenemos la *obra de arte dionisiaco-apolínea* común, a cuyo misterio buscamos acercarnos con este lenguaje simbólico. (GOA IX: 146; KSA 7: 334-335, fr. 10[1]; véase GAK IX: 92)

La “segunda reflexión de la intuición dionisiaca” referida por Barrenechea es pues una réplica de aquella repetición que el arte dionisiaco hace de la causa primera o esencia del mundo. Una de las cimas del arte de Dionisos es aquí, precisamente, la música, concebida como una “repetición del mundo” [*Wiederholung der Welt*]. El dolor primordial al que se refiere Nietzsche, por su parte, no es sino el transmitido a través de la sabiduría popular griega y es un dolor que vuelve a presentarse tanto en la obra de arte puramente dionisiaca como en la tragedia.¹⁶

¹⁵ Véase también Barrenechea (1914: 29-30; 1916: 168) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 151; 1918b: 187; 1941: 123. Contrástese con Orestano (1903: 65).

¹⁶ Las tres clases del genio artístico son también sugeridas en el segundo capítulo de la obra publicada, aunque con una terminología diferente: “Todo artista es [...] o un artista apolíneo de los sueños o un artista dionisiaco de la embriaguez, o en fin – como, por ejemplo, en la tragedia griega– a la vez un artista de la embriaguez y de

Puede verse así cómo la lectura barrenechiana de la obra sobre la tragedia reconoce, en virtud de la influencia filosófica de Schopenhauer, la dimensión metafísica en la que se inserta la reflexión musical. El sátiro Sileno no hace más que traducir el mismo conocimiento simbolizado en Dionisos, el dolor de la individuación y el anhelo de una reunificación con el ser primordial. Evocada desde las profundidades del espíritu helénico por la música del coro trágico, la sabiduría popular griega logra redimirse en la apariencia apolínea del drama escénico:

Al expresarse con el lenguaje de la música aquellos héroes trágicos parecían venir de los abismos del ser, y, precisamente *en las figuraciones artísticas de la tragedia se reproduce la metafísica del mundo*: de la unidad esencial más allá del espacio y el tiempo al dolor necesario de la individualización y a la serenidad del arte que redime. (Barrenechea 1914: 31)¹⁷

En “Las últimas ideas de Nietzsche sobre el arte”, Barrenechea añade que la experiencia de unidad con el “Uno Primitivo” es posible gracias a las “inconscientes relaciones melódicas” propiciadas por una experiencia genuina de la música. Apoyado en esta idea, Nietzsche pretende suscitar y promover, según el crítico argentino, un renacimiento trágico en la Alemania contemporánea, a través de la preparación de un conjunto de hombres “que comprenda el mundo de una

los sueños: al cual nos lo hemos de imaginar poco más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se inclina solitario y apartado de los coros entusiastas, y entonces, a través del efecto apolíneo de los sueños, se le revela su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo [*seine Einheit mit dem innersten Grunde der Welt*], en una imagen onírica de tipo metafórico” (KSA 1: 30-31; véase Nietzsche 1900: 32).

¹⁷ La cursiva es nuestra. Véase también Barrenechea (1916: 170-171) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 153; 1918b: 190; 1941: 125.

manera musical” (Barrenechea, 1910b: 624).¹⁸ Semejante forma de describir las ambiciones culturales del filósofo remite a un pasaje de *El nacimiento de la tragedia* en la que Nietzsche caracteriza el poder arrobador de la música wagneriana:

He de dirigirme únicamente a quienes están emparentados directamente con la música, tienen en ella, por así decirlo, su seno materno y se relacionan con las cosas casi sólo a través de relaciones musicales inconscientes [*unbewusste Musikrelationen*]. A esos auténticos músicos les dirijo la pregunta siguiente, ¿pueden acaso imaginarse un ser humano que esté capacitado para sentir el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire bajo un espasmódico despliegue de todas las alas del alma? Un ser humano que, como aquí, haya concentrado el oído, por así decirlo, en el ventrículo del corazón de la voluntad universal [*an die Herzkammer des Weltwillens*] [...] ¿No debería de inmediato quedar despedazado? (KSA 1: 135; véase Nietzsche, 1900: 196-197)

De alguna forma, la música ausculta los latidos más profundos del mundo y quienes sean susceptibles de una verdadera escucha podrán conformar a futuro, de acuerdo con lectura del argentino, las bases de una nueva cultura. A esta clase de ser humano refiere Barrenechea con el término de “hombre intuitivo”, esto es, un hombre cuyo cultivo y promoción marca “en Grecia como fuera de ella y en todos los tiempos, el advenimiento y desarrollo de toda cultura verdadera, el dominio del arte sobre la vida” (Barrenechea 1909b: 534).¹⁹ La expresión es tomada nuevamente de Orestano (1903: 114), esta vez de un

¹⁸ La versión de 1910 dice en realidad: “que comprenda el mundo musical”, pero Barrenechea la corrige en la forma presentada a partir de la reescritura para la compilación *Música y literatura* (1916: 214; 1941: 97).

¹⁹ Véase también Barrenechea (1913: 118) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 56-57; 1918b: 71; 1941: 40-41.

comentario a *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Por esta razón, el recurso barrenechiano a “*l’uomo intuitivo*” para ilustrar el resurgimiento de la tragedia en la música alemana, especialmente en el drama musical wagneriano, podría resultar equívoco si se tiene en cuenta que, en el escrito póstumo de 1873, Nietzsche desarrolla una crítica a la noción de “verdad” nítidamente incompatible con las expresiones metafísicas de la obra sobre la tragedia. Ya sea por la sola lectura de Orestano o por el eventual contacto con el texto en GOA (X: 189-207), Barrenechea no podía desconocer que esas páginas estaban marcadas por lo que él mismo también identifica, al hablar de las líneas fundamentales del pensamiento nietzscheano, como un “agnosticismo que había encontrado su primera expresión en la «Metafísica del arte», escrita para «El nacimiento de la tragedia»” (Orestano 1903: 111). En efecto, la argumentación de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* se apoya en la desconfianza de Nietzsche por el tradicional concepto de “fenómeno”, porque “no es cierto que la esencia de las cosas se manifieste en el mundo empírico” (GOA X: 200; KSA 1: 884, ll. 17-18). A partir de esta afirmación, si todo conocimiento es producto, no de una causalidad objeto-sujeto sino de una “relación estética” [*ästhetisches Verhalten*], en la que nuestro aparato sensitivo metaforiza sus estímulos en imágenes y luego en palabras, el ser humano nunca podrá auscultar la esencia del mundo, ni a través de la ciencia ni del arte. En esta situación, el “hombre intuitivo” [*der intuitive Mensch*] es aquel que, en lugar de canalizar el “impulso fundamental” de formar metáforas hacia la construcción de un edificio conceptual destinado a asegurar una verdad objetiva, opta por el cauce del arte, es decir, del juego metonímico que recrea constantemente el mundo a través del mito.

No es adecuado, pues, pensar al “hombre intuitivo” como el sujeto que oye el corazón de la voluntad universal y, en definitiva, llamado a realizar una reforma cultural representada, para el joven Nietzsche,

por la filosofía de Schopenhauer y el arte de Wagner. Barrenechea entiende que el proyecto nietzscheano de “germanizar la cultura alemana”, sugerido en *El nacimiento de la tragedia* mediante el recurso a estos dos grandes hombres, deriva de la creencia en que el fundamento de toda cultura verdadera consiste en el triunfo de una intuición pesimista de la vida (1913: 117-118). Al mostrar cómo la tragedia pone en escena no sólo el drama propio de la existencia humana, sino también la dinámica misma de la esencia nouménica del mundo, nuestro crítico pretende echar luz sobre la tesis de que “un amor, un gusto bien marcado por el pesimismo puede también denotar fuerza de ánimo, exuberancia de energía” y, asimismo, que “el arte (y no la moral ni la ciencia) redime del dolor, da valor a la vida y constituye la verdadera actividad metafísica del hombre” (1914: 32).²⁰ Tal es la idea que se desarrolla también en “Las últimas ideas de Nietzsche sobre el arte”:

Al principio de su iniciación filosófica –recuenta Barrenechea–, alrededor de sus 25 años, [Nietzsche] consideraba el pesimismo filosófico del siglo XIX como el síntoma de una fuerza superior al pensamiento, de un valor más temerario, de una plenitud de vida más victoriosa que las que habían caracterizado al siglo XVIII, la época de Hume, de Kant, de Condillac y de los sensualistas. Tomaba el conocimiento trágico como el verdadero lujo de nuestra civilización, como su manera más preciosa, más noble, más peligrosa de prodigarse; mas, sin embargo, en razón de su opulencia, como un lujo que le era permitido. Interpretaba, igualmente, la música de Wagner [*die deutsche Musik; la musique allemande*], como la expresión de un poder dionisiaco del alma alemana; creía sorprender [*surprendre; hören*] en ella el rumor subterráneo de una fuerza primordial, comprimida desde mucho tiempo

²⁰ Véase también Barrenechea (1916: 172) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 154; 1918b: 192; 1941: 126.

atrás, que al fin surgía, indiferente a la idea que pudiera arrasar con todo lo que hoy se llama cultura. (1910b: 626; véase Nietzsche 1901b: 361-362; KSA 3: 619-620, ll. 24-7)²¹

Como puede constatar, la cita es en realidad una paráfrasis del párrafo 370 de *La gaya ciencia* extraído de la versión francesa. Barrenechea recurre así a una mirada retrospectiva del propio filósofo (contemporánea, de hecho, al “Ensayo de Autocrítica” de 1886) para sopesar las presencias de Schopenhauer y Wagner como genios dionisiacos, más allá de que Nietzsche reconozca ahora haberlos comprendido mal. Según este atisbo, al suscitar el arte sonoro, la experiencia dionisiaca de la unidad originaria del ser reclama asimismo una constitución anímica fuerte para soportar “los sobresaltos y horrores de la existencia”. El inherente pesimismo y la configuración de la obra de arte trágica, nacida del elemento musical, forman parte, pues, de un carácter “temerario” y “victorioso” que, así como floreció en el suelo de la Grecia clásica, bien podría resurgir en los dramas musicales wagnerianos.

Respecto al autor de *Tristán e Isolda*, es revelador el reemplazo de “*musique allemande*” por el nombre de “Wagner”, puesto que evidencia una inclinación a eclipsar otros músicos alemanes admirados también por Nietzsche, como Beethoven, Bach o Mozart. Es cierto que el propio filósofo se encargará de hablar de Wagner en el mismo párrafo de *La gaya ciencia*, pero ello no debería justificar la intervención de Barrenechea, cuya estrategia argumentativa apuntaría a mostrar que la concepción nietzscheana de la música en sus primeras apariciones públicas se apoya sobre la recuperación wagneriana de la metafísica pesimista de Schopenhauer. A propósito de ello, el crítico argentino señala:

²¹ Véase también Barrenechea (1916: 217-218; 1941: 99).

Ricardo Wagner, como Schopenhauer, atribuía a la música un origen distinto del de las otras artes, la proclamaba el lenguaje universal de la Voluntad, la expresión de la esencia de las cosas. El fin de la música no es la belleza, sino la significación de lo trágico, de lo heroico, de lo sublime. El arte, agregaba Wagner, es la suprema actividad metafísica del hombre. Soñaba además con una reforma de los fundamentos de la vida civil, y ambicionaba que sus dramas fueran para la sociedad moderna lo que había sido la tragedia para los griegos, una institución nacional y religiosa. (Barrenechea 1914: 24)²²

De esta forma, Barrenechea constata en las páginas de *El nacimiento de la tragedia* una reivindicación metafísica del concepto de “música absoluta”²³ que, al mismo tiempo en que se muestra como una continuación de la filosofía de Schopenhauer y su recuperación en Wagner, reaparece problematizado en los póstumos del mismo período. Con el objetivo de sondear la lectura barrenechiana del malentendido estético que subyace a la ópera prima de Nietzsche, pasaremos a estudiar las vicisitudes biográficas que, según nuestro autor, develan un desencuentro originario entre el joven filólogo y el experimentado compositor, para luego dar paso al tratamiento que el argentino hace de los escritos póstumos.

²² Véase también Barrenechea (1916: 160) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 144; 1918b: 176-177; 1941: 117.

²³ Si bien Barrenechea no hace uso del término “música absoluta” en su lectura de *El nacimiento de la tragedia*, no obstante lidia ya con uno de sus sentidos aludidos. La expresión aparece, además, en los póstumos nietzscheanos consultados por el argentino y en sus escritos en torno a *Historia estética de la música*. Tal como explica Carl Dahlhaus, el término “música absoluta” procede del mismo Richard Wagner y hereda de su “embrollada dialéctica” una ambigüedad valorativa que bascula entre la inferioridad con respecto a la “obra de arte total”, por un lado, y la superioridad metafísica de ser un arte universal *a priori*, por otro (véase Dahlhaus 1999: 22).

2. LOS COMIENZOS DE LA AMISTAD ENTRE NIETZSCHE Y WAGNER

El nacimiento de la tragedia, no caben dudas para Barrenechea, ha sido escrito en el lenguaje de la estética schopenhaueriana y con grandes esperanzas depositadas en Wagner. Si bien la temprana preocupación de Nietzsche por la metafísica del arte sonoro forma parte de la insistencia del problema musical en la extensión total de su obra, en esta etapa también puede señalarse un indicio sugerente en relación con el “verdadero sentido” de las ideas estéticas nietzscheanas, indicio que Barrenechea persigue en el vínculo biográfico y teórico entre Nietzsche y Wagner. La conjetura barrenechiana a abonar aquí consiste en que el filósofo ha sostenido siempre una concepción de la música coherente, que se revelará ahora esencialmente diferente a la propugnada por la estética wagneriana. Incluso allí donde Nietzsche aparece públicamente como un apologista entusiasta del compositor, el crítico argentino se preocupa por indagar las disidencias liminares que progresivamente llevan a la ruptura entre ambos. Vistas las cosas así, Barrenechea pretende mostrar que el acontecimiento más grave en la existencia de Nietzsche es el efecto de aquella ley de desenvolvimiento interior propia del héroe carlyleano y no la irrupción azarosa de una contingencia ya en el orden de lo biográfico-psicológico, ya en el orden de la teoría estético-filosófica.

La interpretación barrenechiana del rol que Wagner juega en la vida intelectual de Nietzsche puede delinearse primeramente en la caracterización del compositor como una distracción a la que el joven filósofo no pudo resistirse y que acabó por desviar sus planes helenistas originales. Barrenechea presenta esta lectura, en los tempranos artículos de *Renacimiento*, de la siguiente manera:

Al interesarse por los griegos dijimos más arriba que Nietzsche creía ocuparse implícitamente de los problemas fundamentales

de nuestra época. Tal, por lo menos, fue el plan de vida intelectual que se formuló en 1845 [sic]:²⁴ Hallar la contestación que los Griegos habían dado a los más afligentes interrogantes de la existencia y ver si sus soluciones eran de una posible aplicación a nuestras necesidades. Pensaba estudiar la cultura alemana y general de su época hasta los 30 años, después dedicar diez años a su libro «Griechenbuch», que sería una reconstrucción orgánica del mundo heleno, para emplear el resto de su vida en la redacción y publicación de sus «Discursos a la Humanidad» en que expondría sus juicios e ideales.

Este hermoso proyecto fue desbaratado por atenciones contingentes, que tomaron origen en su profunda amistad hacia Ricardo Wagner. Con algunos materiales de este «Griechenbuch», *modificados en sus afirmaciones más personales y audaces*, compuso la primera obra suya que vio la luz pública: «El Nacimiento de la tragedia del espíritu de la música o Helenismo y pesimismo»,²⁵ que bajo sus fórmulas schopenhauerianas y su exterior preocupación del estudio estético y filosófico de la tragedia antigua, comprende un entusiasta panegírico de Ricardo Wagner. (Barrenechea 1909b: 535)²⁶

El nombre *Griechenbuch* [Libro de los griegos] no pertenece propiamente a Nietzsche, sino que está tomado de Orestano (1903: 52), quien, a su vez, posiblemente lo haya extraído de los *Nachberichte* de Koegel a los tomos finales de su edición de obras completas (Koegel 1895a: 375; 1895b: 467). El editor del Nietzsche-Archiv menciona, además, en una sección relativamente ajena al horizonte de proble-

²⁴ La fecha correcta es 1875. Barrenechea eliminará luego la referencia en la reescritura de este texto (véase 1914: 23).

²⁵ Barrenechea adiciona aquí los nombres que *El nacimiento de la tragedia* tuvo en sus ediciones de 1872 y 1886. En la versión ampliada de 1914 el nombre aparece correctamente en su primera formulación (véase 1914: 24).

²⁶ La cursiva es de Barrenechea. Véase también Barrenechea (1914: 23-24; 1916: 159-160) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 143-144; 1918b: 176; 1941: 117.

mas del mundo griego, cierto “plan de vida” [*Lebensplan*] para ilustrar los vaivenes del filósofo en la estructuración del proyecto de las *Consideraciones intempestivas*: “En un bosquejo de 1875 –refiere Koegel– [Nietzsche] reserva sus treinta años para las «Intempestivas», hasta 1884; en los cuarenta siguen «los griegos» y en los cincuenta, unos «Discursos a la humanidad»” (Koegel 1895b: 461). No publicado en GAK ni posteriormente en GOA, este fragmento (KSA 8: 52, fr. 5[42]) permaneció invisible tanto para Orestano como para Barrenechea. No obstante, es el filósofo latino quien vincula el *libro dei Greci* con el *Lebensplan*:

Según un escueto plan de vida concebido en 1875 –indica Orestano–, [Nietzsche] quería dedicar a estas [*Consideraciones intempestivas*] su actividad hasta los treinta años, es decir, hasta 1874 [sic].²⁷ En los diez años siguientes habría acabado aquel «Griechenbuch», que debía contener el resultado de todos sus estudios sobre los griegos. Luego, de los cuarenta a los cincuenta, habría escrito los Discursos a la Humanidad. (Orestano 1903: 82)

De esta manera, la referencia de Barrenechea espeja la síntesis del italiano y la utiliza como un contrapeso para agravar la influencia negativa de la amistad con Wagner. *El nacimiento de la tragedia* no es, desde el punto de vista barrenechiano, sino el resultado de un desvío, de una torsión en la dirección original de Nietzsche que, luego de su diseminación, atravesó diversas etapas hasta su forma final. El crítico argentino muestra así, siguiendo los pasos de Orestano, los sucesivos títulos del nuevo proyecto: *Griechische Heiterkeit* [Serenidad griega],²⁸ *Die Oper und die griechische Tragödie* [La ópera y la tragedia griega], *Ursprung und Stil der Tragödie* [Origen y estilo de

la tragedia]²⁹ y, finalmente, *Die Geburt der Tragödie aus der Geiste der Musik* (Barrenechea 1914: 25).³⁰ En este contexto, el desbarajuste provocado por Wagner, según la mirada barrenechiana, suscita un sugerente interrogante: ¿cuáles son aquellas afirmaciones más personales y audaces de Nietzsche que han cedido su lugar a la imperiosa exigencia de rendir culto al arte wagneriano? Pretenderemos responderlo a través de un seguimiento de los distintos momentos en los que Barrenechea destaca los pasos de un progresivo desencuentro entre el filósofo y el compositor.

En un sentido cronológico, la primera anticipación barrenechiana de las condiciones para un potencial deslinde de la estética wagneriana nos muestra la precoz inclinación de Nietzsche por la música clásica alemana. Habiendo considerado, en efecto, emprender una carrera profesional como compositor, habiendo estudiado oportunamente la “ciencia musical”, logrado una técnica pianística virtuosa e incluso habiendo compuesto “sinfonías, sonatas y poemas líricos” (Beethoven, Bach y Mozart entre los máximos referentes) Nietzsche habría cultivado desde la adolescencia el clasicismo musical (Barrenechea 1910b: 615). Por esta razón, la descripción de los años de formación delinea el contorno de un diletante potencialmente reacio a la desmesura del drama musical wagneriano (Barrenechea 1914: 20), algo que el argentino cree verificar, de hecho, en el primer contacto de Nietzsche con la obra del compositor. En un recurso casi siempre

²⁷ Probablemente se trate de una errata y Orestano haya entendido aquí el año 1884.

²⁸ Las traducciones de los títulos pertenecen al propio Barrenechea.

²⁹ El título proyectado por Nietzsche es en realidad *Ursprung und Ziel der Tragödie* [Origen y meta de la tragedia] (GOA IX: 455). Orestano comete la errata que deriva en *Stil* (1903: 54) y Barrenechea la reproduce.

³⁰ Véase también Barrenechea (1916: 162) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 146; 1918b: 179; 1941: 118-119.

disimulado a la correspondencia privada del filósofo,³¹ Barrenechea da cuenta de una lectura casual del texto de *La Valkiria*, partitura en la que el joven filólogo “desde el primer momento halló que los méritos y las bellezas estaban contrabalanceados por igual número de defectos” (1914: 21; BVN-1866, 523).³² Dos años más tarde, Nietzsche asistió a una representación de *Los maestros cantores* en Dresde que, no obstante, “hizo desaparecer como por encanto sus veleidades críticas” (1914: 21) en una experiencia de arrobamiento que sentó el origen de una fascinación sin precedentes. “Trato en vano –traduce Barrenechea– de escuchar su música en una disposición de ánimo fría y reservada; pero cada uno de mis nervios vibra...” (1914: 21; BVN-1868, 569).³³ De los detalles de la velada en la que filósofo y músico se conocieron, por su parte, leemos los pasajes conclusivos de Nietzsche:

³¹ En los desarrollos dispuestos a continuación, la rubricación actual de la correspondencia será indicada inmediatamente después de la referencia a la obra barrenechiana. Si el caso lo amerita, señalaremos también en nota al pie la posible fuente consultada por nuestro autor.

³² Véase también Barrenechea (1916: 156-157) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 141; 1918b: 172; 1941: 115. Este pasaje corresponde en realidad a una misiva enviada a Gersdorff el 11 de octubre de 1866, en la que Nietzsche, instalado provisoriamente en Kösen y sin un piano a disposición, reconoce haberse ocupado muy poco de la música, salvo por la lectura de “un extracto para piano de la *Walkiria* de Rich[ard] Wagner, que suscita en mí sentimientos encontrados, de manera que no me atrevo a emitir ningún juicio. Las grandes bellezas y virtudes hacen de contrapeso a las grandes fealdades y defectos.” (Nietzsche 2012, I: 423-424). Barrenechea tuvo seguramente contacto con el contenido de la carta a través de la biografía de Elisabeth, donde se la cita para ilustrar el estado de ánimo de Nietzsche tras la mudanza a Leipzig y su inclusión en el círculo filológico al que pertenecía Ritschl (Förster-Nietzsche 1895: 250-251). La carta también fue publicada en el primer tomo de las *Gesammelte Briefe* (GB I: 53-59) y tanto Zoccoli (1898: 42) como Lichtenberger (1900 [1898]: 71) se hacen eco, asimismo, del acontecimiento narrado en ella.

³³ Carta a Erwin Rohde, entre el 3 y el 4 de mayo de 1868.

Pero es necesario que te sintetices, mi querido amigo, las impresiones de aquella noche: goces, en verdad, tan intensos y particulares, que aún hoy [un día después] me siento completamente desorientado, y no sabría hacer nada mejor que charlar contigo y contarte *fábulas maravillosas*. [...] [Wagner] es un hombre de un fuego y de una vivacidad increíbles [...] Imagina cual sería mi felicidad al oírle decir cuánto debía a Schopenhauer a quien consideraba como el único filósofo que ha comprendido la esencia de la música. [...] Te escribiré después, cuando haya podido reflexionar sobre esta velada de un modo más objetivo. (1914: 22; BVN-1868, 599)³⁴

Puede verse así cómo, desde el primer contacto personal, Wagner ejerció una “fascinación profunda y fatal” sobre el filósofo, una marca indeleble que ni siquiera el transcurso del tiempo conseguiría borrar. En este sentido, Barrenechea se extiende hasta *Ecce homo* para ilustrar cómo Nietzsche aún recordaba, veinte años después del episodio referido en la epístola, el trato íntimo con el compositor: “doy por nada mis relaciones con los demás hombres que he conocido; pero a ningún precio quisiera borrar de mi vida el recuerdo de

³⁴ Véase también Barrenechea (1913: 114-115; 1916: 157-158) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 142; 1918b: 173-174; 1941: 115-116. El pasaje se encuentra en una carta a Erwin Rohde, el 9 de noviembre de 1868. Barrenechea cita también otros extractos de la correspondencia de Nietzsche. Dos cartas a Rohde, del 29 de mayo de 1869 (“[Wagner] es un espíritu rico, grande, magnífico, grandioso”, BVN-1869, 6) y del 3 de septiembre del mismo año (“Mi Italia se llama Triebchen [sic] y me encuentro en ella como en mis dominios [...] Es imposible decirte lo que encuentro, veo y oigo. Schopenhauer, Goethe, Píndaro y Esquilo viven todavía, viven en un solo hombre, créeme”, BVN-1869, 28); y una carta a Carl von Gersdorff, del 4 de agosto (“En Wagner domina una idealidad tan absoluta, tan profunda y conmovedora humanidad, que a su lado me siento como al lado de una divinidad”, BVN-1869, 19). En algunos de estos casos, Barrenechea no sólo elude la fuente epistolar, sino que incluso pone en una contigüidad tan estrecha dos cartas diferentes, que da la sensación de que se trata en realidad de una sola.

los días pasados en Tribschen [sic], días de confianza, de alegría, de azares felices, de momentos profundos” (Barrenechea 1913: 114).³⁵

Además de la personalidad y de la mutua coincidencia en los postulados principales de la filosofía schopenhaueriana y su metafísica de la música, un factor teórico decisivo que sedujo a Nietzsche, según Barrenechea, fue el anticristianismo que reverberaba aún en Wagner. El origen de esta concepción radica, según la lectura del argentino, en el opúsculo *Arte y Revolución*, donde se anuncia la necesidad del arte por emanciparse del interés económico de la burguesía y de la impotencia creativa del cristianismo:

Para Wagner solamente la fusión de la teoría del pobre hijo de un carpintero de Galilea, que todos los hombres son hermanos, con la concepción antigua de la fuerza y de la belleza del Apolo griego, puede salvar el futuro: Jesús que sufrió por la humanidad; Apolo que la elevó a su dignidad feliz. Elevarse hasta esta fusión es el fin del verdadero drama. (Barrenechea 1913: 116-117)³⁶

La mirada revolucionaria sobre el cristianismo, agrega nuestro autor, también se manifiesta en los planes para la obra “Jesús de Nazareth”,

³⁵ Véase también Barrenechea (1914-1915: 50; 1915: 52, 1918b: 65-66; 1941: 37).

³⁶ Véase también Barrenechea (1914-1915: 52; 1915: 54, 1918b: 68; 1941: 39). La exposición barrenechiana de *Arte y revolución* se apoya en las conferencias de Guido Adler, *Richard Wagner. Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien* [Richard Wagner. Conferencias dadas en la Universidad de Viena] en su versión francesa (véase Adler 1909: 127). Seguramente el argentino conociese también las argumentaciones más importantes del texto, allí donde la obra despliega una sucinta descripción histórica de las etapas posteriores a la decadencia del Estado griego y a la dispersión de la unidad de la obra de arte total, con el propósito de mostrar el paralelismo entre las modulaciones de la libertad de una comunidad y las concepciones del arte correspondientes.

melodrama del que por entonces Wagner tenía algunos esbozos. Barrenechea realza la importancia del olvido de los dogmas, la supresión de todo lo sobrenatural y la presencia constante de Jesús en escena como los elementos que, por su carácter original y contestatario, impidieron el acabamiento de la obra. Las máximas del protagonista expresaban un espíritu de insurrección que basculaba entre la crítica a la propiedad privada y la concepción libre del matrimonio. “El drama, en una palabra, –sintetiza el crítico– era una combinación confusa de la política revolucionaria de Dresde y de la oposición de Jesús contra la aristocracia hereditaria judía” (Barrenechea 1913: 117). Por el espíritu insurrecto, por hallarse en abierta rebelión contra múltiples dogmas contemporáneos, Wagner ofreció una imagen atractiva para Nietzsche. Pero el “entusiasta filólogo de Basilea”, intercede Barrenechea, no tuvo la oportunidad de tomar la suficiente distancia en su perspectiva sobre el compositor como para poder captar al verdadero hombre detrás de la fachada revolucionaria. Su impresión fue de primer plano y, como tal, no pudo percibir lo que Wagner realmente era, “un simple imaginativo, un puro artista, en política como en filosofía, es decir, un hombre del cual no podía esperarse nunca una actitud decisiva, definitiva, ante los problemas de la existencia” (Barrenechea 1913: 116).³⁷

La fascinación de Nietzsche por un maestro con quien confrontará constantemente sus opiniones sobre la naturaleza del fenómeno musical, ya sea en la privacidad de las notas inéditas o a la luz pública de los escritos de “madurez”, responde para Barrenechea a una suerte de ilusión provocada por la imagen de Wagner y no por el verdadero carácter detrás de ella. La clave barrenechiana para comprender la temprana atracción hacia el compositor reside en que, tanto en la

³⁷ Véase también Barrenechea (1915: 53, 1918b: 67; 1941: 38).

simpatía de Wagner por la estética griega antigua como en el pesimismo filosófico compartido con Schopenhauer, el filósofo vio reflejadas, como en un espejismo, sus propias tendencias anti-cristianas y anti-románticas (véase Barrenechea 1914: 25). Estrechamente unida a ellas, arriesga nuestro autor, Nietzsche también habría sostenido siempre, más o menos acabadamente, una concepción del arte musical en constante pugna con la estética wagneriana. Las opiniones abiertamente críticas contra Wagner, se sabe, son fácilmente identificables en los opúsculos de 1888, y hasta cierto punto son rastreables hasta los primeros escritos editados:

[En los años de Basilea] hay en los mismos textos publicados por él un espíritu abiertamente hostil hacia el wagnerismo, hacia toda clase de pesimismos mejor dicho. Las fórmulas schopenhauerianas de “El origen de la tragedia” no pueden alucinar a nadie a este respecto. Una corriente oculta de pensamiento pagano, anticristiano, una sorda afirmación de las fuerzas misteriosas de la naturaleza, un culto velado de todas las energías de la vida, agitan el espíritu del lector sincero de sus escritos de juventud. (Barrenechea 1913: 118)³⁸

Otro tanto podría decirse, en efecto, de la cuarta Intempestiva, cuyas páginas revelan ya ciertas licencias críticas, aunque en el contexto de una prosa que encomia también sin disimulo. Pero más allá de los textos publicados en vida del autor, la atención de Barrenechea se dirige, a propósito de los orígenes del malentendido estético con Wagner, a la obra póstuma del filósofo, donde el desacuerdo asoma bajo la forma de una problematización en torno a la posibilidad del

drama musical y puede así constatar que “Nietzsche se opuso a Ricardo Wagner por razones de estética y, especialmente, por razones filosóficas” (Barrenechea 1910b: 617).³⁹

3. HACIA LOS ESCRITOS PÓSTUMOS: LA CRÍTICA DEL “GENIO ACTOR”

En el arco que se extiende entre *El nacimiento de la tragedia y Richard Wagner en Bayreuth*, considerada la primera un “panegírico hiperbólico” del compositor y ambas como apologías carentes de “reflexiones directas sobre el arte, la técnica y los procedimientos de Wagner”, Barrenechea repasa el modo en que el filósofo se coloca en las antípodas de su mentor y, consecuentemente, continúa la marcha en la búsqueda de sí mismo. Mientras Nietzsche otorga una significación trascendente a la música y eleva la obra wagneriana a dimensiones colosales, en su fuero más íntimo, sin embargo, “estuvo más lejos que nunca del verdadero espíritu del wagnerismo”, dando espacio a ideas de estética musical que ponen en cuestión, y a veces contradicen, lo dicho públicamente:

En 1874 [Nietzsche] empezó a redactar algunas reflexiones inspiradas por la estética wagneriana, que le fueron alejando poco a poco de las obras que tanto había admirado en un principio.⁴⁰ Cuando en 1876 publicó *Ricardo Wagner en Bayreuth* su distanciamiento teórico del wagnerismo era ya radical.

³⁸ Véase también Barrenechea (1914-1915: 54-55; 1915: 56-57, 1918b: 72; 1941: 41).

³⁹ Véase también Barrenechea (1916: 207; 1941: 92).

⁴⁰ Barrenechea se refiere con seguridad al conjunto de fragmentos agrupados en el tomo X de GOA bajo el título “Richard Wagner in Bayreuth (1874-1876)” de la sección “Die Unzeitgemässe Betrachtungen (1873-1876)” [Consideraciones Intempestivas (1873-1876)]. En efecto, casi todos los póstumos que trataremos en este apartado y que son tratados de algún modo por el crítico argentino provienen de dicho capítulo (GOA X: 425-469) y se encuentran identificados bajo los siguientes guarismos: §§ 306, 323, 332, 360 y 365. Como veremos a continuación, algunas veces la

En un escrito de juventud habla del genio actor y analiza los recursos que pide a las demás artes y su manera de combinarlos. Nietzsche no nombra a Wagner, pero sus anotaciones le son estrictamente aplicables: El *genio actor*, dice Nietzsche, utiliza el gesto, el discurso, la melodía del discurso y por encima de todo ello los símbolos reconocidos, recogidos en la historia de la expresión musical. Ha de tener a su disposición una gran riqueza de recursos expresivos muy desenvueltos, las formas de expresión determinadas, habituales, de innumerables emociones. Citándolas en su composición el artista trae a la memoria del auditor estados emocionales definidos. De esta manera la música se convierte realmente en “medio de expresión”; pero así, deja de ser orgánica y se la mantiene en un nivel estético inferior [...] la música deja de ser orgánica porque su plan y el verdadero lazo del conjunto son extramusicales. Sin embargo, injusto sería hacer por ello reproches al autor dramático. Puede utilizar en provecho de su drama la música como medio, así como utiliza la pintura. Tal música tomada en sí es comparable a la pintura alegórica: su sentido propiamente dicho no reside en la imagen, directamente, razón por la cual puede ser muy bella. (Barrenechea 1914: 128)⁴¹

Al momento de escribir los párrafos citados, Barrenechea ya contaba con la obra póstuma de la cual está extraído el “escrito de juventud” en cuestión, a saber, el aforismo 323 del capítulo “Richard Wagner in Bayreuth (1874-1876)”, incluido en el tomo X de la *Großoktavausgabe* (GOA X: 437-440).⁴² Nietzsche esboza allí una serie de significativas reflexiones en torno al célebre señalamiento wagneriano del

lectura de dichos fragmentos se encuentra, además, mediada por la opinión de críticos como Pierre Lasserre o Ernst Seilliére.

⁴¹ Véase también Barrenechea (1916: 176-177) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 157-158; 1918b: 197; 1941: 129.

⁴² Se trata de un pasaje que copia prácticamente sin modificaciones sustanciales el fragmento 32[52] del cuaderno U115a, datado entre comienzos y la primavera de 1874 (KSA 7: 770-773).

error de la ópera: “que un *medio de expresión*, la música, se convierta en fin, y que el fin de la expresión, sin embargo, se convierta en medio” (GOA X: 437).⁴³ Dado que la cita del “genio actor” corresponde al cierre del fragmento, una breve recapitulación de la argumentación presentada por el filósofo se torna iluminadora.⁴⁴

Por detrás del malestar que Nietzsche deja entrever en la *Intempestiva* dedicada al compositor⁴⁵ respecto del estilo propio de *Ópera y drama*, el fragmento revela un abordaje crítico de la denuncia wagneriana.

⁴³ Véase KSA 7: 770, ll. 5-7. Citamos el pasaje en su versión de GOA para permanecer en la cercanía de la lectura barrenechiana.

⁴⁴ Con respecto a lo que Wagner da en llamar, en la introducción de *Ópera y drama*, el “error” del arte operístico, es importante notar que se trata de una declaración alineada con opiniones vertidas ya en *Arte y revolución* y *La obra de arte del futuro*. En el primero de estos escritos, Wagner ha caracterizado la ópera como un producto artístico erudito que no logra conciliar la unidad originaria de las artes tal como puede ser evocada en el drama, la “obra de arte total” [*Gesamtkunstwerk*] de la Grecia clásica (Wagner 1849: 10). Como consecuencia, la música adquiere en la pieza operística una preponderancia excesiva y se desvincula del “propósito dramático” [*dramatische Zweck*] (Wagner 1849: 25). En *La obra de arte del futuro*, por su parte, se ha dicho que la ópera, en tanto proviene del aria, crece sobre una perversión de la canción popular y constituye consecuentemente una unificación aparente de las modalidades artísticas humanas primordiales. La verdadera integración de las célebres “tres hermanas” implica necesariamente una mutua interdependencia, ordenada en función de la jerarquía que conduce de las impresiones generalísimas de dolor y placer comunicadas por la figura corporal hasta la determinación del concepto por el lenguaje, pasando por la expresión del sentimiento “general e indeterminado” [*unbestimmtes [und] allgemeinen*] transportado por el sonido (Wagner 1850: 39).

⁴⁵ En las páginas de *Ópera y drama*, así como también en las de otras obras del período revolucionario, “la dialéctica se encuentra rota de múltiples formas –señala Nietzsche en *Richard Wagner en Bayreuth*– los saltos que da el sentimiento frenan la marcha más que la aceleran; una especie de disgusto del escritor se proyecta sobre esos escritos como una sombra, exactamente como si el artista se avergonzase de hacer demostraciones mediante conceptos” (KSA 1: 502).

neriana sobre la ópera. Nietzsche comienza por restituir el argumento según el cual si la esencia de la música consistiera verdaderamente en ser medio de expresión de una instancia extramusical,⁴⁶ entonces el fin de la expresión de una obra sinfónica no podría estar en ella misma y el concepto mismo de “música absoluta” devendría un absurdo: “surge la pregunta «¿para qué tanto ruido?»” (GOA X: 437; véase KSA 7: 770, l. 15). De aquí proviene, sostiene el filósofo, la auspiciosa valoración wagneriana de la *Novena*, dado que, con la intervención de la palabra, Beethoven reubicaría a la música en su rol mediador.⁴⁷ Pero la “teoría más reciente” de Wagner pretende restituir el lugar *sui generis* del arte sonoro y en vez de vertebrar el vínculo música-drama sobre el eje medio-fin, lo hace sobre la dicotomía de “lo universal” [*Allgemeines*] y el “ejemplo” [*Beispiel*]. En una terminología que remite a la veta schopenhaueriana del *Beethoven*, el filósofo concluye que, desde esta nueva perspectiva, dado que lo general

⁴⁶ La noción de lo “extramusical” [*das Außermusikalische*], empleada en las discusiones en torno a la distinción y legitimidad de la música programática, por un lado, y de la música absoluta, por otro, constituye, según Carl Dahlhaus, un concepto negativo y amplio que engloba aquellos elementos accidentales respecto de una obra musical: estímulos a la composición, argumentos tácitos literarios o plásticos, programas con pretensión de pertenecer al “objeto estético”, decodificaciones hermenéuticas y asociaciones causales (Dahlhaus 1999: 133). En este caso, Nietzsche se refiere, dado el contexto de *Ópera y drama*, a la determinación conceptual de la expresión poética en la canción y del propósito dramático en la acción escénica. En líneas generales, el uso del término “extramusical” que se constata en los pasajes nietzscheanos trabajados por Barrenechea, remite siempre a un contenido relativamente más determinado que el de la universalidad propia del arte sonoro, especialmente tal como es conceptualizado en la metafísica de la música schopenhaueriana.

⁴⁷ En efecto, ya en *La obra de arte del futuro* puede advertirse una ponderación de la *Novena Sinfonía* beethoveniana. Apoyada en la jerarquía expresiva de las “tres modalidades artísticas puramente humanas” y en su necesaria unión para poder comunicar e interpelar al hombre “completo” [*vollkommene*] (Wagner 1850: 47), la concepción wagneriana de la obra de Beethoven se inscribe así en una particular interpretación de la historia de la música occidental.

no puede nunca depender del ejemplo, “la música absoluta tiene derecho a existir, y también la música del drama debe ser también música absoluta” (GOA X: 437; véase KSA 7: 770, ll. 23-24).

Nietzsche prepara entonces el nudo argumental del fragmento al establecer que, en lo relativo al movimiento del sentimiento en el drama, la música debe ser lo más universal, mientras que el sentimiento de cada individuo representado, lo “específico” [*das Specielle*]. Sin embargo, la argumentación advierte una paradoja, puesto que la música de un drama es precisamente el movimiento del sentimiento del músico expresado en sonidos. “Tendríamos de este modo –arguye Nietzsche– la contradicción perfecta: una expresión completamente específica y determinada del sentimiento como música” (GOA X: 438). En el drama, se sumaría además una sucesión de expresiones de sentimientos completamente determinados a través de la palabra y del movimiento corporal, correspondiente a la acción escénica, de modo que ya no se estaría frente a una disposición estética de lo universal y el ejemplo, sino ante una combinatoria de elementos del mismo rango cuantitativo. En cuanto a lo específico-musical y lo específico-dramático, pregunta el filósofo: “¿cómo pueden coincidir estos dos aspectos?” (GOA X: 438). Nietzsche toca así el problema de la “simultaneidad” [*Gleichzeitigkeit*] de los elementos estéticos del drama. Puesto que música, concepto y movimiento expresan el sentimiento en diferentes medidas temporales, y dado que el arte sonoro necesita en general más tiempo que los demás para expresar un mismo sentimiento, resulta un problema mayúsculo pretender que el lenguaje conceptual y el lenguaje de los sonidos vayan de la mano:

[La unión de elemento tan dispares] parece imposible: un músico reproducirá estados de ánimo singulares suscitados por el drama y no sabrá qué hacer con la mayor parte del drama

[...]. El poeta no será capaz de ayudar al músico y por eso no podrá ayudarse a sí mismo: desea poetizar aquello que se pueda cantar. [...] El actor [*Schauspieler*], sobre todo como cantante, debe hacer una gran cantidad de cosas que no son dramáticas, abrir la boca, etc. (GOA X: 438)

Una posible solución al problema de la simultaneidad, propone Nietzsche, sería que el actor fuese al mismo tiempo músico y poeta, esto es, un actor integral con cuya descripción finaliza el fragmento en cuestión:

[Un actor que] utiliza gestos, palabras, melodías de la lengua, y a eso hay que añadir además los *símbolos generalmente aceptados* de la expresión musical. Presupone una música muy ricamente desarrollada, que ya ha ganado para un sin número de movimientos una expresión fija, reconocible y repetitiva. Mediante estas citas musicales recuerda al oyente un estado de ánimo determinado, en el que el actor quiere saberse comprendido. Ahora se ha convertido realmente la música en un «medio de expresión»: por eso, artísticamente está en un grado inferior, pues ya no es en sí misma orgánica. Entonces, el maestro musical será siempre capaz de entrelazar los símbolos de la manera más artística: pero puesto que la verdadera coherencia y el plan están más allá y fuera de la música, ésta no puede ser orgánica. Sin embargo, sería injusto reprochar esto al dramaturgo. Él puede utilizar la música como medio en favor del drama, de la misma manera que utiliza la pintura como un medio. Tal música, pura en sí misma, se ha de comparar con la alegoría pintada: el verdadero significado no se encuentra en las imágenes, por eso puede ser muy bella. (GOA X: 440)

El paralelismo con la paráfrasis barrenechiana no deja lugar a duda: el “genio actor” referido por el argentino es aquel que Nietzsche con-

jetura como solución al problema de la simultaneidad de los elementos estéticos del drama, una vez reconocida la inviabilidad del eje universal-ejemplo para caracterizar la jerarquía estética de la música en la obra de arte total. El alejamiento de la estética wagneriana subrayado por Barrenechea se hace patente en el fragmento, puesto que incluso bajo el supuesto de que el pasaje haya sido compuesto por Nietzsche como contraargumentación para elaborar luego, en calidad de respuesta, un elogio de Wagner,⁴⁸ las afirmaciones conclusivas inducen a pensar que allí donde el compositor alemán podría ser rescatado como dramaturgo excepcional, la música sigue siendo degradada a medio, contradiciendo así la postura del *Beethoven* res-

⁴⁸ Algunas de las observaciones del fragmento póstumo, en efecto, se repiten en la cuarta *Intempestiva*, pero su potencia crítica se morigera considerablemente. Por ejemplo, Nietzsche constata públicamente el problema de la simultaneidad: “la pasión cantada tiene en términos absolutos una duración algo mayor que la hablada; la música extiende, por así decirlo, el sentimiento: de lo cual resulta, en general, que el artista que actúa en la representación y que a la vez canta ha de superar la demasiado grande excitación –que no es plástica– de tal movimiento” (KSA 1: 489-490). De esta dificultad, que los actores de los dramas wagnerianos tratan de superar con fervor, Nietzsche no deduce, sin embargo, el rebajamiento de la música a un nivel inferior, sino que incluso insiste, aparentemente para salvaguardar la valoración de la música desplegada en el *Beethoven*, que la plasticidad corporal “ya se halla prefigurada en la música” (KSA 1: 490) al modo en que lo *a priori* contiene las condiciones de lo *a posteriori*. Por su parte, Barrenechea también se hace eco del problema de la simultaneidad tal como aparece en el póstumo señalado. Tras las observaciones de Lasserre, el argentino muestra cómo expone Nietzsche las razones por las cuales sería imposible lograr una perfecta concordancia entre las artes que convergen en el drama musical wagneriano. Concentrado en un único factor “que los teóricos no tomaron nunca en consideración” (Barrenechea 1914: 129), el filósofo estudia la temporalidad de los elementos concurrentes: “hay que observar, dice Nietzsche, que las tres formas de expresión obedecen a leyes de duración muy diferentes. Lo que la música, por ejemplo, dice largamente, la poesía lo dice en dos palabras y recíprocamente. De este hecho derivan dificultades de concordancia que en realidad son irresolubles” (1914: 129).

pecto al estatus apriorístico del arte sonoro y develando, consecuentemente, que Wagner no se habría corrido lo suficiente de la posición adoptada en *Ópera y drama*.

La terminología del pasaje, en efecto, remite al escrito wagneriano de 1852 no sólo en cuanto a la fórmula “medio de expresión” [*Mittel des Ausdrucks*], sino también en la idea de un plan “más allá y fuera de la música” [*jenseits und ausserhalb der Musik*] y en la metáfora de lo “orgánico” [*organisch*]. Desde este punto de vista, podría decirse que Barrenechea replica en su paráfrasis una crítica de Nietzsche a Wagner en el mismo tono en que este último impugna a la música programática, en las vertientes del neorromanticismo berlioziano y en la utilización descriptiva de la orquesta operística, la “exacta indicación extra-musical del objeto” [*genaue außermusikalische Angabe des Gegenstandes*] (Wagner [1852] 1869: 306), en un movimiento que desatiende las implicancias de la metáfora de la música como “organismo femenino” [*weiblicher Organismus*] (Wagner [1852] 1869: 100).

Por otra parte, el remate del fragmento nietzscheano deja en claro que, incluso en el recurso a la metafísica de Schopenhauer para absolver a la música de su rol de “medio”, la estética wagneriana no queda exenta de crítica, puesto que las observaciones de Nietzsche también tocan a la concepción del arte sonoro de *El mundo como voluntad y representación* en dos puntos esenciales. En primer lugar, como hemos visto, la problematización del abordaje sobre la obra de arte dramática a través de la oposición entre lo universal y el ejemplo pone en jaque la perspectiva metafísica schopenhaueriana, en la medida en que ella apoya la suma universalidad de la música sobre la condición de ser una “copia” [*Abbild*] directa e inmediata de la voluntad. Precisamente en el caso de la ópera, Schopenhauer concibe la relación apropiada entre la música y el texto dramático como un vínculo entre lo Universal y “un ejemplo análogo” producido por la “fantasía”, a tal punto que, si

se exige a la música ajustarse a las palabras, es decir, si se espera de ella que descienda de su universalidad para nivelarse a lo específico-dramático, entonces se la somete a una alienación en la que no habla ya un lenguaje propio (véase SSW 1: 365).

En segunda instancia, la mención a las “citas musicales” [*Musikcitate*] que, en virtud de la acumulación y fijación de significados fundados sobre los “símbolos generalmente aceptados” [*anerkannte Symbole*] de la expresión musical, llevan al oyente a “un estado de ánimo determinado” [*eine bestimmte Stimmung*], podría ser un indicio de que la reflexión nietzscheana comienza a tomar en consideración los problemas que conlleva postular la existencia de una expresión musical natural, ya sea en el sentido wagneriano de una expresión “necesaria” (en oposición a los usos arbitrarios del arte sonoro) o en el schopenhaueriano de una expresión verdadera (en cuanto la música reproduce inmediatamente la esencia del mundo). Si bien se presenta como un recurso del “genio actor”, cuyo arte es sometido a crítica, una expresión de sentimientos por convención, cultivada al calor de las contingencias históricas, cobra relevancia argumentativa, en un gesto que anticipa de algún modo los desarrollos del capítulo “Del alma de los artistas y escritores” de *Humano, demasiado humano*.⁴⁹

Por otra parte, el uso de la expresión “genio actor”, ausente en el fragmento nietzscheano, es consecuencia de la lectura de *Las ideas de Nietzsche sobre la música*, de Pierre Lasserre (1905). En efecto, a propósito del mismo pasaje póstumo, el crítico francés comenta: “este genio actor [*génie d'acteur*], que tiene a su servicio los medios

⁴⁹ En efecto, el cuaderno UII5a al que pertenece el fragmento nietzscheano, contiene material preparatorio para *Humano* (Nietzsche 2008-2010, I: 571).

del músico y del poeta, Nietzsche no lo imaginaba. Creía tenerlo delante de sus ojos en la persona de Richard Wagner” (Lasserre 1905: 128). De hecho, Barrenechea no desarrolla la descripción del genio actor a partir de la edición alemana de GOA, sino que se apoya en la versión ofrecida por el escritor galo, quien ubica estos desarrollos de Nietzsche en el contexto de un cuestionamiento general de la posibilidad misma del drama musical. Lasserre interpreta al “genio actor” como una figura que, en lugar de resolver los delicados problemas estéticos de una obra de arte integral, relativos principalmente a la simultaneidad de sus diversos elementos, pasa por encima de ellos, eludiéndolos:

Preocupado únicamente por ejercer sobre el público la acción más fuerte y sobrecogedora, observar la pureza y las leyes propias de la expresión será la menor de sus preocupaciones; él las subordinará violentamente a su genio demoníaco, echará mano a todos los medios, procedimientos y estilos. Compensará por acumulación y prodigalidad la imperfección y, si es necesario, la grosería de cada medio; la audacia y el descaro en la confusión serán su virtud seductora, lo propiamente suyo. (Lasserre 1905: 159)

Mediante una serie de referencias al mencionado capítulo “Richard Wagner in Bayreuth (1874-1876)”, el crítico galo advierte el origen del conocido *topos* nietzscheano, blandido sobre todo en los opúsculos de 1888, que hace de Wagner un “actor frustrado” [*versetzter Schauspieler; acteur déclassé*] (Lasserre 1905: 160; véase GOA X: 431 y KSA 7: 756, 32[8]).⁵⁰ En una dirección que reconstruye la argumentación de los aforismos tratados por Lasserre y que da paso a una

⁵⁰ En una descripción de algunas de las invectivas esgrimidas en *El caso Wagner*, Barrenechea da cuenta de la caracterización nietzscheana del compositor como “un incomparable histrión, el más grande de los mimos” (Barrenechea 1914: 140). No es casual que el crítico argentino se detenga en el apartado octavo de la carta de Turín para

modulación personal y psicológica en la crítica del “genio actor”, Barrenechea constata:

en vez de ser [Wagner] un poeta trágico, reformador de la moral y de las costumbres, con que él [Nietzsche] había soñado, no era más que un hombre de teatro, un operista de inmenso genio. Vanidoso y egoísta, en vez de ambicionar el cambio radical de los fundamentos mismos sobre los que reposan la sociedad y el arte contemporáneos, no deseaba otra cosa que el triunfo de sus óperas desproporcionadas y excesivas. Excesivo, tal es el adjetivo con que clasifica en sus notas inéditas al arte wagneriano. Le parece que Bach y Beethoven son “naturalezas más puras” que Wagner. Duda de Wagner no ya como artista “integral”, sino hasta como especialista, es decir, como poeta, músico, dramaturgo, y hasta como esteta y pensador. Le parece que en el arte de su amigo lo irregular y lo exagerado del esplendor y de lo ornamental, dan la impresión de la riqueza y del lujo. (Barrenechea, 1914: 130)⁵¹

parafrasear el rebajamiento al que Wagner somete a la música en el drama: “Wagner no era músico por naturaleza. Lo demostró sacrificando toda regla y, hablando con mayor precisión, todo estilo en música para convertirla en lo que él necesitaba, en medio de expresión [*Mittel des Ausdrucks; moyen d'expression*], en refuerzo de la poesía, de la sugestión, del elemento pintoresco psicológico. En este punto Wagner se nos presenta también como un inventor y un innovador de primer orden; *aumentó hasta lo infinito el poder expresivo de la música*; es el Víctor Hugo de la música considerada como lenguaje, suponiendo que en determinadas circunstancias la música pueda dejar de ser música trocándose en lenguaje, en instrumento, en *arcilla dramática*” (Barrenechea 1914: 140; véase Nietzsche 1899: 35-36; KSA 6: 30).

⁵¹ Véase también Barrenechea (1915: 160-161; 1918b: 201; 1941: 131). En función de su conocimiento de los escritos revolucionarios de Wagner, Barrenechea bien podría haber estimado aquí el gesto nietzscheano de señalar el “lujo” [*Luxus*] como una característica del arte wagneriano, propiedad que el compositor achaca al arte moderno propio de la burguesía.

Observaciones que el autor de las Intempestivas “guarda para sí”, el énfasis barrenechiano sobre lo “excesivo” y la propensión a la “riqueza y el lujo” revelan, además, trazos del aforismo 360 (GOA X: 453-454), donde Nietzsche identifica las “tendencias peligrosas” de Wagner como las típicas de un “actor dramático” [*Dramatiker*]. Comentado y analizado también por Lasserre, el pasaje suma a la falta de medida y a la ostentación del compositor, las características de una envidia que lo empuja a sentirse necesario en la comparación con otros artistas y que lo irrita frente al éxito ajeno; una capacidad de comprensión del otro que le permite, en última instancia, dominarlo; y una gran destreza en el arte del engaño, relacionada con la intención de tener siempre la razón. El crítico francés incluye al aforismo 360 entre las “indicaciones psicológicas acertadas” que desenmascaran el uso wagneriano del arte al servicio de un instinto tiránico de dominación y que instalan la incómoda pregunta: ¿a quién describe Nietzsche en *Richard Wagner en Bayreuth*? (Lasserre 1905: 186-187). La respuesta de Barrenechea, en concordancia con su interpretación de la unidad del pensamiento nietzscheano, recurre al propio filósofo: “en todos aquellos de sus pasajes [de la cuarta Intempestiva], que son decisivos en cuanto a la significación psicológica sólo se trata de mí, – se puede substituir mi nombre o la palabra Zaratustra allí donde el texto lleva la palabra Wagner” (Barrenechea 1914: 131).⁵²

Eludida la fuente en el artículo barrenechiano, habría razones cronológicas para suponer que se trata de una cita de *Ecce Homo*,⁵³ pero en realidad Barrenechea reproduce aquí una traducción de Lasserre de la biografía de Elisabeth, donde se echa mano al manuscrito de la

autobiografía.⁵⁴ Con la intención de seguir al francés, Barrenechea entiende que allí donde el escrito sobre la empresa de Bayreuth esboza los caracteres del artista dionisiaco, por ejemplo en el elogio de un “sentido trágico” en el arte wagneriano (KSA 1: 453), la descripción vale verdaderamente para Nietzsche o Zaratustra. Lasserre, por su parte, opone cierta resistencia a seguir en este punto al filósofo alemán, principalmente porque toma en consideración la tesis psicológica de Nietzsche acerca de la doble naturaleza wagneriana, tendida entre una voluntad indómita y tiránica que reclama cada vez más poder y un talante creador e inocente promovido por un espíritu de amor y bondad (KSA 1: 437). “[Estos rasgos] no se adecuan de ningún modo a Nietzsche”, disiente Lasserre (1905: 187), aunque concede la posibilidad de que, en otros aspectos menos evidentes y más ambiguos, Nietzsche se busque inconscientemente a sí mismo en los héroes que aparenta ensalzar (Lasserre 1905: 196).

Además de la importante incidencia de Lasserre en la ponderación barrenechiana de los escritos póstumos, valga también señalar la lectura de *Apollón ou Dionysos*, de Ernest Seillière (1905), conforme a la cual Barrenechea ilustra sucintamente una caracterización nietzscheana del compositor que anticipa los desarrollos posteriores de los opúsculos de 1888. En la segunda parte de las “Notas para una biografía psicológica”, el crítico argentino menciona algunos apuntes privados sobre Wagner y su arte que anunciarían las páginas “violentas pero justas” de *Nietzsche contra Wagner* y *El caso Wagner* y un pasaje de la primera edición de *La voluntad de poder*, correspondiente al fragmento 460. A propósito de esta última obra, cita Barrenechea:

⁵⁴ Véase Lasserre (1905: 171); Förster-Nietzsche (1897: 259). Así lo demuestra, por un lado, la extensión precisa de la cita barrenechiana, idéntica a la propia de Lasserre; y por otro, las similitudes terminológicas y sintácticas que descartan por completo las versiones francesas y castellanas de *Ecce Homo* y confirman una estrechísima cercanía con la versión lasserreana.

⁵² Véase también Barrenechea (1916: 181) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 161; 1918b: 202-203; 1941: 132.

⁵³ Véase por ejemplo Nietzsche (1908-1909: 630-631).

Alrededor de 1876 –cuenta el mismo Nietzsche en la «Voluntad de poder»– sentí el espanto de ver comprometido todo lo que había sido hasta ahora entonces mi ideal, a lo que había ido a mi querer. Fue en estos momentos que adiviné a donde iba a parar Wagner: y estaba unido a él por todos los lazos de una profunda unidad de vistas, por la imposibilidad de reemplazarle y por el absoluto desenlace que se me presentaba. Hacía la misma época sentíme como *encerrado* en la prisión de mi filología y de mi profesorado, un azar y una desgracia disyuntiva de mi existencia. Me sentí fatigado, agotado y no sabía cómo librarme de todo ello. Entonces comprendí que mi instinto me llevaba hacia lo contrario de lo que había deseado Schopenhauer: hacia la justificación de la vida hasta en lo que tiene de más terrible, de equívoco y engañoso. (Barrenechea 1909b: 537; véase Nietzsche 1903, II: 259-260; KSA 12: 354-355, fr. 9[42])

En lo que constituye la primera mención de Barrenechea a *Der Wille zur Macht*, referencia apoyada en la traducción de Henri Albert,⁵⁵ su intención consiste en señalar las marcas de ese “espanto” [*Schreck*; *frayeur*] en ciertas “notas de 1874”. Pero en lugar de penetrar aquí en los póstumos correspondientes, nuestro autor compendia las expresiones nietzscheanas sobre Wagner siguiendo tácitamente una caracterización realizada por Seillière: en el orden de lo privado, el compositor aparece como “comediante” [*comédien*], “estático [sic] peligroso” [*extatique dangereux*], “poeta más que discutible” [*poète discutible*], “vanidoso incorregible” [*incorrigible vaniteux*] y “destilador de veneno” [*distillateur de poison*], entre otros (Barrenechea 1909b: 537).⁵⁶ A diferencia de los artículos posteriores a 1913, separados de la notas de *Renacimiento* por el viaje a Europa y un nuevo acceso a las fuentes relacionado con la visita al Archivo Nietzsche,

⁵⁵ Véase Nietzsche (1903, II: 259-260).

⁵⁶ Véase Seillière (1905: 83).

Barrenechea remite en 1909 a la lectura de un crítico, con cuya interpretación de la relación entre el filósofo y el músico tampoco lidia, debido a que Seillière considera impenetrable el periodo de la vida de Nietzsche comprendido entre 1874-1876, en parte a causa de la “imaginación patológica” de Nietzsche (Seillière 1905: 84 ss.).

Escoltado por las ilustraciones que de los póstumos realizan principalmente Orestano, Lasserre y, en menor medida, Seillière, Barrenechea pretende mostrar cómo la ruptura pública con Wagner fue preludiada por un deslinde originario y progresivo en el orden de las ideas estéticas. La vivencia de Bayreuth, en la que el filósofo experimentó con inusitada contundencia la chocante vanidad de Wagner, las extravagancias de Luis de Baviera y la ridícula actitud de un Liszt rodeado de una cohorte de “mujeres histéricas”, todo ello desvaneció en el compositor la investidura de poeta trágico, largamente proyectada por el joven panegirista, y reveló en el fondo a un simple operista vanidoso y mundano (Barrenechea 1914: 132; véase Seillière 1905: 104 ss.).

Resulta interesante reparar aquí en la lectura que Barrenechea realiza del aforismo 98 de *La gaya ciencia*, en el que Nietzsche ensaya una interpretación de *Julio César* de Shakespeare. La intención del argentino es exponer el paralelismo que el filósofo ve reflejado entre su propio vínculo con Wagner y la relación de Bruto y César. El aforismo tiene por objeto la “independencia del alma”, para Nietzsche el concepto más temible de “la más alta moral”, en virtud de la que Bruto sacrifica al emperador. A esa independencia y a su portador, entiende Nietzsche, consagra el poeta inglés su mejor tragedia, de modo que en la medida en que Shakespeare eleva la figura de César, aún mayor es el valor que guarda para Bruto. Barrenechea afirma entonces:

Si la altura en la que el dramaturgo coloca a César es, dice Nietzsche, el honor más sutil que podría hacer a Brutus, paralelamente puedo decir que la situación única que en el mundo correspondía a Wagner, agiganta el honor que sobre Nietzsche recayó al liberarse de Wagner. (1914: 134).⁵⁷

Podríamos agregar que del mismo modo en que Barrenechea lee el análisis nietzscheano como un testimonio de vida, lectura que se posiciona en el punto de vista de la biografía psicológica, lo mismo intenta Nietzsche con Shakespeare y su obra. En la segunda parte del aforismo, que el argentino deja de lado, el filósofo se pregunta: “¿estamos quizás ante un oscuro acontecimiento, ante una aventura de la propia alma del poeta que permaneció desconocida, y de la que sólo podía hablar por medio de signos?” (KSA 3: 452). En este sentido, Barrenechea no haría sino rastrear los signos que Nietzsche ha dejado en el reverso de la obra publicada.

Para dar finalmente cierre a la etapa previa al rompimiento definitivo, nuestro autor remite, mediante una paráfrasis de dos aforismos del tomo X de GOA pertenecientes a la sección “Aus den Vorarbeiten zu „Richard Wagner in Bayreuth“” [De los preparativos para «Richard Wagner en Bayreuth»],⁵⁸ a algunos “elementos reaccionarios” del compositor:

Señala [Nietzsche] con profunda repugnancia en el arte de Wagner ciertos elementos reaccionarios, su simpatía por la Edad Media y el Cristianismo, sus tendencias Budistas, su

⁵⁷ Véase también Barrenechea (1916: 186) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 165; 1918b: 208-209; 1941: 135.

⁵⁸ La datación de Barrenechea no es del todo correcta, puesto que el aforismo 360 de GOA (X: 453-454) corresponde a la fusión de dos fragmentos póstumos pertenecientes al verano de 1875 (KSA 8: 191-192, 11[5-6]). El subtítulo del mencionado capítulo de GOA, además, aclara que los textos datan de “(1875/76)”.

amor de lo maravilloso y su excesivo patriotismo alemán. Llega a formular también juicios severos sobre su vida política, sobre su antisemitismo, sobre sus relaciones con los revolucionarios de 1848 y con el rey Luis II. (Barrenechea 1914: 130; véase GOA X: 443, 457-458)⁵⁹

4. CONSIDERACIONES FINALES

En el recorrido realizado nos hemos ocupado en mostrar que Barrenechea conocía la metafísica artística de *El nacimiento de la tragedia*, pero la concebía como una aprehensión inauténtica de la estética nietzscheana, especialmente en función de la incompatibilidad entre la concepción del drama musical wagneriano (incluso bajo la formulación del *Beethoven*) y el concepto metafísico de música absoluta heredado de Schopenhauer. De estos primeros señalamientos hemos extraído la anticipación de que, para el autor del *Ensayo*, Nietzsche habría mantenido siempre una concepción de la música en pugna con la wagneriana, conjetura que nos hemos encargado de fundamentar remitiéndonos a la interpretación barrenechiana de la irrupción biográfica de Wagner como una torsión de los planes helenistas originales del joven filólogo y a la remisión del argentino a las notas privadas del período comprendido entre *El nacimiento de la tragedia* y *Richard Wagner en Bayreuth*.

Ya sea en la superficie de los textos publicados o en el trasfondo de los escritos inéditos y póstumos, Barrenechea echa luz sobre el modo en que “el abismo había ido abriéndose poco a poco” (1914-1915: 57), desde el cultivo temprano del clasicismo musical hasta la época de inauguración del Festival de Bayreuth, pasando por la fulgurante

⁵⁹ Véase también Barrenechea (1916: 180-181) y las ediciones del *Ensayo*: 1915: 161; 1918b: 202; 1941: 131. Para los fragmentos póstumos, véase KSA 7: 766, 32[39]; KSA 8: 190-191, 11[4].

atracción y apego a la figura de Wagner. A propósito de cuáles serían las afirmaciones más personales y audaces de Nietzsche, afirmaciones que demostrarían la unidad de tendencia y la coherencia interna del pensamiento nietzscheano en torno a la música, vale responder, al menos de forma preliminar, que, conforme a la lectura de Barrenechea, esas afirmaciones se hallan estrechamente relacionadas con una crítica de la legitimidad estética del drama musical wagneriano. Reconocida por el crítico argentino en el fragmento póstumo que describe la figura del “genio actor”, la crítica se fundamenta en que el drama musical sólo puede erigirse a costa de un rebajamiento de la música a medio de expresión, un precio a pagar que no sólo va contra la imagen del arte sonoro presentada por Wagner en su *Beethoven*, hecho que sugeriría que el compositor no ha superado la crítica a la música absoluta esgrimida en *Ópera y drama*, sino que también demostraría una inquietante similitud entre el drama musical y el arte operístico, profundamente vituperado este último tanto por el joven Nietzsche como por el mismo Wagner. Barrenechea entrevé en la argumentación póstuma inmediatamente posterior a la publicación de *El nacimiento de la tragedia* que la misma crítica wagneriana a la ópera vale también para el drama musical, equivalencia que abona la sospecha de que todo arte que intente una mixtura entre elementos artísticos tan diversos como el sonido, el gesto y la palabra se halla destinada a pervertir la jerarquía estética de la música. En este contexto, tal como piensa Lasserre, el genio actor no haría otra cosa más que pasar por encima de los problemas suscitados por la simultaneidad de estos elementos y por el sometimiento de la música a medio expresivo de instancias extramusicales, desatendiendo así “la pureza y las leyes propias de la expresión”, en pos de servir al instinto dominante de una personalidad megalómana, vanidosa y frustrada. De allí la concepción barrenechiana de Wagner como una distracción de los planes helenistas del joven filólogo y la comprensión del

derrotero que lleva a Nietzsche a escribir las duras páginas contra el compositor hacia 1888.

Al mismo tiempo, Barrenechea podía hacerse una idea de que, tanto en la argumentación completa del fragmento en cuestión como en el análisis de Lasserre, si bien Nietzsche articula la problematización del arte wagneriano aún sobre un andamiaje conceptual schopenhaueriano, ofrece asimismo indicios de disentir con la fundamentación metafísica de la ópera tal como se halla expuesta en *El mundo como voluntad y representación* y que hace de la acción escénica un ejemplo análogo del contenido universal expresado por el entramado sonoro. En estas tensiones develadas por los fragmentos póstumos, el crítico argentino pretende denunciar el carácter inauténtico de la metafísica de artista característica de la ópera prima nietzscheana, según la cual la naturaleza dionisiaca de la música dota a la obra de arte trágica “se reproduce la metafísica del mundo”. En este sentido, es importante aclarar que, en la crítica del “genio actor”, Nietzsche no cuestiona el concepto metafísico de música absoluta, por lo que el contraste con la obra sobre la tragedia no adquiere aún toda su dimensión. Será en otros pasajes donde Barrenechea entrevea un potencial deslinde de la filiación metafísica del arte sonoro – pero eso ya es tema de otra investigación.

REFERENCIAS

- ADLER, Guido (1909), *Richard Wagner conférences, faites à l'université de Vienne et revues pour la traduction française*, trad. de Louis Laloy (Leipzig: Breitkopf & Härtel).
- B. (1904), “Nirvana”, *Diario Nuevo*, I, 104: 2.
- BARRENECHEA, Mariano Antonio (1909a), “Nietzsche. Desenvolvimiento”, *Renacimiento*, I, II, 6: 297-308.

- ____ (1909b), “Federico Nietzsche. Notas para una biografía psicológica (Continuación)”, *Renacimiento*, I, II, 7: 532-546.
- ____ (1910a), “Federico Nietzsche. Notas para una biografía psicológica (Continuación)”, *Renacimiento*, I, III, 8: 13-24.
- ____ (1910b), “Las últimas ideas de Nietzsche sobre el arte”, *El Monitor de la Educación Común*, XXIX, 456: 614-633.
- ____ (1913), “La amistad de Federico Nietzsche y Ricardo Wagner”, *Nosotros*, VII, X, 48: 113-124.
- ____ (1914), “Federico Nietzsche y Ricardo Wagner”, *Nosotros*, VIII, XIV, 60-61: 19-33 y 126-145.
- ____ (1914-1915), “Ensayo sobre Federico Nietzsche”, *Revista de Derecho, Historia y Letras*, año XVII, tomos XLIX-L, diciembre-febrero, 513-548, 47-101 y 265-306. [2^{da} edición: 1915; 3^{ra} edición: 1918b; 4^{ta} edición: 1941].
- ____ (1915), *Ensayo sobre Federico Nietzsche*, 2^{da} edición (Buenos Aires: Edición de la Revista “Nosotros”).
- ____ (1916), *Música y literatura* (Valencia: Prometeo).
- ____ (1918a), *Historia estética de la música*, 1^{ra} edición (Buenos Aires: Cooperativa Ed. Buenos Aires).
- ____ (1918b), *Ensayo sobre Federico Nietzsche*, 3^{ra} edición (Madrid: Editorial-América).
- ____ (1941), *Federico Nietzsche, su vida y su obra*, 4^{ta} edición (Buenos Aires: Claridad).
- ____ (1943), “Argentinos en Londres: Nacionalismo musical”, *Nosotros*, 2^{da} época, VIII, XXII, 90: 239-255.
- ____ (1947), *Argentinos en Londres* (Buenos Aires: Edición del Autor).
- DAHLHAUS, Carl (1999), *La idea de la música absoluta*, trad. de Ramón Barce Benito (Barcelona: Idea Books).
- FÖRSTER-NIETZSCHE, Elisabeth (1895), *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 1^{er} tomo (Leipzig: C. G. Naumann).
- ____ (1897), *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 2^{do} tomo, primera sección (Leipzig: C. G. Naumann).

- KOEGEL, Fritz (1895a), “Nachbericht”, en GAK (IX: 373-385).
- ____ (1895b), “Nachbericht”, en GAK (X: 453-478).
- LASSERRE, Pierre (1905), *Les Idées de Nietzsche sur la Musique* (París: Société du Mercure de France).
- LICHTENBERGER, Henri (1900), *La philosophie de Nietzsche*, 5^{ta} edición (París: Félix Alcan). [Primera edición: 1898]
- MEYER, Richard M. (1913), *Nietzsche. Sein Leben und seine Werke* (Múnich: C. H. Beck).
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1894-1897), *Nietzsche's Werke* [GAK], 12 tomos, ed. de Fritz Koegel (Leipzig: C. G. Naumann).
- ____ (1899), *Le Crépuscule des idoles. – Le Cas Wagner. – Nietzsche contre Wagner. – L'Antéchrist*, trad. de Henri Albert (París: Société du Mercure de France).
- ____ (1899-1926), *Nietzsche's Werke* [GOA], 19 tomos, ed. de Arthur Seidl, Otto Weiss et al. (Leipzig: C. G. Naumann).
- ____ (1900), *El origen de la tragedia ó helenismo y pesimismo*, trad. “directa del alemán” por Luis J. García de Luna (Madrid: B. Rodríguez Serra).
- ____ (1901a), *L'origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. de Jean Marnold y Jacques Morland (París: Société du Mercure de France).
- ____ (1901b), *Le gai Savoir. («La gaya Scienza»)*, trad. de Henri Albert (París: Société du Mercure de France).
- ____ (1902-1909), *Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe* [GB], 5 tomos, ed. de Elisabeth Förster-Nietzsche et al. (Berlín: Schuster & Loeffler).
- ____ (1903), *La Volonté de puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs (études et fragments)*, dos tomos, trad. de Henri Albert (París: Société du Mercure de France).
- ____ (1908-1909), *Ecce homo. Comment on devient ce que l'on est*, trad. de Henri Albert, *Mercure de France*, 19-20, LXXVI- LXXVII, 274-278: 196-214, 398-415, 619-639, 50-69 y 244-263.
- ____ (1999), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari

- (Berlín: Walter de Gruyter). [Corregida y digitalizada en <http://www.nietzschesource.org/>]
- ____ (2008-2010), *Fragmentos póstumos*, 4 volúmenes, trad. de Luis E. de Santiago Guervós, Manuel Barrios, Jaime Aspiunza, Jesús Conill Sancho, Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos).
- ____ (2009), *Digitale Kritische Gesamtausgabe. Werke und Briefe*, basada en la edición crítica de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlín/Nueva York, de Gruyter 1967, ed. de Paolo D'Iorio. [Disponible en <http://www.nietzschesource.org/>]
- ____ (2011-2016), *Obras completas*, 4 volúmenes, trad. de Diego Sánchez Meca, Joan B. Llinares, Luis E. de Santiago Guervós, Marco Parmeggiani, Juan Luis Vermal, Jaime Aspiunza, Manuel Barrios, Kilian Lavernia Biescas y Alejandro Martín Navarro, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos).
- ____ (2012), *Correspondencia*, 6 volúmenes, trad. de Luis E. de Santiago Guervós, Andrés Rubio, Marco Parmeggiani, Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares, ed. de Luis E. de Santiago Guervós (Madrid: Trotta).
- ORESTANO, Francesco (1903), *Le idee fondamentali di Federico Nietzsche nel loro progressivo svolgimento* (Palermo: Alberto Reber).
- PÉREZ, Diana & IBARLUCÍA, Ricardo (comps.) (2016), *Hechos y valores* (Buenos Aires: CIF).
- S/D (1904a), “El último amor de Beethoven”, *Diario Nuevo*, I, 147: 1-2.
- ____ (1904b), “El teatro nacional en 1904”, *Diario Nuevo*, I, 150: 2.
- SARQUIS, Mauro (2014), “El sentido fisiológico de la belleza: Mariano Barrenechea y la estética de Nietzsche”, *Boletín de Estética*, XI, 26: 5-46.
- ____ (2016), “La filiación nietzscheana y evolucionista de la estética de Mariano Barrenechea”, en Pérez & Ibarlucía (2016: 143-159).
- SCHOPENHAUER, Arthur (1986), *Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke* [SSW], 5 tomos, ed. de Wolfgang Freiherr von Löhneysen (Fráncfort: Suhrkamp).

- ____ (2004-2005), *El mundo como voluntad y representación*, 2 tomos, traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María (Madrid: Trotta).
- SEILLIERE, Ernest (1905), *Apollôn ou Dionysos. Étude critique sur Frédéric Nietzsche et l'utilitarisme impérialiste* (París: Librairie Plon).
- WAGNER, Richard (1849), *Die Kunst und die Revolution* (Leipzig: Otto Wigand).
- ____ (1850), *Das Kunstwerk der Zukunft* (Leipzig: Otto Wigand).
- ____ (1869), *Oper und Drama*, 2^{da} edición (Leipzig: J. J. Weber). [Primera edición: en 3 partes, 1852]
- ZOCCOLI, Ettore G. (1898), *Federico Nietzsche. La filosofía religiosa. La Morale. L'Estetica* (Modena: G. T. Vincenzi e Nipoti).