



Nietzsche, Byron y el titanismo

Giuliano Campioni

Universidad de Lecce (Italia)

1. TITANISMO Y CREPÚSCULO DE LOS DIOSES EN EL JOVEN NIETZSCHE

De ninguna gran personalidad se conoce en tan amplia medida como en el caso de Nietzsche el material póstumo relativo a los años de infancia y adolescencia: dibujos, esbozos de dramas, poemas, composiciones musicales, reflexiones autobiográficas y críticas sobre los más variados temas. Los cuadernos de aquellos años nos restituyen continuos proyectos y apuntes de lectura; los libros, cuya permanente demanda se registra en las cartas, constituyen el alimento vital para su formación. La relación con la lectura se convierte en un continuo objeto de reflexión que permanecerá a lo largo de los años. Hay en Nietzsche la precoz voluntad de no sufrir las fuertes pasiones de su temperamento: la necesidad de dominarlas y transformarlas en conciencia crítica y saber. De aquí la constante asimilación, la incorporación casi, de lecturas en una [156] viva reflexión crítica e intelectual, en una permanente experimentación de escritura y de estilos que pertenecen por entero a la voluntaria construcción de sí. En torno a la figura de los héroes se unifica la multiforme actividad del joven: dedica un ejercicio poético a la muerte de Siegfried, una composición escolar a la caracterización de la figura de Kriemhild, cuya pasión violenta y demoníaca no puede ser comprendida por las naturalezas pequeñas y débiles, sólo capaces de reflejar la propia impotencia en la limitación de sus acciones.⁽⁶⁷⁾ Son numerosos los esbozos y

apuntes para un comentario crítico del *Nibelungenlied* dedicado a individualizar sus aspectos genéticos: la relación entre los «elementos paganos» y las «resonancias cristianas» en la ética y en la mitología, la influencia de los ideales caballerescos en la formación del mito, el lejano trasfondo histórico, las características estéticas, la oposición a los personajes homéricos, etc. (BAW: II, 225-247).

Nietzsche se siente fascinado sobre todo por la primera figura de la historia germánica, Ermanarich, el rey de los Ostrogodos, cuyo dominio se extendía desde el Mar Negro hasta el Báltico y cuya leyenda se desarrolla a partir de la crónica latina de Jordanes -*De origine actibusque Getarum*, escrita alrededor del 552- a lo largo de por lo menos siete siglos, contaminándose con leyendas nórdicas y danesas y con la saga nibelunga. Así, la muerte por suicidio de Ermanarich en el 375, testimoniada por Ammiano Marcellino, pasa a ser, en la *Saga de los Volsungos* y en el Cancionero de las *Eddas* (*Incitación de Gudrun* y *El canto de Hamdhir*), un sangriento y oscuro asesinato por venganza. Esto motiva al joven Nietzsche a poner en versos «la muerte de Ermanarich», a proyectar y esbozar una tragedia y a componer un poema sinfónico para dos pianos (según el modelo de la *Dante-Symphonie* de Liszt) dedicados a la figura del «último y más grande héroe de los Godos» (BAW: II, 282). El interés por Ermanarich persiste, con varios intervalos, desde el verano de 1861 hasta agosto de 1865, cuando Nietzsche esboza un último y breve esquema de tragedia. Todo cuanto queda de estas elaboraciones está fuertemente marcado por un ingenuo exceso romántico cargado de pasiones salvajes y primitivas, de tradiciones nocturnas, tempestades, hogueras, sangre, etc. Más significativo que el irrumpir sin freno de la fantasía es la fría y decidida autocrítica respecto de la sinfonía *Ermanarich*. En efecto, [157] en octubre de 1862, un año después de la primera elaboración -entonces «no era aún capaz de analizar imparcialmente el flujo de sentimientos que animaba toda la obra» (BAW: II, 101)-, Nietzsche modifica el poema sinfónico y analiza los resultados. La música le parece capaz de decantar más que la poesía la fuerza de su pasión por la leyenda oscura y heroica de Ermanarich. Todas las mejoras aportadas (el «loco ímpetu» del nuevo final), el recuperado vigor del conjunto, no redimen empero a su composición de «acerbidad y excesos». Confiesa la influencia decisiva y negativa de Liszt: «Mis personajes no son ciertamente los Godos, los alemanes, sino más bien -no vacilo en afirmarlo- figuras húngaras; [...] ardientes almas magiares» (BAW: II, 101). Sorprende, sobre todo, la plena conciencia autocrítica del joven que parece anticipar -en la declarada imposibilidad de una poesía ingenua- algunos aspectos de su crítica madura a los pretendidos héroes germánicos de Wagner: «faltan a los personajes los primitivos y poderosos rasgos germánicos, los sentimientos son más profundos y modernos, demasiada reflexión y demasiado poco vigor natural» (BAW: II, 101). Ni la vía de la tragedia ni la de la música parecen satisfacer al joven, que, en cambio, decanta definitivamente todo el material de la leyenda de Ermanarich, primero en un

estudio histórico «muy seco» (julio de 1861), después en un trabajo de carácter filológico de octubre de 1863 (*La leyenda del rey de los Ostrogodos, Ermanarich. Su evolución hasta el siglo XII*) sobre cuyos resultados expresa su «parcial» satisfacción.

Éste es el primer trabajo filológico de Nietzsche, el cual precede a la primera composición de laurea de Pforta en latín sobre Teognis de Megara, a la que le fuera dedicada una mayor atención por parte de la literatura crítica. Fruto de la rigurosa lección de sus excelentes maestros de Pforta («Steinhart, Keil, Corssen, Peter, hombres de mirada abierta y frescos gestos») y también un significativo ejemplo de la continua voluntad del joven por encontrar en el rigor de la ciencia un «contrapeso a las inquietas y volubles inclinaciones». Ambos ensayos procuran recuperar el núcleo originario, histórico, de la figura «germánica» de Ermanarich -a partir de las crónicas, de Jordanes, de Saxo Grammaticus- liberando y explicando las muchas incrustaciones y contaminaciones del mito nórdico (el Jörmurenck de la *Edda*) cuya fascinación terrible y sublime -«que impacta a quien lo escucha»- Nietzsche sufre plenamente de todos modos.

Es notable: el norte vuelca hacia lo atroz, hacia lo bárbaro y misterioso todo lo que en Alemania permanece en el dominio de la claridad histórica [158] y de la humanidad. La naturaleza solitaria e intrépida del norte signa sus poemas; son cantos que están como rocas elevadas hacia el cielo, inimitables en su fuerza titánica, gigantescos en su forma. Toda la caracterización es concisa: cada palabra cae como un rayo, poderosa y grávida de sentido en la acción (BAW: II, 297).

El ensayo filológico recorre analíticamente en todas sus ramificaciones y variantes los momentos y oscilaciones de la tradición que transforman negativamente la figura histórica de Ermanarich (originariamente parangonado con Alejandro por sus grandes empresas) en una leyenda deformada por el odio hacia los conquistadores y que confiere a Ermanarich los rasgos del propio Atila (ya en *El canto del errante* Ermanarich aparece caracterizado como «furioso» y «traidor», y el manuscrito de Exeter lo compara con el lobo). Según Nietzsche, Ermanarich es inicialmente extraño a la tradición nórdica nibelunga y sólo el nombre común de Gudrun (la maga) pone en relación dos ciclos de leyendas. Mientras las leyendas nórdicas se interesan sólo en el oscuro fin (no en el poder precedente y las vicisitudes del vasto reino), para la tradición germánica, Ermanarich está en el centro de un ciclo de leyendas que se interesan por la suerte del rey antes de la catástrofe. El valor y, luego, la crueldad del héroe pertenecen al desarrollo de su carácter. De todos modos, afirma Nietzsche, «las fuertes y violentas pasiones en la tradición popular, en la medida en que ésta se mantenga todavía pura y próxima a los orígenes, son acaso objeto de horror pero no de reprobación» (BAW: II, 307).

El filósofo cree poder recuperar, sobre todo en Jordanes, los rasgos originales de la figura histórica del héroe ostrogodo al que se atiene la leyenda. La catástrofe final, la muerte y quizás el suicidio al aproximarse los Hunos de Atila, presuponen un rey ya viejo, doblegado por una enfermedad debida a una herida en su costado: una naturaleza «físicamente quebrantada y abatida para hacer plausible el suicidio» (BAW: II, 310). Nietzsche advierte incluso la articulación de los caracteres heroicos en el mundo de la saga nibelunga, no homologables en un único paradigma. En la *Völsungasaga* y en el *Canto de Hamdir*, de los tres hijos de Gudrun que deben vengar en Jörmurenck (Ermanarich) la muerte de la hermana Swanhilde, es Hamdir, «de gran corazón», quien posee el típico carácter del héroe (*ein Heldencharakter*): «áspero y violento amor por la guerra, fiereza, desprecio por toda conciliación y enceguecimiento por orgullo» (BAW: II, 295). Junto a él, Sörli, de «espíritu sabio» y noble, reconoce la fuerza del destino: «Hemos adquirido una gran gloria; hoy o mañana moriremos. [159] Ninguno llega a la noche de su vida si las Normas se le oponen». Erp, llamado despectivamente «bastardo» y «enano negro» por los hermanos que lo matarán, es asesinado -hipotetiza Nietzsche rechazando las motivaciones sostenidas por Simrock- por envidia de su «superioridad intelectual» y de su coraje, caracteres de los otros dos que él reúne en sí.

Nietzsche sufre la fascinación sublime de estos héroes violentos y determinados en su destino de muerte, figuras sobrehumanas que actúan contra el fondo oscuro de la anunciada muerte de los dioses. Este fin, que es acompañado por revoluciones y catástrofes cósmicas, es descrito con crudo naturalismo por el cancionero édico, y por la *Edda* de Snorri Sturluson. Ya en la composición poética *La muerte de Ermanarich* las negras curvas de la «niebla sangrienta» anuncian «la hoguera del mundo, el sofocante esplendor del crepúsculo de los dioses». En su primer ensayo histórico Nietzsche afirma:

Aquel crepúsculo de los dioses en que el sol se vuelve oscuro, la tierra se hunde en el mar y vórtices de fuego abrasan el árbol del mundo que da la vida y las llamas lamen el cielo es la más grandiosa invención que haya jamás imaginado el genio de un hombre, insuperada en la literatura de todos los tiempos, infinitamente osada y terrible y, con todo, resuelta en encantadoras armonías.⁽⁶⁸⁾

Nietzsche cita, como prueba, los versos de la *Völuspà* (profecía de la vidente) en los que la descripción del nuevo inicio de otra edad de oro, después de las oscuras vicisitudes del aniquilamiento del mundo, es confiada a la leve imagen de la recuperación entre las hierbas de piecercillas de oro con las que en un tiempo jugaban los dioses: el ciclo de la vida recomienza.

El uso del término *Götterdämmerung*⁽⁶⁹⁾ y el fuerte interés de Nietzsche por la mitología heroica germánica se deben también a las primeras y apasionadas informaciones sobre Wagner que el amigo Krug le iba aportando. Con él y con Pinder, Nietzsche había fundado en el verano de 1860 la

asociación cultural «Germania», «para estimular y [160] al mismo tiempo sofrenar» los juveniles impulsos culturales. Krug había dado varias conferencias sobre Wagner: sobre *Tristán e Isolda* (marzo de 1861), sobre la *Faust-Obertura* (febrero de 1862) y, finalmente, sobre *El oro del Rin* (marzo de 1862) (BAW: II, 96-98).

El tema del heroísmo se conecta desde el principio con el de la muerte de Dios, con el crepúsculo de los dioses. En esta dirección se inscribe también el inicial interés por la figura de Prometeo. Ya en una carta de fines de abril-principios de mayo de 1859, dirigida al amigo Pinder con una propuesta de trabajo en común sobre la figura de Prometeo, Nietzsche se muestra fascinado sobre todo por el tema del

fin de Zeus (en relación a las sagas germánicas) [...]. Aquí se encuentra el fin de Zeus conocido antes por Prometeo, el único capaz de evitarlo, en relación con el ocaso de las divinidades germánicas que son aniquiladas por las fuerzas de la naturaleza (las cuales, entre los griegos, son precisamente los Titanes).⁽⁷⁰⁾

El camino del «espíritu libre» encontrará en las mezquinas reacciones del ambiente familiar un motivo continuo de sufrimiento hasta el punto de afirmar en *Ecce homo* la «disharmonia praestabilita» con la hermana y la madre -esas perfectas máquinas infernales capaces de herirlo en los «momentos supremos»- y de ver en su existencia la más profunda objeción contra el «eterno retorno». ⁽⁷¹⁾ La Biblia conservada en Weimar en la biblioteca póstuma de Nietzsche, con múltiples signos de la lectura del padre, lleva anotado, junto al nombre del pastor Ludwig y la fecha de adquisición del volumen (1820), el nombre del hijo Friedrich con fecha 1858, año en que el joven deja la familia para ir a estudiar a Pforta, heredando, a manera de viático para una ideal continuidad, el volumen paterno. Es éste el signo visible de una larga cadena familiar difícil de romper, hecha de generaciones de pastores y de una severa y estricta fe luterana que se expresa en las angustias de la «virtud de Naumburg». En las cartas de los años ochenta, período de profunda crisis, se lee todo el peso de la vida cotidiana: «Considere que vengo de un ambiente que tiene por reprobable y [161] abyecta toda mi maduración; y ha sido sólo a consecuencia de esto que mi madre llegó a definirme el año pasado como una 'vergüenza para la familia' y 'un deshonor para la tumba de mi padre'». (Carta a Malwida von Meysenbug del 20 de abril de 1883). Dado el temperamento del joven y el peso de los vínculos, la liberación no podía sino asumir el carácter «heroico» de una rebelión radical que requería de una fuerza «sobrehumana» para llegar a la afirmación de la muerte de Dios.

Tales impulsos hacia una liberación de la tradición y de la fe son alimentados por las lecturas subterráneas de los años de Pforta dedicadas a figuras prometeicas y decididamente satánicas: del *Manfred* de Byron a *Los bandoleros* de Schiller. Al respecto, ya en el verano de 1859, escribe Nietzsche: «He leído una vez más *Los bandoleros* [...]. Los personajes se me

antojan casi sobrehumanos; parece que se asistiera a una lucha de titanes contra la religión y la virtud». Atendiendo a la imagen del esplendor del sol en el ocaso, Nietzsche se detiene a caracterizar la caída del héroe en Schiller comparando internamente una poesía juvenil de éste y un pasaje del drama. Aquella metáfora, presente asimismo en Byron y Hölderlin, volverá a aparecer muchas veces en Nietzsche, sobre todo en el *Zarathustra*. Karl Moor quiere repetir en su heroísmo extremo la virtud de los grandes hombres de Plutarco y asume el espíritu rebelde del satanás de Milton contra la mediocridad de la época, contra la ley y la moral común: «La chispa del fuego de Prometeo se ha extinguido sustituida por una flama de teatro [...]. La legalidad no ha generado jamás un gran hombre, mientras que la libertad produce colosos y eventos memorables». El filósofo mismo se ejercita en breves escritos en un juego estilístico marcado por un satanismo típicamente romántico, muy pronto llevado al grotesco. Así se expresa y exorciza a un tiempo la inquietud juvenil: es el caso del esbozo de la «repugnante» novela *Euforión*, que desde el título remite a la figura de Byron (cual el nombre del poeta inglés en el *Fausto* de Goethe), y de otras composiciones conservadas o de las que se tiene noticia por breves apuntes («'Satanás asciende desde el infierno' insatisfacción: dificultad para captar lo satánico y representarlo»).

La profunda crisis de la fe y el desafío de enfrentar a la tradición habían encontrado en el mismo período otros instrumentos de liberación: de la crítica filológica de los *Evangelios*, llevada a cabo por la escuela liberal, a la filosofía de Feuerbach y de Emerson. En efecto, con los apuntes y los ensayos de la primavera de 1862, el filósofo llega a la afirmación de una plena inmanencia que ve en la fe cristiana, [162] contra la fuerza de los antiguos que creían en el destino, una elección de debilidad, «una incapacidad de plasmar desde sí, con decisión, el propio destino». Citando *La esencia del cristianismo* de Feuerbach, Nietzsche postula el camino de la recuperación de la alienación («Dios se ha hecho hombre»), como expresión de un nuevo heroísmo: «La humanidad adquiere su virilidad a través de graves perplejidades y arduas batallas; reconoce en sí 'el inicio, el centro y el fin de la religión'» (BAW: II, 63).⁽⁷²⁾

En abril de 1859, Nietzsche escribe un breve drama en un acto dedicado a Prometeo, cuyas referencias son la *Teogonía* de Hesiodo, específicamente el pasaje del engaño de Zeus durante el sacrificio (vv. 521-564) y el himno *Prometeo* de Goethe de 1773, por las características del titán solitario que desafía a los dioses cubriéndolos de desprecio y rechazando compartir con ellos el cielo. Prometeo quiere gobernar sobre los hombres por él creados: la creación de los hombres a su imagen llevada a cabo por el Prometeo goetheano es el aspecto más revolucionario-superhumano del himno. Vale asimismo como referencia la composición poética *Das Göttliche*, en la que Goethe afirma el valor normativo de los inmortales que pueden ser «en grande» lo que el hombre es «en pequeño», y postula una suerte de

conciliación y necesaria colaboración entre el mundo humano y el divino. Subyace en el fondo la hostil insensatez de la naturaleza que no distingue a buenos y malos y que a todos los aprisiona en un cielo eterno. El Prometeo de Nietzsche rechaza la alianza «de terror» propuesta por el padre Zeus («Quiero ser libre y soberano de estos hombres a los que he dado la existencia [...] no tolero ningún amo»).⁽⁷³⁾ Después del engaño del sacrificio, del que los dioses omniscientes muy pronto se dieron cuenta y por el cual castigaron al titán, el coro de los hombres resuelve la tensión ingenuamente -la solución estética no es ciertamente feliz-, acogiendo la conciliación del himno goetheano. El impulso edificante permite la colaboración de los hombres con los dioses, quienes actúan como norma y espejo para aquellos: «Infeliz aquél/ cuyos dioses no son/ libres de culpa y error/ privados de toda mácula» (BAW: I, 68). La tentativa poética, una vez más, es seguida de una reflexión autocrítica, un diálogo humorístico- satírico que reclama para sí un registro estilístico [163] del todo diverso: el modelo explícito es Jean Paul. Se pone en escena la incompreensión y el contraste entre el poeta y varios representantes del público: un capitán, un estudiante, un profesor, un consejero, una anciana. El público, inmerso de diversas maneras en la estupidez -la grosería, la ignorancia, la pedantería, etc.-, vuelve imposible un retorno al lenguaje de la clasicidad en el mundo contemporáneo: el diálogo satírico de Nietzsche parece anular en la autocrítica toda posibilidad de tentativa épica.

2. BYRON: EL «HOMBRE SUPERIOR» Y SU CRISIS

Ciertamente el tema de la rebelión «superhumana», titánica, expresión de una energía que no quiere reconocer límites, tiene en Byron un punto de referencia central.

Su figura recorre de manera subterránea pero continua la reflexión y la pasión de Nietzsche de cara al hombre superior, representa de modo significativo su ambigüedad y sus tensiones. «Yo debo tener una profunda afinidad con el *Manfred* de Byron: todos esos abismos los he encontrado en mí, -a los trece años estaba ya maduro para esa obra-». Así, en *Ecce Homo* confiesa este vínculo, continuando luego con una comparación, muchas veces esbozada en fragmentos, con el *Fausto* de Goethe: «Ni siquiera respondo, lanzo sólo una mirada a aquellos que delante del *Manfred* osan pronunciar el nombre de Fausto» (K, VI, III, p. 295).

Análogo juicio surgía del ensayo de Taine sobre Byron contenido en la *Historia de la literatura inglesa*:

Fausto es un triste héroe [...] su acción más fuerte es la de seducir a una modistilla e ir a bailar de noche en mala compañía, dos exploits que han cometido todos los estudiantes⁽⁷⁴⁾ [...] Sus deseos son veleidades, sus ideas aspiraciones y sueños. Un ánimo de

poeta en la cabeza de un doctor, aspectos ambos no aptos para la acción [...], en suma, el carácter falta; es un carácter de alemán. A su lado, ¡qué hombre Manfred!⁽⁷⁵⁾ [164]

En el personaje de Fausto, Nietzsche y Taine leen los límites «idealistas» del carácter alemán: el docto incapaz de acción, en el que la veleidad prevalece sobre la voluntad. La tragedia de Goethe conoce la redención final (precisamente el episodio de Margarita era muy valorado por Schopenhauer como supremamente trágico). Para Taine, la fuerza épica de Goethe ha sido capaz de resucitar en el siglo XIX, a través del recuerdo y la poesía, «verdaderos dioses» que hablan y actúan. En un equilibrio precario y extremo el poeta alemán logra mantener en vida a los dioses del mito, haciendo percibir de continuo, detrás de ellos, el contenido filosófico, «l'impalpable idéal».

Los dioses del *Manfred* son, en cambio, máscaras y demonios de teatro en los que el propio Byron no cree: «Seul le poète subsiste, exprimé dans son personnage». El verdadero y único dios que permanece es «le moi, l'invincible moi... seul auteur de son bien et de son mal».⁽⁷⁶⁾ Ciertamente un dios «sufriente y caído», pero siempre un dios.

En su análisis de Byron, Taine dedicaba un amplio espacio al *Manfred*. Citaba los párrafos que probaban el aspecto heroico y activo, insistiendo en la parte final del drama en la que emerge con más fuerza el tema de la *voluntad* y de la *persona* que no se doblega ante ninguna potencia.

Es notable la pasión juvenil de Nietzsche por el poeta inglés visto como expresión de una *hybris* titánica, prometeica, que rebasa todo límite desafiando el cielo. Tal tensión destructiva hacia la tradición se proyectaba entonces en las figuras heroicas y superhumanas de las sagas nórdicas en cuyo trasfondo subyace el «crepúsculo de los dioses».

Tres veces, a propósito de *Manfred*, el joven Nietzsche emplea el término *Übermensch* (BAW: II, 10, 13). Por lo demás, el término se encuentra en el propio Byron (Acto II, v. 148) para caracterizar las artes mágicas y prohibidas de Manfred. En particular, emergen en Byron temas y metáforas que constelan asimismo la escritura de Nietzsche: la mencionada afirmación de ser de una raza («race») distinta de la de los humanos (Acto II, vv. 50 y ss.), la consecuente soledad y el rechazo a ser un guía o un dominador de pueblos, ya que «quien desea dominar debe primero servir [...] yo no he querido sumarme a un rebaño, pero tampoco, ni siquiera de los lobos he querido [165] ser el amo. Solitario es el león, y así soy yo...» (III, I, vv. 116 y ss.). Manfred es «hombre de muchos pensamientos y de buenas y malas acciones, en todas extremo...» (II, II, vv. 34-35).

Pero ha de subrayarse asimismo el paisaje simbólico del *Manfred*, paisaje de cumbres -«las heladas cimas de los montes, donde no osan los pájaros construir sus nidos»- y de abismos en los que asomarse, conteniendo el miedo, «con orgullo», como deben hacer los «hombres superiores» de Zarathustra.⁽⁷⁷⁾ Manfred es «unbounded spirit», espíritu libre. Su actitud «libre de toda religiosidad, más aún, de toda fe en Dios» -como observaba ya el joven Nietzsche en su conferencia- encuentra, confrontadas con la paciencia cristiana, expresiones caras al filósofo alemán: «Esa palabra ha sido creada por bestias de carga, ¡no por aves de presa! predícala a los mortales hechos de tu polvo. Yo no soy como tú». (II, I, vv. 35-38) -responde al cazador que lo quiere llevar a la sana sociabilidad de los mortales.

Por tanto, debe prestarse más atención de cuanta hasta ahora se ha prestado a la voluntad afirmada por Nietzsche en un fragmento de 1881, en los umbrales del Zarathustra: «quiero escribir el todo como una especie de Manfred y de manera completamente personal».

Se deben destacar al menos dos concordancias puntuales entre Nietzsche y Byron:

The antique Persian taught three useful things:
to draw the bow, to ride and speak the truth.⁽⁷⁸⁾

Nietzsche retoma varias veces la imagen con pequeñas variaciones en sus apuntes y la utiliza también en *Ecce Homo*: «Decir la verdad y *tirar bien con el arco*, ésta es la virtud persa».

Pero más significativa para la problemática del «hombre superior» es la siguiente:

Tímidos, mortificados, torpes, como un tigre al que le ha salido mal el salto: así hombres superiores os he visto a menudo apartaros furtivamente a un lado. [166]

También aquí existen muchos apuntes de esta imagen⁽⁷⁹⁾ proveniente directamente de Byron:

I am the Tyger (in poesy), if I miss the first spring -I go growling back to my Jungle-.⁽⁸⁰⁾

Nietzsche caracteriza con esta imagen (que Byron refiere a sí mismo) a los hombres superiores que han fallado en una tirada de dados y renuncian: «Vosotros no habéis aprendido a jugar y a hacer burlas como se debe» (KGW: VI, i, 355).

La reflexión sucesiva de Nietzsche sobre Byron comporta una profundización interpretativa que sería interesante seguir en sus detalles. Sin duda, la afirmación y adhesión juvenil a lo «superhumano» de Byron cede

ante una interpretación más madura, que hace del *Manfred* la figura más noble del hombre superior: la cual, precisamente por su nobleza y por su fuerza, alcanza la conciencia de ser un caos tremendo hasta la destrucción de sí. Manfred es «an awful chaos...» y «destructor de sí mismo» (en analogía con el hombre superior caracterizado por Nietzsche).

Byron es colocado entre aquellos que han contribuido inconscientemente a hacer emerger, a preparar para otros la tarea de la *Umkehrung der Werte*:

Me complacía en ciertos artistas insaciablemente dualistas que, como Byron, creen absolutamente en los privilegios de los hombres superiores y que con la seducción del arte sofocan en los hombres selectos los instintos del rebaño y despiertan los instintos opuestos (KGW: VII, iii, 157).

El dualismo y su tensión interna lo caracterizan como pesimista y romántico: proyecta un ideal sobre sí, y a raíz de ello se escinde entre un conocimiento que deslegitima este ideal y una voluntad que continúa persiguiéndolo. «Es un *dividuum*» (KGW: VII, iii, 46).

Por eso Byron es equiparado a Beethoven, a Rousseau, a aquellos que anticiparon «el efecto de lo monstruoso sobre hombres cuyos nervios [167] eran ya demasiado débiles», y, remitiéndose al juicio de Stendhal y Taine, Nietzsche pone a la luz la monstruosa hipertrofia del yo.⁽⁸¹⁾ También, para estas creaturas que sufren por la violencia de sus contradicciones, la acción es una fuga de sí mismas.

Quisiera, finalmente, intentar aclarar el sentido de algunos breves fragmentos de Nietzsche sobre Byron. En un extenso apunte de lectura del otoño de 1887 (9 [184]), extraído de Brunetière contra Rousseau, se lee esta observación de Nietzsche que no pertenece al texto de Brunetière:

El lado morboso de Rousseau fue el más admirado y el más imitado (le es afín Lord Byron, que igualmente se eleva hasta actitudes sublimes, en hastío y en rencor; signos de la «vulgaridad»; más tarde, bajo el influjo equilibrante de *Venecia*, comprendió qué es lo que *dulcifica y hace bien... l'insouciance*).

Aquí Nietzsche reconoce abiertamente el influjo negativo ejercido por Rousseau y ve en las experiencias del período veneciano una liberación en dirección del *insouciance*, de la «ligereza». La explicación se encuentra en otros dos fragmentos cuya referencia había permanecido hasta ahora bastante oscura:

Buratti, y su influencia sobre Byron (FP 26 [314], 1884; KGW: VII, ii, 213).

y

Los italianos son sencillos y originales sólo en la sátira feroz. Empezando por Buratti que

signó el genio de Byron con un giro decisivo (FP 34 [8], 1885; KGW: VII, iii, 105). [168]

Stendhal (1854: 284-5 y 1855: 73-74), insiste mucho sobre este influjo benéfico de Venecia, simbolizado por las sátiras de Buratti. La fuente del juicio es por tanto Stendhal, reforzada por Taine, quien lo retoma en su *Historia de la literatura inglesa*.^[82]

Buratti (1778-1822), poeta veneciano autor de obras satíricas en dialecto (*L'Elenfanteide, La Strefeide, L'Omo*), había suscitado un verdadero entusiasmo en Stendhal, tanto que llegó a juzgarlo de manera más que arriesgada -en *Lord Byron en Venecia* y en otros lugares- como «el primer poeta satírico de nuestra triste Europa» y a atribuir a su influjo determinante un giro en la actitud poética de Byron en la dirección del *Don Juan* y del *Beppo*. El episodio, más allá del juicio insostenible -dada la mediocridad de Buratti-, resulta significativo para Nietzsche: Byron, que se aproxima al sur, es el hombre superior, el más noble porque es el más atormentado y fuerte, el que da un paso ulterior hacia el superhombre aprendiendo a reír y a dominar, con la seguridad de la forma, el caos incandescente. *Don Juans* significa también el dominio, bajo una nueva forma, de varios estilos diversos.

Byron se une a Stendhal, a esa constelación de sentido y valores que para Nietzsche significa este nombre. Felicidad, pasión, fuerza, energía, análisis vivisección, *insouciance*, «*dolce far niente*», amor, vanidad, belleza como promesa de felicidad, etc., son categorías que encontramos con apuntes de la lectura de Stendhal, en los fragmentos póstumos dispuestos para la construcción de la «filosofía de la mañana».

A la línea romántica que deriva de Rousseau y que encuentra en Sainte Beuve y en Renan a dos exponentes principales, Nietzsche contrapone la línea de la energía y de la fuerza que procede de los *ideologues* y que tiene en Stendhal su punto central de referencia. Una vez más Nietzsche se remite a Taine y Bourget en la caracterización de Stendhal como «hombre superior».

A partir del juicio entusiasta de Balzac sobre *La cartuja de Parma* y a través del ensayo de Taine se consolidan las expresiones de «hombre [169] superior» y «espíritu superior» referidas a Stendhal. Éste es inaccesible a la masa, «un tel sprit est peu accessible, car il faut monter pour l'atteindre», «il aime la solitude, et écrit pour n'être pas lu», sus personajes son «seres superiores» (Taine, ⁹1909: 223 y 230). Este juicio es retomado y ampliado por Bourget y dicta las líneas de asimilación del mito de Beyle en tanto que hombre superior en lucha contra la mediocridad, mito al que Nietzsche se adhiere. Se alejan así, en nombre de la energía y de la afirmación de la vida (en el mito del sur), las sombras y las nubes que acompañaban la muerte de Dios: surge la figura del individuo «soberano» capaz de hacer de

las contradicciones y de la lucha de los instintos la expresión de una forma que renuncia a la simplificación autoritaria, a falsas y confortantes vías de escape.

3. HEROÍSMO, AMOR Y MUERTE: LA CONFRONTACIÓN CON WAGNER

El «individuo soberano» tiene su lejana prefiguración en la figura de Prometeo de los años juveniles. En *El nacimiento de la tragedia*, el titán representa todavía «el heroico impulso» del individuo a superar los límites de la individuación y una tensión hacia lo universal. Su voluntad de ser «la única esencia del mundo» comporta la asunción en sí de la contradicción originaria: el titán «comete un delito y sufre». La interpretación de fondo está ligada a la estructura de la metafísica del arte y al tema schopenhaueriano de la «justicia eterna»: la voluntad originaria, que ha incurrido en la culpa de la individuación, padece sufrimiento. También Prometeo -que, como varios héroes de la escena trágica, aparece preso en las redes de la voluntad individual y que como individuo «falla, lucha y sufre»- es en realidad la máscara apolínea del Dioniso-Zagreus de los misterios, sufriente, despedazado por los titanes y que aspira a un renacimiento que ponga fin a la individuación. La solución de la tragedia pesimista que justifica éticamente el mal humano, en la dirección schopenhaueriana, es superada en Nietzsche por la aceptación trágica de la realidad: «todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos igualmente justificado». Tal afirmación de la inocencia del devenir en Nietzsche está aún obstaculizada por la aceptación de las categorías metafísicas schopenhauerianas, bien que profundamente modificadas a la luz de la reflexión teórica de Wagner. [170]

La reflexión y la pasión de Nietzsche por el tema del heroísmo es también, inmediatamente, una reflexión sobre los dramas musicales de Richard Wagner. *El nacimiento de la tragedia* es asimismo «renacimiento» de la tragedia y «acción» inactual sobre el presente a favor de la cultura. En la posición del joven Nietzsche prevalece la interpretación metafísica de la destrucción de la individualidad heroica (entendida como apariencia) que aspira a la disolución en la unidad superior.

Junto al primado schopenhaueriano de la música, que es el presupuesto de esta interpretación, Nietzsche desarrolla temas ligados a la reflexión juvenil de Wagner tales como la centralidad de la mímica y de la danza, «el más material de todos los géneros del arte», que tiene como materia el cuerpo humano, el hombre físico en su integridad. En la música dionisiaca el individuo aspira a expresarse como ser perteneciente a la especie [*Gattungwesen*], el coro de los sátiros lo representa simbólicamente como «hombre de la naturaleza entre

hombres de la naturaleza». La tragedia griega era para Wagner un modelo, no sólo artístico, capaz de realizar la unidad de las artes, sino asimismo un acto de bella «religión humana»: el individuo encontraba inmediatamente en el héroe sobre la escena «la parte más noble de sí», a sí mismo potenciado en la verdad del elemento humano genérico. En el drama antiguo, en tanto fiesta popular, el individuo veía realizado su destino comunitario: el arte era entonces «alegría de sí, de la existencia, de la humanidad entera».

El materialismo y el universalismo de Feuerbach están fuertemente presentes en las reflexiones juveniles de Wagner. Todavía en 1853, en el comentario a la tercera sinfonía de Beethoven, Wagner (1983: IX, 29) describe al héroe como «el hombre completo al que le son propias todas las sensaciones puramente humanas -amor, dolor, energía- en su máxima plenitud y potencia». La posición del joven Wagner es fuertemente anticristiana: el cristianismo aparece como expresión de renuncia a la vida, negación del arte, «horror de la comunidad», alienación (Wagner, 1983: V, 273 ss.). Nietzsche opondrá al Wagner ascético del último período las expresiones literales sobre la «sana sensualidad» como redención usadas por éste en su juventud, expresiones que provenían directamente de Feuerbach (KGW: VI, ii, 359 = *Zur Genealogie der Moral*, III, 3). Wagner, en su perfil autobiográfico de 1843 y en el sucesivo *Mi vida*, recuerda precisamente cómo, contra el «misticismo abstracto» y a través del *Ardinghello* de Heinse y *La joven Europa* de Laube, habría aprendido a «amar la materia», a «gozar la vida», a «mirar al mundo con ojos serenos». En su ópera juvenil [171] *Prohibición de amar* «la libre, abierta sensualidad -escribe Wagner (1974: 101-2)- vence con sólo sus fuerzas la hipocresía puritana».

Muchas veces Nietzsche liga su más alta fidelidad al Wagner ateo y anticristiano: todavía en los fragmentos póstumos para la atormentada cuarta inactual, el filósofo insiste en el carácter irreligioso de los poetas y en el ateísmo específico de Wagner, hombre moderno que «cree en sí mismo», parangonándolo con Esquilo, libre frente a los muchos Zeus (KGW, IV, i, 351 = *Nachgelassene Fragmente*, 1875-6). Nietzsche retoma el vínculo fuerte entre heroísmo, amor y muerte presente en los dramas wagnerianos interpretándolo a la luz de las teorías juveniles del músico e insistiendo en el elemento vitalista:

La muerte es el sello de toda gran pasión y heroísmo: sin ella la existencia no tendría valor alguno. Estar maduro para la muerte es lo más alto que pueda ser alcanzado. Pero es asimismo lo más difícil, que se conquista a través de luchas y sufrimientos heroicos. Toda muerte de esta naturaleza es un evangelio del amor (KGW: IV, i, 280).

Es particularmente el tema del amor el que está en el centro de la reflexión y de la poética wagneriana en los años 1848-1854: el amor es el mediador entre la fuerza y la libertad. No impuesto desde lo alto como el amor cristiano, constituye la manifestación más activa de la naturaleza humana. Es fuerte la

influencia de Feuerbach, sobre todo de los *Pensamientos sobre la muerte y la inmortalidad*: el amor encuentra su consumación en la muerte como última redención del egoísmo hacia la consecución de la unidad más real. La ebriedad de muerte del final del *Tristán*, la victoria definitiva sobre las mentiras del día que separa a los amantes (el yo y el tú) deben mucho, de todos modos, bien que a través de la Voluntad de Shopenhauer, a la teoría juvenil de Wagner sobre el amor. Escribe Nietzsche: «El amor en el *Tristán*, deber ser entendido no ya en el sentido shopenhaueriano, sino más bien empedócleo: falta absolutamente el elemento pecaminoso: el amor es un signo y una garantía de unidad eterna» (KGW: IV, i, 267). Wagner, consciente sobre este punto desde 1857, cree deber corregir al filósofo pesimista: el amor que sobrepasa la voluntad individual manifiesta un camino de salvación, que trae la posibilidad de una purificación de la voluntad.

Análogamente, la muerte significa el fin de la individualidad y la continuación de la vida en la plenitud de la especie, «la última segura anulación del egoísmo». Es, asimismo, el sentido del sacrificio y de la [172] redención de muchos héroes y sobre todo de heroínas wagnerianas. «Todo paso fuerte de la vida sobre el escenario es acompañado por el eco oscuro de la *muerte*» -comenta Nietzsche-. La muerte por amor es, por tanto, búsqueda de lo «puro humano», superación de los límites individuales y de los obstáculos de una vida dominada por los arbitrios de la ley: «el pecado contra la propiedad está determinado únicamente por la ley de la propiedad». Estas palabras se encuentran en el esbozo *Jesús de Nazareth*, en el que el Cristo es expresión de la «conciencia infeliz» del artista en la situación degradada del mundo moderno. La «fuga ante esta vida», la auto-anulación, parece la única solución posible para liberar los vínculos de una baja sensualidad y para realizar una naturaleza purificada, dado que no es posible destruir a través de la revolución las leyes y las convenciones de «una sociedad sin amor». Los electos -los héroes- restauran el orden pacificado, regido por el amor, contra la propiedad; representan el futuro y la vida contra el dominio del pasado y de las cosas muertas. En la carta del 25 de enero de 1854 dirigida a Röckel, Wagner afirma que «el temor a la muerte» caracteriza «acciones, leyes, instituciones» actuales: «Debemos aprender a morir y morir en el sentido más pleno de la palabra. El temor del fin es la fuente de toda falta de amor».

4. «SIEGFRIED, EL FILÓSOFO EN DEVENIR»

En los años setenta, Nietzsche toma en serio y hasta sus últimas consecuencias las intenciones de Wagner y el carácter filosófico de sus afirmaciones. En particular valora el *Anillo de los Nibelungos* en tanto que «inmenso sistema de pensamiento» expresado en una «forma visible y sensible» (KGW: IV, i, 56 = *Richard Wagner in Bayreuth*; cfr. KGW: IV, i,

11 [18], 280 = *Nachgelassene Fragmente*). El músico ha sabido extraer de las filosofías el elemento agónico: «Mayor coraje y decisión, no jugos narcóticos». «Wagner es filósofo sobre todo allí donde está más resuelto a la acción y es más heroico» (KGW: IV, i, 17; *cfr.* KGW: IV, i, 11 [38], 306). En el apunte preparatorio para este pasaje de *Wagner en Bayreuth*, Nietzsche hace una referencia significativa por su osado simbolismo al gesto y las palabras de Siegfried en respuesta a las hijas del Rin (*cfr.* Wagner, *Il crepuscolo degli dei*, II, vv. 1600-1602). Arrojando sobre el amo un terrón de tierra, en alusión a su vida, Siegfried afirma: «así la arrojé, lejos de mí». Es el tema del [173] héroe que vive en la ligereza y en la plenitud del amor y de la inmediata vitalidad instintiva y que, por esto, no ha conocido el temor. La filosofía que expresa Siegfried es la que «destruye a los dioses, contra la cual se hace pedazos la lanza de Wotan». Nietzsche continuará valorando a Siegfried, confiriéndole un papel filosófico central, insustituible, aún cuando cubra de sarcasmo a los otros héroes y heroínas wagnerianos. En *Más allá del bien y del mal* (aforismo 256) valora en contra del *Parsifal* la creación de un Sigfrido «antilatino», libérrimo, jovial e inocentemente bárbaro y anticatólico y decididamente antirromántico. Afirma en diversos lugares que sólo la propia filosofía es adecuada a aquella figura y que Schopenhauer ha falsificado la dirección decididamente anticristiana del arte wagneriano (KGW: VI, ii, 209 = *Jenseits von Gut und Böse*).⁽⁸³⁾ Aún más extrema es la sibilina afirmación: «Siegfried, el filósofo en devenir [*Der werdende philosoph Siegfried*]» (KGW: III, iv, 409). Ciertamente, en las intenciones de Nietzsche, Siegfried significaba la recuperación por parte de Wagner de las fuentes naturales: todavía «el hombre no se había agotado». Wagner «echa a andar la representación según la cual el mundo habría llegado a ser orgánicamente viejo». El *dummer* Siegfried afirma la fuerza de la creación a través del inconsciente contra el conocimiento de los dioses que lleva al anonadamiento. El conocimiento abstracto encuentra sólo en el propio fin la redención posible. En el héroe nibelungo se lee la posibilidad del artista/artesano libre que es capaz de forjarse la espada por puro placer, contra la impotencia de la técnica de Mime (una recuperación del mito de Wieland el hacedor). Siegfried es libre porque no ha sido tocado por la maldición del poseído: «Único patrimonio, mi propio cuerpo; viviendo lo consumo [*einzig erb't ich/ den eignen Leib;/ lebend zehr'ich den auf!*]» (Wagner, *Il crepuscolo degli dei*: acto I, escena 2.^a, vv. 405-407). No posee, no es poseído. Sobre todo el libre juego es el elemento que caracteriza a Siegfried como «*überfroher Held*» [«Héroe supremamente jovial»] (Wagner, *Il crepuscolo degli dei*: acto III, escena 2.^a, v. 1677),⁽⁸⁴⁾ en su relación de antítesis/complementariedad con Wotan, [174] «el dios triste», «de todos el menos libre» (Wagner, *Las Valkyrias*: acto II, escena 2.^a, v. 879).

El héroe se caracteriza por la broma, la serenidad y la ligereza en las que está inmerso y que exorcizan el mundo de la tragedia y del mito. Nietzsche parece captar el aspecto de fábula (la definición es de Dalhaus) de la segunda jornada del *Anillo* cuando insiste en el carácter de «idilio», en el sentido

schilleriano, del *Siegfried*: «La naturaleza y el ideal son reales, esto da alegría» (KGW: III, iii, 339). El mismo pesimismo de fondo, de matriz shopenahueriana, no alcanza a eliminar, sino sólo a modificar, el tema de la redención/regeneración que queda siempre como posible (el drama es profecía de una vida más pura, en contraposición al drama antiguo, que es retrospectivo). «El idilio trágico: la esencia de las cosas no es buena y debe perecer, pero los hombres son hasta tal punto buenos y grandes, que sus delitos nos conmueven del modo más profundo, pues ellos sienten que son incapaces de tales delitos. Siegfried es el «hombre», nosotros en cambio somos los brutos sin paz ni meta». Esta referencia al «hombre» remite puntualmente a la autorreflexión de Wagner en *Una comunicación a mis amigos*, en que la figura del héroe caracterizado por el amor (visible casi en su corporeidad) y por la plena «alegría del vivir», representaba «la palpitante manifestación sensible del hombre en su más natural y serena plenitud [...] el 'hombre' en la plenitud de su fuerza más alta y más inmediata y de su más indiscutida amabilidad» (Wagner, 1983: VII, 308).

El tema del anticristianismo de Siegfried en la valoración de Nietzsche no puede de todos modos limitarse a estos elementos: sobre todo, no será jamás confundido con la salud pagana de la «bestia rubia» o del primitivo germano. Nietzsche toma distancia sarcásticamente cuando con desprecio habla de «adolescentes alemanes, cornudos Sigfridos y otros wagnerianos» que tienen necesidad de lo «sublime», de lo «profundo», de lo «sorprendente». El elemento revolucionario de Wagner, más allá de los disfraces, no puede más que remitir a Francia y a las decisivas experiencias filosóficas juveniles: «Wagner era un revolucionario -huía de los alemanes-» (KGW: VI, iii, 286).

En el *Anillo*, el camino de los hombres es tomado primero por el ignorante e inocente Siegmund, cuya suerte está planificada sin espacio de libertad. Él está dispuesto a renunciar a la condición de héroe en el Walhalla ofrecida por Brunhild, para abrazar la vida humana ligada al amor de Sieglinde: «Donde vive Sieglinde,/ en placer y dolor/ también [175] allí Siegmund quiere permanecer» [*Wo Sieglinde lebt/in Lust und Leid,/da will Siegmund auch säumen*] (Wagner, *Las Valkyrias*: acto II, esc. 4.^a1, vv. 1349 y ss.). Es la misma renuncia de Brunhild por amor del acto III del *Siegfried*. Wagner retoma el apunte escrito en 1851 para la *Aquileida*: Aquiles opone un indignado rechazo a Tetis, quien le promete la inmortalidad con tal de que renuncie a vengar al amigo Patroclo. La diosa se inclina reconociendo la superioridad del hombre sobre el dios: «Los eternos dioses son los elementos que dan vida al hombre. En el hombre la creación alcanza su cumbre» (Wagner, 1885: 59), el hombre es la perfección del dios.

En *Ecce homo* Nietzsche (KGW: VI, iii, 269) afirma: «Un dios que viniese a la tierra no podría cometer más que *injusticias* -tomar sobre sí la *culpa*, no la pena, esto sería verdaderamente divino».

El tema vuelve muchas veces en Nietzsche y es desarrollado en contraposición al cristianismo en páginas centrales de la *Genealogía de la Moral*. El Dios redentor cristiano se sacrifica, inocente, por la culpa de los hombres promoviendo a hipérbole el sentido de deuda hacia los antepasados y la divinidad y tornando imposible todo resarcimiento y toda expiación. «Una deuda hacia *Dios*: este pensamiento llega a ser para él [el hombre de la mala conciencia] instrumento de tortura». Los instintos animales son reinterpretados por el hombre, la «enloquecida, triste bestia», como una culpa hacia Dios. Toda negación de sí se vuelve afirmación de un contrario proyectado fuera de sí: el sufrimiento, el remordimiento, el sentido de la culpa no encuentran vía de escape. Los dioses griegos, invención de una vida afirmadora, mantienen en cambio lejos la mala conciencia, tienen la función de tomar la culpa de los hombres para asumirla ellos mismos:

«Debe pues haberlo cegado un *dios*»... Así servían entonces los dioses para justificar hasta cierto punto al hombre, incluso en el mal, servían como causas del mal -entonces los dioses no asumían la pena sino, como es más *noble*, la culpa (KGW: VI, ii, 349 [II, 231])».

Nietzsche desarrolla este tema en la *Genealogía* alentado por la lectura de *Die Ethik der alten Griechen* (1882), del filólogo Leopold Schmidt (KGW: VII, i, fragm. 7 [160], 303),⁽⁸⁵⁾ al que se refiere implícitamente [176] sobre todo en el análisis del origen y de las transformaciones de los términos bueno y malo. El tema estaba ya de todos modos presente en la reflexión sobre los dioses griegos y encontraba bien explicitado este aspecto decididamente anticristiano sobre todo en la caracterización inicial de la figura de Siegfried hecha por Wagner. En el *Mito de los Nibelungos*, hacia el final del esbozo en prosa para la *Muerte de Siegfried* (la *Heldenoper* de 1848 que Nietzsche había copiado directamente para la prensa, como resulta de los *Diarios* de Cósima, en junio de 1871), se lee: «Sentid pues, vosotros, dioses poderosos: vuestra injusticia es cancelada; sed gratos al héroe que asumió sobre sí vuestra culpa». Esto comporta, con la restitución del anillo a las hijas del Rin, el fin del servicio de los Nibelungos, la liberación del propio Alberich, el reino pacificado de Wotan alejado de la maldición del poseído. Casi parece que Wagner tuviera presente el fin del mito de Prometeo con el retorno de Zeus (Wotan) y de sus leyes en un mundo purificado. Este tema, central, es explicitado en muchos puntos: «Sin culpa, ha cargado sobre sí la culpa de los dioses» [*Er hat schuldlos die Schuld der Götter übernommen*]» (Wagner, 1983: II, 284 y 281). El mismo Wotan no puede borrar la injusticia «sin cometer una nueva injusticia: sólo una voluntad libre, independiente de los mismos dioses, que es capaz de asumir toda la culpa y de expiarla, puede romper el encantamiento; y los dioses reconocen en el hombre la capacidad de semejante voluntad libre». El hombre redentor de la culpa divina comporta la autodestrucción de los dioses:

Para este alto destino, esto es, para que ellos expíen su propia culpa, los dioses educan al hombre y su intención sería realizada si, creando a los hombres, ellos se anularan a sí

mismos, si fuesen obligados, en la libertad de la conciencia humana, a renunciar a su influencia inmediata (Wagner, 1983: II, 275-6).

La culpa de los dioses, también para Nietzsche, es la rígida fijación, en un cielo lejano, de valores y morales que han perdido su carácter de movilidad y experimento vital, que pesan como elementos extraños sobre el hombre. La libertad es el fin de la alienación: el hombre se transforma a sí mismo adquiriendo una «nueva inocencia». La enseñanza que Nietzsche recibe de Wagner -en clara referencia a las palabras con que Wotan expresa su aspiración hacia lo «otro», hacia el héroe que sólo puede redimir (Wagner, *Las Valkyrias*: acto II, esc. 2.^a, vv. 1062-3)- es la de que «quienquiera que desee hacerse libre, debe hacerse por sí mismo, a ninguno le cae la libertad como un don milagroso» (KGW: IV, i, 77). [177]

El prolongado tiempo de la composición del *Anillo* conoce profundos cambios en Wagner, tanto en su teoría musical como en sus referencias culturales. La linealidad de la proposición que lleva de la muerte de dios al hombre, se juega luego en la complejidad de las relaciones y en la continua ambigüedad respecto de los temas iniciales. El protagonista efectivo, el héroe, pasa a ser cada vez más Wotan, el dios «schopenhaueriano» de la renuncia y de la voluntad de final. *El crepúsculo* muestra la profunda perversión de la naturalidad: el mundo que tiene en su centro la maldición es un mundo desnaturalizado, y el final, en su ambigüedad confiada a la fuerza sugestiva de la música, acentúa el motivo nihilista de la redención, posible únicamente como anonadamiento de la realidad en su conjunto, no sólo de los dioses y de su culpa. La música de los *leit-motive* busca expresar máscaras no rígidas o enfatizar situaciones: a través del uso de las variantes, de los vínculos y derivaciones de los motivos, la linealidad del desarrollo se complica y se contradice. Palabra y música se relacionan a menudo dialécticamente o en contraste, produciendo nuevas e inéditas conexiones de sentido. El mito heroico de Wagner asume los caracteres de la ambigüedad: su música, más que engañar y violentar, en su «fiesta de relaciones» (Thomas Mann), quiere ser comprendida por «una reflexión integralmente consumada» tal, que ella sola pueda dar «un sentimiento y una facultad de percepción musical que vayan más allá del deslumbramiento acústico» (Carl Dalhaus).

5. LOS HÉROES, HIJOS DE LA GRAN CIUDAD

Sobre el tema central de la redención que caracteriza a los héroes wagnerianos, el último Nietzsche ejercitará sus dardos hasta el sarcasmo. La confrontación se produce incluso con *El anillo de los Nibelungos*, con el giro schopenhaueriano que «redime a Wagner del 'nefasto optimismo' revolucionario de sus años de juventud, transformando la primitiva voluntad

revolucionaria y emancipadora en la voluntad de *nada*. Wagner es confirmado por Schopenhauer como *décadent*: sus héroes en realidad son hijos de la gran ciudad, se disfrazan con el antiguo ropaje por exotismo, sentimientos modernísimos, patológicos. Las heroínas wagnerianas están por debajo de la ligera «corteza heroica» de la misma naturaleza de madame Bovary; al contrario, la heroína de Flaubert, traducida al escandinavo o al noruego, sería un libreto ideal para el músico. [178]

Cómo ha sabido Wagner con sus héroes venir al encuentro de tres necesidades fundamentales del alma moderna: ésta quiere lo brutal, lo morboso y lo inocente... Estos monstruos magníficos, con cuerpos de épocas prehistóricas y nervios de pasado mañana (KGW: III, iii, 41).⁽⁸⁶⁾

Los héroes de Wagner no son ya la promesa de la regeneración ideal de una civilización y ni siquiera el eco de épocas pasadas -como los había pensado Nietzsche en diversos períodos-, sino que expresan en su misma fisiología la disgregación y la decadencia de la época moderna. París los define y los expresa: «¡siempre a cuatro pasos del hospital! Nada más que problemas modernísimos, problemas absolutamente de gran ciudad». Es notable cómo Nietzsche utiliza para el «caso» Wagner los análisis de Bourget (1883: 17) -en particular, los dedicados a Baudelaire: «un des 'cas' plus réussis» de la decadencia- para caracterizar la complejidad y la contradicción, la convivencia de almas inconciliables e inconciliadas en la obra del músico.

Me he preguntado si habrá habido jamás alguien tan moderno, morboso, múltiple y torcido como para poder ser considerado a la altura de afrontar el problema Wagner. A lo sumo en Francia: pienso en Charles Baudelaire (KGW: VIII, iii, 198).

Ciertamente, la fisiología del arte de Nietzsche ve en la necesidad enérgica de dominar, de tiranizar al público con fuertes colores y exceso de pasión, la expresión de la debilidad moderna de Wagner. El heroísmo pertenece de nuevo completamente a la escena, a la voluntad de seducir y dominar al público, adaptándose a sus necesidades más bajas: es un instrumento de la política decadente, de la crisis que agita caóticamente los sentimientos sin purificarlos, sin ordenarlos ni transformarlos.

Principalmente a través del Wagner de naturaleza «francesa» y europea y de su «hermano» Baudelaire, Nietzsche se abre camino hacia la comprensión del heroísmo como tópico de la modernidad en su relación con la *décadence*. Baudelaire valora la tradición de rebelión que, partiendo del Satanás de Milton y pasando a través del Caín de Byron [179] y el Prometeo de Shelley, define la actitud del poeta de la gran ciudad, solidario de toda rebelión y al mismo tiempo incapaz de una acción que no sea mero gesto teatral. Dar forma a ese caos de los instintos que caracteriza al hombre moderno presupone una disciplina del cuerpo y de la actitud, la elección del «artificio» contra la naturaleza. Si no hay fuerza suficiente para alcanzar una nueva forma, hay en

su lugar voluntad de aparecer. La unidad y el desarrollo de la forma postulada por el deseo, pero vuelta imposible por la «enfermedad de la voluntad», es jugada sobre el escenario: el mundo moderno es el teatro del actor, del histrionismo de la decadencia.

6. LA SUPERACIÓN DEL HEROÍSMO EN EL ÚLTIMO NIETZSCHE

«Más alto que el 'tú debes' está el 'yo quiero' (los héroes); más alto que el 'yo quiero' está el 'yo soy' (los dioses de los griegos)» (KGW: VII, ii, 101). En este apunte de 1884 Nietzsche resume, aplicándolo al tema del heroísmo, el periplo trazado por Zarathustra en la parábola de las tres transformaciones: de la aceptación de todo peso grave como experimento y prueba de una fuerza que aísla (el camello que corre en el desierto) a la lucha por la libertad contra la costumbre rígida de la comunidad y los valores milenarios (el yo quiero del león lucha contra el tú debes). También en el león hay dureza para «crearse la libertad para una nueva creación». Finalmente, el niño como «inocencia y olvido» y «juego de la creación» como resultado.

Antes de publicar el *Zarathustra*, el filósofo se enfrenta, de manera radical y tomando distancia de ella, con la moral «heroica» propuesta por Heinrich von Stein en su escrito *Helden und Welt, Dramatische Bilder*. En este texto, que le fuera enviado a Nietzsche en sus últimos esbozos, Stein se remitía al modelo de los frescos dramáticos de *La Renaissance* de Gobineau, y a las teorías del último Wagner y de su maestro Dühring, interpretado como expresión de «pesimismo heroico». Stein es un representante del «idealismo alemán» ligado a la perspectiva antisemita común a sus maestros. La pureza de la sangre, la depuración del cristianismo de elementos hebreos, la confrontación simpática con muchos temas de la oscura filosofía de la historia de Gobineau, el vínculo fuerte entre ascetismo y heroísmo, caracterizan la última filosofía de Wagner. Con toda seguridad, Nietzsche ha tomado [180] distancia del antisemitismo desde temprano (las diferencias con Wagner y Dühring -como más tarde con los Förster, hermana y cuñado- conllevan este elemento crítico) y resultan débiles e inconsistentes los intentos (a diversos niveles, de los más vulgares hasta los más respetables) de leer en su filosofía una contraposición al elemento «semítico». Se podrían multiplicar los pasajes, más o menos conocidos, que van en la dirección de un enfrentamiento con el antisemitismo de la época. Prefiero remitirme a los ataques que la *Antisemitische Correspondenz* reserva al «filósofo del porvenir» a fines de 1887 y al decisivo, dada su virulenta claridad, apunte inédito del *Nachlass* de Eugen Dühring:⁽⁸⁷⁾

Nietzsche. Tipo judío y ciertamente uno de los más hediondos e insolentes. Casi no hay frase suya en que no dé un vuelco. No se trata sólo de material aforístico, sino de materiales inconexos y fragmentados. Esta desconexión del pensamiento es solidaria de la típica

violencia hebrea. Además, obtuso hasta la demencia, y con esto prepara ya la verdadera, literal y plena demencia en la que el estado del paciente acaba por ser incurable. Su enfermedad consistía, prescindiendo de la locura presente ya en la primera crónica, en una suerte de febril y vanidosa exaltación que lo condujo finalmente a la catástrofe dejándolo en la más obtusa demencia. Un caso ejemplar de manual psiquiátrico.

La crítica de Dühring pone en juego todos los elementos del delirio antisemita para caracterizar la personalidad y la filosofía de Nietzsche. Según ella, el éxito de éste -«una colosal puesta en escena»- se produjo sólo cuando «el esclavo huyó de su amo» Wagner para desencadenarse a favor de los hebreos. Nietzsche no habría sido perjudicado ni siquiera por ser huésped del manicomio de Jena, pues estaba sostenido por los intereses y por la prensa «hebreos». Dühring acusa además a Nietzsche de haber «saqueado» sus obras y de haber invertido completamente su sentido dirigiendo sus ataques, grávidos de una «desvergüenza del todo judaica», contra todo lo que es «respetable y noble para el mundo» y contra los más altos representantes de la moral. Los antisemitas contemporáneos reconocían muy bien en Nietzsche un activo opositor suyo que hasta el último momento, inmerso ya en la locura, manifiesta en los papeles de Turín la voluntad de hacerlos fusilar a todos.

La oposición a Stein es decisiva para aclarar la posición más profunda, asumida a partir de *Humano, demasiado humano*, sobre el heroísmo. [181] En la carta de Génova de principios de diciembre de 1882, Nietzsche afirma: «Respecto al héroe, yo no lo concibo en términos tan positivos como usted. Ciertamente, ésta es empero siempre la forma de existencia más aceptable, sobre todo si no se tiene otra opción». El ascetismo es el carácter esencial del heroísmo en cuanto sacrificio de lo más caro impuesto «por el tirano que hay en nosotros (que estaríamos dispuestos a llamar 'nuestro yo superior')». «Eso que usted trata -afirma Nietzsche contra Stein- son casi únicamente cuestiones de *crueledad*». Si el filósofo siente tener dentro de sí y en su recorrido algo de este carácter «trágico», encuentra también necesaria su superación: «quisiera *liberar* a la existencia humana de lo que tiene de desgarrador y cruel» (KGW: III, i, 287-8). Nietzsche insiste en muchos puntos centrales de sus escritos de madurez, contra esta «moral de los animales de sacrificio»: aquélla en la que el entusiasmo de la víctima nace de sentirse uno con «el ser poderoso, sea éste un dios o un hombre», al que es consagrado. Su poder es testimoniado y verificado precisamente por el sacrificio: «no *parecéis* tanto inmolaros como, en cambio, con el pensamiento, transmutaros en la divinidad y, como tal, gozar de vosotros mismos» (KGW: V, i, 193 = *Morgenröte*). Con el fin de las convicciones entra en crisis el primado del heroísmo, que presupone de todos modos una fe y pretende una garantía metafísica o teológica. En cualquier caso, como en el romántico Carlyle, la voluntad de fe encubre la falta de fe propia de la debilidad moderna, una «continua y apasionada deshonestidad hacia sí mismo».

El heroísmo se vincula cada vez más en la óptica crítica de Nietzsche a la certeza subjetiva, que es propia de la religión y que es enemiga de la investigación y la verdad. Siguiendo las huellas de Taine, Nietzsche critica radicalmente a Carlyle, cuyo «fanatismo» se encuentra con el de los puritanos. «La fe siempre es tanto más ardientemente deseada, cuanto más urgentemente necesaria allí donde falta la voluntad» (KGW: V, ii, 263 = *Die fröhliche Wissenschaft*).

Nietzsche capta perfectamente el carácter de religiosidad y de fe en el programa heroico y de «culto de los héroes» del romántico inglés Carlyle, del que toma decididamente distancia.

El heroísmo es la disponibilidad de la víctima a dejarse usar para fines que la trascienden, que no son los suyos: se contrapone a la fuerza de los grandes espíritus, capaces de «escepticismo» y de una gran pasión que subordina a sus fines incluso las convicciones y no al contrario. La libertad de los horizontes es el presupuesto del «individuo soberano» que se apoya en sí mismo. En el *Zarathustra* se le reconoce [182] un gran heroísmo a la figura del cura por el «sufrimiento» que se inflige a sí mismo y a los otros y cuya insensatez ha inventado el testimonio de la sangre (el peor testimonio) a favor de la verdad. El heroísmo es la buena voluntad del ocaso absoluto de nosotros mismos y pertenece al «hombre superior», la figura del «decadente» después de la muerte de Dios que, con su fin, prepara la inversión de los valores y la vía hacia el individuo soberano (*cfr.* Campioni, 1996).

A esta tensión extrema y agónica que caracteriza la voluntad heroica propia de los «sublimes», Nietzsche contrapone en el *Zarathustra* la forma pacificada, la belleza que ha aprendido la sonrisa. A lo «sublime» cristiano, idealista, Nietzsche opone lo sublime ligado a la plenitud de la energía en consonancia con la fisiología de las pasiones propia de Stendhal.

Es la última, la más difícil forma de heroísmo la que caracteriza al «superhombre»: contra el idealismo que se «transfigura» a sí mismo y a sus metas, el heroísmo estriba en

«no luchar bajo la bandera de la abnegación, de la claudicación, del desinterés; consiste en *no luchar en absoluto* [...]». El héroe sublime «ha domeñado monstruos, ha resuelto enigmas: pero aún debería redimir a sus propios monstruos y a sus propios enigmas, en hijos celestes debería aún transformarlos» (KGW: VIII, ii, 187 y VI, i, 147).

Referencias bibliográficas

BOURGET, P. (1883). *Essais de psychologie contemporaine*. Paris: Lemerre.

BYRON, L. (1898-1901). *Letters and Journals*. En *The Works of Lord Byron*, R. E. Prothero (ed.), Londres.

CAMPIONI, G. (1996). «L'uomo superiore' dopo la morte di Dio. Appunti di lettura». *Teoria* 16/1, 31-53.

NIETZSCHE, F. (1933). *Historisch-Kritische Gesamtausgabe, Werke* (= BAW). Munich: Beck.

— (1967). *Kritische Gesamtausgabe, Werke* (= KGW). Berlín: de Gruyter.

— (1975). *Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe* (= KGB) (G. Colli-M. Montinari, eds.). Berlin: de Gruyter.

STENDHAL (1854). «Lord Byron en Italie». En *Racine et Shakespeare. Études sur le romantique*. Paris.

— (1855). *Correspondance inédite*. Paris: M. Lévy Frères.

TAINÉ, H. (1863). *Histoire de la Littérature Anglaise*. Paris (trad. al. *Geschichte des englischen Literatur*. Leipzig, 1880). [183]

— (1871). *Notes sur L'Angleterre*. Paris.

— (1909). *Nouveaux essais de critique et d'histoire*. Paris

WAGNER, R. (1885). *Entwürfe. Gedanken. Fragmente. Aus nachgelassenen Papieren zusammengestellt*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

— (1974). «Autobiographische Skizze». En *Ausgewählte Schriften* (D. Mack, ed.). Frankfurt a. Main: Insel.

— (1983). *Dichtungen und Schriften* (D. Borchmeyer, ed.). Frankfurt a. Main, varios vols. [184] [185]

▽△

▽△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

