

DE SIGFRIDOS CORNUDOS Y HECHICERAS INFIELES.  
UNA MIRADA SOBRE EL RECHAZO NIETZSCHEANO DEL ROMANTICISMO  
Y SU ALABANZA DE CARMEN

Paula Fleisner

*Ridendo dicere severum...*

Antes de comenzar quisiera hacer algunas consideraciones generales sobre la “tonalidad”<sup>1</sup> –si se me permite semejante expresión– de la filosofía de Nietzsche. Este apartado tiene por epígrafe una fórmula inspirada en una sátira de Horacio que aparece, a su vez, como epígrafe al comienzo de *El caso Wagner*: “decir cosas severas riendo”. Es la fórmula que caracteriza la última actitud de Nietzsche frente a su maestro y enemigo. Pero es también, creo, el procedimiento nietzscheano por excelencia. Recordemos, que desde la época de *Humano demasiado humano* invita a sus amigos lectores a honrar en él a la estirpe de los bufones, a reír en alto y de buena gana mostrando incluso los dientes<sup>2</sup>. Quizás toda la filosofía de Nietzsche no sea más que una inmensa carcajada. Pero una ruidosa, cruel y disolvente. La risa como instrumento de disolución, como curación, como procedimiento genealógico, es la risa de quien sabe que la argumentación es inútil al enfrentarse con aquello insignificante considerado lo más sagrado. La risa descentraliza, desarma o al menos hace tambalear, toda argumentación.

Nietzsche concibe su propia tarea filosófica como un *agón*, una lucha contra las enfermedades de Occidente y por tanto como una medicina. Y es desde esta perspectiva que se enfrentará al romanticismo y valorará la ópera de Bizet. Como señala Cragolini, cuando Nietzsche ataca los edificios metafísicos se dirige siempre a sus efectos y no a sus elementos internos<sup>3</sup>, en pocas oportunidades hace objeciones teóricas como las que solemos encontrar entre los textos filosóficos de la tradición. Miradas desde la práctica filosófica habitual, sus diatribas suelen incluso considerarse infundadas y superficiales. Pero se trata aquí de hacer una concesión al procedimiento filosófico que nos propone Nietzsche como lectores de sus

1. Entendiendo por “tonalidad” no necesariamente el concepto heideggeriano de *Stimmung* (tonalidad emotiva), sino en principio su acepción musical: “sonido central en torno al cual se reúnen en un sistema de referencia los sonidos escogidos de la escala material”. Cf. *Atlas de música*, I, Madrid, Alianza, 1985, p. 87.

2. Cf. F. Nietzsche, *Humano demasiado Humano I* (en adelante HdH), “Entre amigos, un posludio”, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 1996, p. 268.

3. Cf. M. B. Cragolini, “La re-sistencia del pensar” en *Moradas Nietzscheanas, Del sí mismo, del otro y del “entre”*, Buenos Aires, La cebra, 2006, p. 18.

libros, entrar en el juego y descubrir –por supuesto nunca deducir– si nos sirve o no pensar en sus “personalísimos” términos.

Ni la famosa aversión nietzscheana contra los sistemas filosóficos que ubican de una vez y para siempre sus elementos en torno a un centro, ni su excesivo uso del fragmento como medio de expresión, implican necesariamente la imposibilidad de poner en orden sus pensamientos o de procurar cierta coherencia entre las afirmaciones a veces contradictorias que abundan en sus escritos<sup>4</sup>. Aunque, claro, siempre quede uno con la sensación de que podría trazarse una nueva jerarquización de sus ideas que tuviera por resultado una filosofía completamente distinta (esa pareciera haber sido de hecho la historia de la recepción del pensamiento nietzscheano). Asumiendo entonces cierta inevitable y siempre peligrosa provisoriedad, propongo aquí ensayar un orden, trazar un recorrido posible entre los textos de Nietzsche para adivinar, tal vez como si se tratara de un enigma divertido, en qué consiste la seriedad de su broma.

En efecto, en *El caso Wagner*, Nietzsche se concede un pequeño desahogo, una broma sobre aquello que no permite bromas: alabar a Bizet en contra de Wagner. En 1888, siete años después de haber escuchado *Carmen* por primera vez en Génova, ha asistido ya a más de veinte representaciones de la ópera. Ella triunfó sobre su impaciencia allí donde *Tannhäuser* o *Parsifal* fracasaron. Ella lo hizo más perfecto, un mejor filósofo, un mejor músico y oyente, y una mejor persona. La música de *Carmen* es sana, ligera, rica y precisa, cortés con su oyente, amable, una música que no empapa de sudor. Wagner es, en cambio, el mal tiempo, la humedad del norte, el vapor de agua, la pesadez que hace transpirar y enferma, el pólipo hecho música.

Intentaré aquí, revisar, en primer lugar, la crítica nietzscheana al romanticismo y la ya célebre antinomia entre lo clásico y lo romántico, sobre la base de la oposición entre Bizet y Wagner; preguntar, en segundo lugar, cómo la música de Bizet, que curó a Nietzsche de las mentiras y la brutalidad del estilo wagneriano, encarna el estilo clásico que Nietzsche reivindica contra la enfermedad romántica. Y, finalmente, volver sobre la ópera más hechizante, para encontrar en la descripción nietzscheana del personaje de *Carmen* una configuración de la figura femenina que permita pensar una de las múltiples relaciones que pueden establecerse, a partir del corpus nietzscheano, entre música y filosofía, o, mejor, entre música y filósofo.

4. Cf. M. Blanchot, “Nietzsche y la escritura fragmentaria” en *Eco revista de la cultura de occidente*, Tomo XIX/5-6-7: Nietzsche 125 años, Septiembre-October de 1969, p. 682.

I.

...he visto a bebedores de cerveza y a médicos militares que «comprendían» a Wagner

La crítica al romanticismo no aparece en los escritos nietzscheanos sino hasta su alejamiento definitivo de sus dos grandes maestros Schopenhauer y Wagner. El romanticismo no es para Nietzsche tan sólo un período de la historia, un grupo de artistas o un tipo de arte cuyo contenido se debe criticar. Llega a ser mucho más que eso. Llega a condensar la totalidad de lo que Nietzsche detesta. Por momentos es el cristianismo como una náusea y un fastidio disfrazados de creencia en otra vida mejor. Otras veces es el nihilismo como “síntoma de los maldotados: ese hacer-no, una vez que toda existencia haya perdido su «sentido»”<sup>5</sup>. Es también toda época decadente y en crisis, y es la enfermedad inevitable del hombre: “ser hombre es ser cristiano, el hombre es un animal enfermo por su cristianismo y su romanticismo”<sup>6</sup>.

Pero, vayamos por partes.

En primer lugar, habría que decir que el romanticismo describe un estado fisiológico de decadencia y debilitamiento que Nietzsche dice haber padecido y del cual aprendió a curarse. La metafísica de artista propuesta en *El nacimiento de la tragedia* es el resultado de esta cruenta enfermedad. En el “Ensayo de autocrítica”, redactado en 1886 para la tercera edición de ese libro, Nietzsche confiesa haber escrito “bajo la capucha del docto”<sup>7</sup> con una dialéctica desabrida típicamente alemana. Pero no es sólo la retórica forzada del texto lo que le preocupa. El libro es –según sus propias palabras–

la genuina profesión de fe de los románticos de 1830 bajo la máscara del pesimismo de 1850, tras la cual se preludia el usual *finale* de los románticos: quiebra, hundimiento, retorno y posternación ante una vieja fe, ante el viejo dios...<sup>8</sup>

En *Ecce Homo* llegará aun más lejos al decir que su libro de juventud “desprende un repugnante olor hegeliano y está impregnado del amargo perfume cadavérico de Schopenhauer”<sup>9</sup>.

5. FP “El nihilismo europeo”, § 12, 1887, 5 [71], trad. G. Mayos en F. Nietzsche, *El nihilismo: Escritos póstumos*, Barcelona, Península, 1998, p. 48. Los póstumos se citan según la numeración propuesta en la edición crítica de estudio: F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* [KSA], herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlín/NY, de Gruyter, 1980. Se citarán las traducciones que han sido consultadas en cada caso.

6. F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Tratado III: “¿Qué significan los ideales ascéticos?”, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1994, p.141.

7. F. Nietzsche, “Ensayo de autocrítica”, § 3, en *El nacimiento de la tragedia*, (en adelante NT), trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1995, p. 29.

8. *Idem*, § 7, p. 35.

9. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, (en adelante EH) “El nacimiento de la tragedia”, trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1994, p. 68.

Además de estos síntomas románticos que Nietzsche encuentra en *El nacimiento de la tragedia*, hay otros que podríamos mencionar y que parecieran no ser advertidos por él. Por ejemplo, la valoración positiva del cristianismo, cuando compara la tragedia griega con la misa romana y la música dionisiaca con la liturgia protestante, o cuando en los póstumos de la época vincula, el cristianismo con las fuerzas dionisiacas que dominan el mundo helénico apolíneo o elogia el evangelio de San Juan como continuidad de la voluntad sana y fuerte de Homero y de Sófocles<sup>10</sup>. Otro tópico romántico presente en este libro, pero que no es reconocido por Nietzsche en el “Ensayo de autocrítica”, es la exhortación al renacimiento del mito, al retorno de Alemania a su patria mítica<sup>11</sup>.

En segundo lugar, que Nietzsche haya padecido esta enfermedad en su juventud no es un hecho casual, ya que para él, el romanticismo es un mal muy extendido... En un fragmento póstumo de 1888 afirma que toda la filosofía alemana desde Leibniz, Kant o Hegel hasta Schopenhauer representa el tipo más profundo de romanticismo nostálgico. Se reúnen en torno al romanticismo el ideal cristiano, el ideal de Rousseau, la nostalgia de los viejos tiempos de la cultura aristocrática sacerdotal y hasta una falsa humanidad que valora los extremos y hace un culto de la pasión. Llegará a decir que Schelling es un cabeza hueca y Hegel un burdo charlatán. Dirá también que los poetas del círculo de los Schlegel se ahogan en el aburrido

10. Cf. KSA, Vol 7, FP otoño1869 prim. 1872, 7 [3] y 7 [174]; NT, § 1, ed. cit, p. 44.

11. En efecto, aunque no es el objeto del presente trabajo, es posible establecer una vinculación más estrecha de la que suele reconocerse entre éstas consideraciones nietzscheanas y las de los románticos del círculo de los hermanos Schlegel en torno a la valoración del mito. Brevemente: en NT Nietzsche narra una “hipótesis metafísica” para explicar los orígenes de la tragedia griega que, además de su declarada filiación schopenhaueriana, guarda similitudes con “El discurso sobre la mitología” de F. Schlegel donde se describe la mitología como el despliegue que emana de un caos originario, *Ursprung*, la fuente y la base firme, un suelo (*Grund*) y potencia creativa que produce las obras. Por su parte, Nietzsche también concibe el *Ur-eine* como un trasfondo caótico, contradictorio que queda transfigurado en el mito trágico; el caos primordial es la sede fija y sagrada del mito y es la fuente de la que surgen y a la que vuelven los instintos apolíneo y dionisiaco (Cf. NT, por ejemplo §§ 4 y 7). A su vez, ambos comparten el diagnóstico sobre la falta de mitología en la Modernidad, la esperanza en el inminente surgimiento de una y la valoración de Grecia como el modelo original de la cultura articulada en sus mitos. Cf. “Diálogo sobre la poesía” (1800), en F. Schlegel, *Poesía y filosofía*, trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó, Madrid, Alianza, 1994, pp. 95-150. Finalmente, hacia el final del NT, Nietzsche retoma el motivo romántico de la creación de una nueva mitología para restituir la “unidad perdida del pueblo” (cf. NT, § 23) que encontramos formulado ya en el “Programa más antiguo del idealismo alemán”. Nietzsche conserva el vínculo entre religión, cohesión política e ideas estético-mitológicas que había establecido el “Programa” adjudicado a la triple pluma de Hegel, Schelling y Hölderlin. Por lo demás, Nietzsche alberga la esperanza en la llegada de “un tercer Dionisos”, expresión que puede encontrarse en la *Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie* (1820) de Schelling. Cf. G. W. F. Hegel, “Primer programa de un sistema del idealismo alemán” (¿1796/97?), en *Escritos de juventud*, trad. J. M. Ripalda, México, Fondo de cultura económica, 2003, pp. 219-220. Para un análisis del lugar del mito en la filosofía moderna y contemporánea, véase: Ch. Jamme, *Introducción a la filosofía del mito en la época moderna y contemporánea*, trad. W. J. Wegscheider, Buenos Aires, Paidós, 1999.

rumiar de absurdos morales y religiosos, o que Novalis comparte con los enfermos el odio por lo perfecto<sup>12</sup>.

Hasta ahora me he ocupado de una caracterización general del concepto de “romanticismo” en Nietzsche. Pero hay también un sentido más “técnico” de este concepto. El romanticismo es además una de las categorías centrales de la fisiología del arte, la llamada “segunda propuesta estética” de Nietzsche que viene a oponerse a la metafísica de artista de *El nacimiento de la tragedia*. La tarea antes asociada con el arte apolíneo –redimir la existencia en la apariencia alegre del sueño– se vuelve ahora, en la etapa fisiológica, la única función posible del arte. El arte dionisiaco vinculado a la metafísica de la resignación schopenhaueriana ya no puede ser llamado arte, pues el arte es una divinización de la existencia<sup>13</sup>, es el gran estimulante de la vida. A partir de 1886, Nietzsche redefine el modelo dionisiaco primitivo al servicio de una lucha sistemática contra el romanticismo y lo libera de sus compromisos cristianos. Podría acaso, como sugiere Kessler<sup>14</sup>, caracterizarse este movimiento como una “apolonización” de Dioniso. Dioniso se hace bello, jovial y mentiroso, deja de ser sublime y se aleja de la verdad metafísica. Después de todo, el dios de la apariencia está más cerca que el dios trágico de una moral de artista, de la glorificación de la tierra y de los cuerpos en la medida. Un texto que ejemplifica este cambio en la filosofía del arte nietzscheano es el § 370 de *La Ciencia jovial*. En este párrafo Nietzsche vuelve a criticar su adhesión juvenil al romanticismo y se acusa de no haber entendido su verdadera significación. Cree haber confundido entonces –y en primer lugar– la salvaje naturaleza del dios silvestre con la barbarie de la civilización moderna. Cree haber confundido –en segundo lugar– la embriaguez dionisiaca con la ebriedad de los fenómenos de envenenamiento de Europa por los productos estupefacientes (entre los cuales menciona el alcohol, el cristianismo, el nacionalismo, el antisemitismo y la música wagneriana). Y –por último– cree haber confundido a la manera schopenhaueriana el sufrimiento con una mezcla necesaria de clarividencia, profundidad y sensibilidad. Se propone combatir estos prejuicios suprimiendo el origen de su error, es decir, anulando la función especulativa que había otorgado al arte dionisiaco en *El nacimiento de la tragedia*. O también –como dice en *Ecce Homo*<sup>15</sup>– se trata de lanzar una antorcha que ilumine el inframundo

12. Cf. FP 1888 16 [36], en F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, trad. y selec. A. Izquierdo, Madrid, Tecnos, 1999, p. 233. Véase también M. Heidegger, *Nietzsche*, Tomo I, trad. J. L. Vermal, Barcelona, 2000, pp. 45-46.

13. Cf. FP 1888-89 14 [47] en F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, Vol. IV (1885-1889), trad. J. L. Vermal y J. B. Llinares, Madrid, Tecnos, 2006, p. 522.

14. Cf. M. Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, “Introduction”, Paris, Puf, 1998, p. 14.

15. Cf. F. Nietzsche, *EH*, “Humano demasiado humano”, § 1, ed. cit., p. 80.

del ideal, no hasta que quede refutado sino hasta que se congele o sea sepultado bajo hielo. Este texto confirma el cambio de perspectiva que Nietzsche evidenció ya en 1878 respecto de la función del arte en general y de la música en particular. La música –antes *organum* de la verdad– pierde finalmente su lugar como “teléfono del más allá o ventrílocuo de Dios”<sup>16</sup>. A partir de aquí, la estética se convierte en una fisiología aplicada que está ligada indisolublemente a condiciones biológicas. Habrá una estética de la decadencia y una estética de la salud. Y, es en este contexto particular en que el romanticismo será definido en oposición al estilo clásico. Pero la definición de “clasicismo” tampoco escapa a este recurso nietzscheano que consiste en tomar un concepto universal de la tradición y usarlo estratégicamente con un nuevo sentido<sup>17</sup>. Bajo la antinomia que existe entre lo clásico y lo romántico hay otra antinomia más fuerte ligada a lo fisiológico, la antinomia entre lo activo y lo reactivo<sup>18</sup>. Por eso lo clásico y lo romántico no son categorías históricas sino psicológicas<sup>19</sup>. Ambos conceptos sirven como determinaciones culturales más significativas: clásicas son las civilizaciones aristocráticas, sanas, las que afirman la voluntad de poder más alta. Románticas son las épocas de decadencia, crisis y nihilismo. Nietzsche retoma las dicotomías que los hermanos Schlegel habían establecido a comienzos del siglo XIX para distinguir lo clásico de lo romántico. El dualismo expresado como oposición entre el Mediterráneo y el norte, entre las raíces latinas y las germanas, entre paganismo y antigüedad, por un lado, y cristianismo y edad media, por el otro, entre finito e infinito, entre razón y sensación, por un lado, e imaginación, sentimiento y emoción, por el otro. Nietzsche elige lo clásico –aunque definido en sus propios términos– y critica el “clasicismo” de Winckelmann y de Goethe, pues –nos dice– se vio éste influenciado por un romanticismo inconsciente de sí, expresado en la falsa visión de la antigüedad griega y en una concepción estética equivocada de lo natural y del arte. En un póstumo de 1888 vemos reflejada esta crítica,

[e]s una comedia alegre de la que sólo ahora aprendemos a reírnos, que sólo ahora *vemos* –dice Nietzsche– que los contemporáneos de Herder Winckelmann, Goethe y Hegel reclamaban *haber redescubierto el ideal clásico...* ¡y al mismo

16. F. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, Tratado III “¿Qué significan los ideales ascéticos?”, § 5, ed. cit., p. 120.

17. Pensemos por ejemplo en los términos llamados “centrales” en la filosofía de Nietzsche: eterno retorno, voluntad de poder, superhombre, muerte de dios; todos ellos ya formaban parte del discurso filosófico del momento y Nietzsche modifica su significado hasta llegar incluso a hacerlos significar su opuesto. Al respecto véase: M. B. Cragnolini, *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires, EUDEBA, 1998, Capítulo IV: “Nihilismo futuro”, p. 125.

18. Cf. FP de otoño 1887 marzo 1888, 9 [112], en F. Nietzsche, *Fragmentos Póstumos*, Vol. IV, ed. cit., p. 269.

19. Cf. FP de 1888-1889, 14 [25], *Ibid.* p. 515.

tiempo a Shakespeare!,[...] Pero se quería la «naturaleza», la «naturalidad», ¡oh estupidez! ¡se creía que la clasicidad era una especie de naturalidad!<sup>20</sup>

Nietzsche distingue entre un contenido nihilista del arte clásico y su forma fisiológicamente sana. La pintura de Rafael, por ejemplo, experimenta una contradicción entre una inspiración cristiana y un estilo pagano, pero no deja de pertenecer al arte clásico. A pesar del contenido religioso de la obra, su forma estimula los instintos sexuales, divinizando la vida<sup>21</sup>. La forma puede ser clásica aun si el contenido es romántico, por ello el arte clásico cristiano toma la forma del arte pagano del siglo V sin perder los medios de expresividad. Es la distinción entre el estilo clásico y la ideología clásica, entre la forma y el contenido. La eternidad reside, paradójicamente, en el estilo y no en el ideal. En otro póstumo de los años 1887-1888 dice lo siguiente:

Se es artista al precio de sentir como *contenido*, como «la cosa misma», lo que los artistas llaman «forma». Con lo cual, ciertamente, se entra a formar parte del *mundo invertido*: pues desde ese momento el contenido se convierte en algo puramente formal, –incluso nuestra vida<sup>22</sup>.

El estilo clásico nietzscheano se identifica con la sobreabundancia de vida como fuente del fenómeno artístico. La forma clásica es la afirmación de las convenciones más rigurosas y artificiales. El ideal clásico representa la calma, la simplicidad, la abreviatura, el fortalecimiento, la malignización del hombre, la voluntad de poder como fuerza de organización. El “gran estilo” consiste en dominar el caos que se es, obligarlo a hacerse forma, a hacerse lógico, sencillo, inequívoco, matemático, a hacerse ley. Por contraposición, lo romántico es la ideología moderna, un gusto pronunciado por lo masivo, lo brutal, lo elemental, la ebriedad –no la embriaguez–, la crispación, la estupefacción, el delirio, lo extraño, lo ambiguo. El arte romántico necesita tiranizar para producir un solo efecto, su fuente de creación es la carencia, por eso concibe la contemplación estética como “suspensión del querer vivir”.

La defensa de un estilo clásico así definido comporta una extraña paradoja. Nietzsche privilegia un arte optimista contrapuesto a su concepción del mundo. Arte y filosofía se distancian. Una filosofía “pesimista” que asuma el sinsentido radical de la existencia necesita un arte optimista que finja sentidos. En la *Ciencia jovial* el caos es el carácter del mundo, una ausencia

20. FP de 1888, 11 [312], *Ibid*, p. 452.

21. Cf. HdH II, “El viajero y su sombra”, §73, ed. cit., p. 145.

22. FP 1887-1888 11[3], en F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, Vol. IV, ed. cit., p. 369.

de orden, de articulación, de forma, de belleza, de sabiduría y de todas las humanas consideraciones estéticas<sup>23</sup>. Nuestros juicios estéticos y morales no pueden representar de ningún modo el universo. Por ello, la tarea artística queda desligada definitivamente de su relación con la verdad. Se hace necesario un arte que represente la jovialidad de la existencia, que se sostenga con coraje en la superficie<sup>24</sup>, un arte burlón, fugaz. Un arte de artistas y no de diletantes de la filosofía, ni de buscadores incansables de la verdad.

Una vez caracterizados romanticismo y clasicismo, veamos entonces cómo se expresa esta antinomia en la broma que consiste en tomar partido por Bizet en contra de Wagner. Preguntémosnos cómo se curó Nietzsche de la mentirosa brutalidad del gran estilo wagneriano gracias a la amabilidad de *Carmen*, por qué la medicina contra la enfermedad romántica fue el clasicismo de Bizet.

## II.

*Todo arte que tenga a la fisiología en su contra es un arte refutado*

En *La ciencia Jovial*, Nietzsche explicita sus objeciones fisiológicas a Wagner, negándose a disimularlas con fórmulas estéticas: con la música wagneriana respira dificultosamente, sus pies se fastidian porque necesitan danza y ritmo, le duele el estómago, la circulación de su sangre se entorpece al igual que el funcionamiento de sus intestinos. ¿Qué quiere su organismo de la música? Quiere alivio, su profunda tristeza quiere descansar en los abismos de la perfección. Sólo la música del sur le proporciona esa serenidad con sus ritmos ligeros, atrevidos y turbulentos<sup>25</sup>.

La música de Wagner exagera, hace violencia a todos los instrumentos y estimula oscuramente los instintos. En cambio, Bizet “utiliza cada instrumento en su coloración específica, en la lengua que les es más natural”<sup>26</sup>, organiza los contenidos y concluye. Contra la música sublime, Nietzsche defiende la aridez y la *limpidezza* de una música bella más difícil de alcanzar. Lo sublime<sup>27</sup> es una invocación artificial a lo infinito, a los símbolos,

23. F. Nietzsche, *La ciencia jovial* (en adelante CJ), §109 trad. J. Jara, Caracas, Monte Ávila, 1990, p. 105.

24. CJ, “Prefacio”, ed. cit., § 4, p. 6.

25. CJ, § 368. En una carta a su amigo Rodhe del 23 de febrero de 1886 vuelve sobre este punto.

26. EH, “Humano demasiado humano” y “El caso Wagner”, ed. cit., pp.79-86 y 115-122.

27. Para resaltar la contraposición, vale la pena recordar una de las definiciones canónicas, la de Kant, de lo bello y de lo sublime. En efecto, en Kant lo bello era la forma en lo que lo predominante es la unidad de lo diverso; y lo sublime, la forma en que lo predominante es la ilimitación de lo grandioso: la naturaleza, en su prodigiosa grandeza (matemático) o en su terrible poder (dinámico) provoca un sentimiento de poseer una facultad suprasensible. Cf. I. Kant, *Crítica del Juicio*, trad. M. García Morente, en *Prolegómenos a toda metafísica porvenir, Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime, Crítica del Juicio*, México, Porrúa, 1991.

un cobarde escape hacia la moral que esconde la incapacidad para lo orgánico. La bella inmoralidad de la melodía, en cambio, proporciona placer, divierte, reestablece y redime, salva, remedia, pero en el más acá que es la vida<sup>28</sup>.

En *Ecce Homo* Nietzsche vuelve a exigir a la música “que sea jovial y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea singular, traviesa, tierna, una pequeña y dulce mujer de perfidia y de encanto ...”<sup>29</sup>. Tras curarse de Wagner, Nietzsche pide una música alegre y trágica a la vez, que sea una mujer malvada y graciosa, que simule y permita olvidar el sufrimiento. Y esto es precisamente lo que encuentra en *Carmen*: éstas son las características que Nietzsche atribuye a la música de esta obra y a su personaje principal. Mujer y música se confunden en la consideración de la ópera: son ambas malvadas, refinadas, fatalistas, populares y misteriosas.

Según relata en sus cartas, lo que le fascina de la ópera desde la primera vez que la escucha, es su perfecta combinación de elementos alegres y trágicos. Nietzsche la considera una tragedia perfecta<sup>30</sup> porque expresa, sin falsos sentimentalismos, la broma trágica en que consiste el amor. *Carmen* se sostiene en el abismo inconciliable del dolor eterno y la felicidad breve y repentina, gracias a la lógica férrea de la pasión con la que está construida. El amor es llevado a escena según *su verdadera naturaleza*, como amor *fati*, como amor a esa mujer inapropiable, que es, a la vez, la vida, y la música. Y es también Carmen, esa gitana infiel y poderosa a la que Don José creyó poder acercarse viviendo en los márgenes y en perpetuo peligro. “El amor a la vida es el amor a una mujer que nos llena de dudas”, recuerda Nietzsche en otro lugar. Carmen, el personaje de la novela y de la ópera, acepta su destino trágico y frente a él, ríe. Don José, en cambio, titubea, intenta torcer la fatalidad: quiere, aunque vanamente, no caer en la trampa que Carmen le tiende al arrojarle la flor; se promete volver al hogar y casarse con Micaela, quiere amar lo Igual y, finalmente, cuando comprende que todo esto es imposible, intenta convencer a Carmen de que sigan juntos para no *tener* que matarla: destino escrito, que finalmente llega. Sus últimas palabras expresan la fórmula terrible del amor: “si, yo la he matado, yo a mi Carmen adorada!” Dirá Blanchot que no ha sido necesario esperar a Bizet para aprender que “el amor no ha conocido ley jamás”; y agregará algo más adelante, que:

28. Cf. F. Nietzsche, *El caso Wagner* (en adelante CW), § 6, en *Escritos sobre Wagner*, ed. y trad. Joan B. Llinares, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, pp. 204-207.

29. EH, “Por qué soy tan inteligente”, § 7, ed.cit., p. 48.

30. “¡Por fin se descubre en Alemania que esta ópera (la mejor que existe) encierra una tragedia!”. Carta a Lou Salomé del 26 de septiembre de 1882, en F. Nietzsche, L v. Salome, P. Ree, *Documentos de un encuentro*, trad. A. Domenech, Barcelona, Alertes, 1982. p. 165. No resulta casual, por lo demás, que le escriba esto a precisamente esta mujer.

el cumplimiento del verdadero amor se realiza sólo en el modo de la pérdida, pero se realiza perdiendo no aquello que nos ha pertenecido sino lo que no se ha tenido jamás<sup>31</sup>.

Ésta es la única definición de amor que un filósofo pueda aceptar: el amor es un *enfant de Bohème*, un gitano cruel y dulce, un extraño sin hogar propio para el que no fue hecho el paraíso. En nada se parece a ese sentimiento desinteresado y generoso que Wagner describe como “querer el beneficio de otro incluso contra el propio beneficio”, olvidando que siempre se espera en recompensa *poseer* a ese otro.

¿Quién es *Carmen*, esa mujer escurridiza que no se deja poseer? o, mejor, ¿“qué” es *Carmen*? La novela de Mérimée no abunda en la psicología de los personajes y es esta indiferencia narrativa, esa lógica artística que “sacrifica pequeñas bellezas y encantos a una fuerte voluntad de lo necesario”<sup>32</sup>, lo que parece entusiasmar a Nietzsche. *Carmen* no es un prototipo de belleza, su encanto particular consiste extrañamente en que a cada defecto se une una bondad que realza el contraste. Su mirada es como la de un gato que acecha a un gorrión, ella misma es como un gato esquivo. Y este detalle no es menor: anotemos, un gato. El animal y la mujer son siempre, en definitiva, modos de irrupción de una alteridad inasimilable<sup>33</sup>.

En 1882 Nietzsche apunta en sus borradores algunas cuestiones sobre Lou-Andrea Salomé, esa mujer a la que estuvo tentado de considerar “la aparición de un ideal sobre la tierra”<sup>34</sup>, y dice: [ella tiene el] “carácter de un gato –un animal de presa que se presenta como un animal doméstico”<sup>35</sup>.

31. M. Blanchot, *La comunidad inconfesable*, “Ética y amor” y “Tristán e Isolda”, trad. I. Herrera, Madrid, Arena, 2002, pp. 70 y 74. Blanchot vincula esta idea del amor a la historia de Tristán e Isolda, no obstante creo que es posible, desde la perspectiva nietzscheana, pensarla especialmente a partir de *Carmen*. Por esos mismos años (el texto de Blanchot es de 1983), Agamben presenta su “Idea del amor” en *Idea de la prosa* de un modo similar: “Vivir en la intimidad de un ser extraño, y no para aproximarlo, para hacerlo conocido, sino para mantenerlo extraño, lejano, es más: inaparente –tan inaparente que su nombre lo contenga todo [...]”. Cf. G. Agamben, *Idea della prosa*, “Idea del amore”, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 41 [la traducción es mía]. Ambas reflexiones parecen deudoras al menos en parte de las consideraciones nietzscheanas y, en todo caso, creo ilustran muy bien el modo en que Nietzsche piensa la diferencia entre el amor que propone *Carmen* y el amor “wagneriano”. Diferencia que, siguiendo a Derrida, podría pensarse como la diferencia entre la mujer y el hombre que “intercambian su máscara al infinito”: “la mujer es mujer dando, *dándose*, en tanto que el hombre toma, posee, toma posesión, o por el contrario, la mujer al darse, se *da*-por, simula y se asegura de este modo la dominación posesiva”, cf. J. Derrida, *Espolones*, *Los estilos de Nietzsche*, “El golpe de don”, trad. M. Arranz Lázaro, Valencia, Pretextos, 1997. p.72.

32. FP 1885 38 [5]. En F. Nietzsche, *Estética y teoría de las artes*, ed. cit., p. 222.

33. En el fragmento llamado “Hombre y animal”, Adorno y Horkheimer parecieran asimilar las figuras de la mujer y del animal en su carácter de no sujetos, como resabios de la naturaleza que, aunque absolutamente dominada por el hombre, irrumpe peligrosamente al ser recordada. Cf. T. W. Adorno y M. Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, “Hombre y animal”, trad. J. J. Sánchez, Madrid, Trotta, pp. 291-299.

34. Carta a Lou Andrea Salomé de comienzos de diciembre de 1882, reproducida en *Documentos de un encuentro*, ed. cit., p.186.

35. Borradores de una carta de comienzos de 1882, *Idem.*, p. 184.

Mujer-animal, ocultamiento tras la máscara del sometimiento que asegura el dominio sobre la presa. Después de todo el amor traducido al lenguaje de la naturaleza no es otra cosa que guerra y odio entre los sexos<sup>36</sup>. En septiembre del mismo año (1882), cuando aun no se habían distanciado, le cuenta en una carta sus impresiones entusiastas sobre *Carmen* y le indica tomar nota de esto para su "descripción de si misma". Acaso sea posible considerar que las frecuentes reflexiones de Nietzsche sobre el carácter de un tipo de mujer que lo embruja, las ideas sobre el amor por lo irreparablemente lejano, y sus impresiones sobre *Carmen*, están vinculadas a una experiencia vital definitiva: la experiencia del amor por Lou.

Carmen es un personaje *demoníaco*, en el sentido que Goethe dio a este término en su autobiografía. Quizá no sea ocioso recordar que también la concepción goetheana del carácter de lo *demoníaco* surge de la tormentosa relación con una mujer (me refiero a Anna Elisabeth Schönemann –Lili– a quien en un poema juvenil que cita luego en *Poesía y verdad*, compara con una hechicera)<sup>37</sup>. Lo *demoníaco* goetheano no puede ser retenido en ningún concepto, es insensato, encuentra cierto placer en la desgracia ajena, es azaroso y parecido a la predestinación, su ser desprende una fuerza monstruosa y ejerce un dominio increíble sobre las criaturas, "Todas las fuerzas morales unidas no pueden hacer nada contra ello"<sup>38</sup>. Carmen es demoníaca, Nietzsche lo intuye y lo celebra.

Pero a diferencia de *Carmen*, los personajes femeninos de Wagner representan otro tipo goetheano: "lo eterno femenino que atrae a lo alto"<sup>39</sup>. Senta, por ejemplo, redime al holandés arrojándose desde una cima para alcanzarlo y con ello "amarra al más errabundo"<sup>40</sup>. Ella personifica al tipo de mujer que se entrega con mansedumbre para ser poseída y supone una cierta forma de parasitarismo muy refinado.

¿Cómo actúan los hombres frente a estas mujeres? Un hombre cobarde, dice Nietzsche burlonamente, no puede sino redimirse frente a lo eterno femenino, y se entrega al dominio de lo sublime negador de la vida para justificarlo. Un hombre audaz, por el contrario, acepta el peligroso y bello

36. CW, § 2, ed. cit., p.192.

37. Se trata del poema publicado en la revista *Iris* en 1775 en el que, hablándole a su corazón, dice: "¿Te ata una flor de juventud, /Esta figura encantadora, /Esta mirada fiel y bondadosa/ con violencia infinita?/ Nada más querer librarme, /Dominarme y escapar,/En ese instante mi camino, /Ay, ella me vuelve a llevar./ Y con es hilito mágico/Que no se deja romper,/Aquella buena muchacha/Me ata contra mi voluntad:/En su círculo mágico/Vivo ahora a su manera./ ¡Qué gran transformación!/¡Amor! ¡Amor! ¡Suéltame ya!", citado en *Poesía y verdad*, trad. R. Sala, Barcelona, Alba, 1999, p. 729. Respecto de Lili, ya nos había dicho: "fue en realidad la primera mujer a la que amé profunda y sinceramente. También puedo decir que fue la última", p. 710.

38. J. W. v. Goethe, *Idem*, p. 815.

39. J. W. v. Goethe, *Fausto*, Segunda parte, "Acto quinto", trad. J. Roviralta, Madrid, Cátedra, 1994, p. 432. Este célebre final del *Fausto* presenta un ideal femenino, arquetipo eterno, que se ofrece como un puente hacia la divinidad; una mujer abstracta, espiritual y pura, ya sin cuerpo, que posibilita salvación del hombre.

40. CW, § 3, ed. cit., p. 195-196.

juego de máscaras que le ofrece la vida, esa mujer voluptuosa e inaferrable que lo hace fecundo<sup>41</sup>.

En "Fantasía sopra Carmen", Adorno resume por qué Nietzsche describe el mundo de Bizet como la antípoda del mundo wagneriano: frente a las relaciones incestuosas de la comunidad del grial, "donde el amor no ama otra cosa que lo Mismo, y, en el fondo, no hay amor más que de si mismo", *Carmen* representa el amor de lo Otro, de lo extraño y excluido, es la naturaleza desacralizada remitida a si misma. Y, concluye: "lo que Nietzsche afirma irónicamente de la ópera desencantada de Bizet es verdad sin ninguna ironía, esta obra es redentora"<sup>42</sup>.

### III.

*Te sigo bailando, te sigo incluso sobre  
una pequeña huella. ¿Dónde estás?  
¡Dame la mano! ¡O un dedo tan solo!*

A modo de conclusión y sólo como una anotación al margen que abra nuevas búsquedas, vuelvo al comienzo de *El Caso Wagner*. Allí Nietzsche sostiene que Bizet lo hace fecundo, que al escucharlo se libera su espíritu. ¿Qué relación se propone aquí entre música y filosofía? ¿Qué significa que la filosofía se haga fecunda gracias a la música?

Claro está que la relación entre filosofía y arte ya no puede ser de legitimación, en el sentido en que lo fue con el proyecto nietzscheano de fundamentar la música wagneriana en *El nacimiento de la tragedia*. Una música malvada y misteriosa que se sienta "como en casa entre los grandes, hermosos, solitarios animales de presa", que no sepa nada del bien y del mal, no admite demostraciones, ni justificaciones. La música sureña, por contraposición con la música alemana, es hospitalaria<sup>43</sup> y no requiere de complementos ni explicaciones ulteriores, aunque, no obstante, *se da, se entrega* –en una entrega que no permite una apropiación– al filósofo.

Esto permite vislumbrar una nueva relación: el arte es, quizás –y seamos osados en esto– como la *khôra* platónica, el recipiente, el crisol, la nodriza que *da lugar* a la creación del filósofo; el lugar o espaciamento en que se desarrolla –y a la vez se desestabiliza– la filosofía<sup>44</sup>.

41. Zaratustra podría encarnar el tipo del hombre audaz y su relación con la vida, tal como es descrita en "La segunda canción del baile", podría describir también la relación entre hombre y mujer que presenta *Carmen*. Cf. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Tercera Parte, "La segunda canción del baile", trad. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1995, pp. 309-313.

42. Cf. T. W. Adorno, *Quasi una fantasia. Escrit Musicaux II*, Paris, Gallimard, 1992.

43. F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, § 255, trad. A. Sánchez Pascual, Buenos Aires, Alianza, 1997, p. 213.

44. Aunque la asociación entre música y la *khôra* platónica corre por mi cuenta, ha sido de invaluable inspiración el texto derrideano dedicado a J-P Vernant: cf. J. Derrida, *Khôra*, trad. D. Tatián, Córdoba, Alción, 1995.

O quizás: la música es la madre, el suelo agujereado (sin esencia, vacío) y fecundo que da alas al pensamiento del filósofo y permite –a la vez que dificulta– su tarea ordenadora. Mujer –como la vida– que “agita sus castañuelas con pequeñas manos” y que ni siquiera es superficial, a la que el filósofo ama y odia, desea y aborrece, admira y maltrata, y a la que irremediablemente deberá aprender a tratar.

Y para terminar, ¿qué sucedería si esa antigua disputa que esgrimía Sócrates antes de cerrar la construcción ideal de un proyecto político, esa vieja pelea entre arte y filosofía, fuera pensada, aun sin limar sus asperezas, como un modo del amor? Amor tormentoso, traicionero, sinuoso, amor distante. ¿Cuál sería el fruto de una tal unión? ¿Qué resultaría ser ese hijo monstruoso? Quizás encontremos, si estamos atentos, en los propios textos de Nietzsche algunos indicios al respecto.

### **Abstract**

*Of Cuckolded Sigfrieds and Unfaithful Witches. A Look on Nietzsche's Rejection of Romanticism and His Praise of Carmen*

Paula Fleisner

In the first place, this paper reviews Nietzsche's criticism of Romanticism and the famous antinomy between “Classical” and “Romantic” that is based on the opposition between Bizet and Wagner; in the second place, it asks how Bizet's music, which cured Nietzsche from the *lies* and the brutality of Wagnerian style, embodies the Classical style that Nietzsche praises as opposed to Romantic illness. Finally, it turns to the most *bewitched* opera, in order to find in Nietzsche's description of Carmen's character a configuration of the female figure that allows one to think about the relationship between music and philosophy or, better still, between music and philosopher.

