

CARMEN PARDO

Abstract

Harmonies of a Broken Philosophy

Carmen Pardo

This paper analyzes the relationship between music and philosophy in Nietzsche's thought, with an 1871 posthumous fragment as a starting point. With his critique of Schopenhauerian will, the philosopher not only would be altering the relationship between music, feeling and thought in Schopenhauer, but he would at the same time be mining the Platonic statement that philosophy was the finest music. By establishing the link between both types of representation, that of feelings and that of words, and by keeping them at a distance of the inscrutable, of music, the philosopher would be warning that not even by finding the adequate tone will speech ever be identified with music. The relationship between music and words would consist in what Nietzsche calls tragic, an "Apollinian elucidation (*Verdeutlichung*) of the Dionysian".

LA MÚSICA "ENTRE" LAS PALABRAS*

Mónica B. Cragolini



"Dadme la música de Rossini, que habla sin palabras", reclama Schopenhauer en *Parerga y paralipomena*. "No sabría prescindir de Rossini, y aún menos de mi sur en la música, la música de mi maestro veneciano Pietro Gasti",¹ afirma a su vez Nietzsche, en *Nietzsche contra Wagner*.

Hablar sin palabras: ¿se trata de lo mismo, en Schopenhauer y en el Nietzsche que escribe "contra" su *pater Seraphicus*, Wagner, en 1888? Es sabido el lugar que la música tiene en el sistema de Schopenhauer: es la lengua universal, que supera a todos los idiomas de la tierra. Si el fin de todas las artes es expresar las ideas,² la diferencia entre las mismas está dada por el modo en que cada una de

* Este artículo corresponde a la conferencia pronunciada por la autora en el marco de las *Jornadas Nietzsche 2000*, organizadas por la revista *Perspectivas Nietzscheanas* y otras entidades en el mes de octubre del 2000, y realizadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires.

1. *Nietzsche contra Wagner* (en adelante, *NW*), *KSA* 6, p. 420 (las obras de F. Nietzsche se citan según las *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* –abreviadas como *KSA*–, Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin, Walter de Gruyter/Deutsche Taschenbuch Verlag, 1980). Sobre Köselitz –Peter Gast– como representante de esta música, véase *BKSA* 6, N° 64, *An H. Köselitz in Venedig*, 17/11/1880, pp. 47-48 (las cartas se citan según F. Nietzsche, *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden*, Hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Berlin, DTV-WdG, 1986, abreviadas como *BKSA*).

2. A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Frankfurt am Main, Insel, 1996, § 36, Band 1, p. 265.

ellas objetiva a la voluntad. A diferencia de las otras artes, la música no es reproducción o repetición de una idea, sino expresión de la voluntad misma. Independiente del mundo fenoménico, la música es “una melodía cuyo texto es el mundo”.³ La obra musical es una “imagen” en la que el mundo se comprende, no una imagen “del” mundo: no se entiende la música según el mundo, sino el mundo según la música. Por ello, esta última podría subsistir sin el mundo: no es copia de las ideas sino de la voluntad misma. Mientras que las otras artes reproducen sombras, ella reproduce esencias.

Analizando diversas expresiones musicales, Schopenhauer critica el canto con palabras y la ópera, porque convierten a la música en “un mero medio de expresión suyo, lo cual constituye un gran error”, “pues la música expresa siempre la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos, nunca éstos mismos”. Por eso la música que se amolda a los términos intenta hablar un lenguaje que no es el suyo, y aquí se encuentra la razón de la alabanza al arte de Rossini indicada al inicio: su música habla de manera tan clara su propio lenguaje, que no necesita de las palabras.

La música expresa el en sí del mundo que pensamos como voluntad, y lo hace mediante los sonidos. Por ello la verdadera filosofía residiría en la música, de la cual el filósofo no puede apropiarse.

No pocas veces se ha indicado la diferencia entre la idea de música del romanticismo (música que siempre es imagen de algo distinto) y la idea schopenhaueriana, señalándose que la música, en esta última concepción, nada representa.⁴ Sin embargo, y por más que éste sea el modo en que expone Schopenhauer la temática, se podría señalar una fuerte relación entre música y representación, en la medida en que la música es “imagen” de lo no representable. Y, en este sentido, se podría decir que no es no-representativa, sino i-representativa. Con esto, quiero indicar la diferencia entre el planteamiento de la posibilidad de un pensamiento no-representativo (lo que pareciera

3. A. Schopenhauer, *Die Welt...*, op. cit., § 52, Band 1, pp. 356-372. Las citas que siguen, hasta la nota próxima, corresponden a este parágrafo.

4. Véase M. Cacciari, “Schweigender Bote. Notas sobre la relación Schopenhauer-Nietzsche”, en *ER. Revista de Filosofía*, Sevilla, N° 4, mayo 1987, pp. 119-142.

suponer la posibilidad de un modo diferente de pensar con respecto a las formas modernas) y un modo i-representativo de pensar.

Cuando indicamos la posibilidad del pensamiento no-representativo (lo que, según mi parecer, es la mayor apuesta presentada por Nietzsche al filosofar contemporáneo) de lo que se trata es de pensar una vez deconstruidas las categorías fundantes de la representación, a saber: sujeto, objeto, conciencia. La representación, como modo paradigmático del conocer moderno, supone esa dualidad entre un sujeto cognoscente que se enfrenta a un mundo como su objeto (y en tanto conocido, disponible), y que retrotrae a sí dicho objeto en el ámbito de ese teatro de la representación que es la conciencia. Se podría pensar que la música no es representativa, en tanto “nada refleja”, o en tanto no remite a un otro de sí (algo que queda muy claro en los planteamientos que, a inicios del siglo XX, realizara Busoni, distinguiendo entre música absoluta y música de lo absoluto, o con anterioridad, Hanslick, conocido por Nietzsche). La pregunta es, entonces, si la música, tal como es caracterizada por Schopenhauer, puede ser considerada música absoluta. Desde mi punto de vista, la música pensada a la manera schopenhaueriana elude la representación en tanto perteneciente al mundo fenoménico, pero “representa” lo irrepresentable y, en este sentido, lo que excede todo género representativo, en la medida en que la representación se relaciona con el mundo fenoménico. Esta música sigue siendo “expresión” de un nómeno, y por ello parece más cercana a la música de lo absoluto que a la música absoluta.

El joven Nietzsche muestra su admiración a Schopenhauer en esta cuestión, al plantear, en *El nacimiento de la tragedia*, que, frente a la palabra, el sonido representado por el principio dionisiaco es la mejor expresión del arte. La escisión palabra-sonido en esta obra se hace presente en los mundos dicotómicos del lenguaje y la música, del apolinismo y el dionisismo, de la representación y la voluntad, más allá de las temporarias conciliaciones. Y sobre todo, está presente ese fuerte fondo metafísico schopenhaueriano que lo lleva a asociar el Uno primordial con los segundos elementos de estas dicotomías: voluntad, música, dionisismo, sonido.

En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, de 1873, dichas dicotomías ya no están presentes. Es clara la influencia de las

lecturas de Gerber⁵ en esta transformación de su pensamiento, por la cual todo lenguaje pasa a ser considerado lenguaje artístico (y con esto, artificio, con lo que desaparece la posibilidad de un lenguaje más esencial que expresara, como parecía expresarlo la música, el fondo de la realidad).

El distanciamiento de Wagner y Schopenhauer que se cumple⁶ luego de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, y que tiene su expresión pública más notoria en *Humano, demasiado humano*, de 1878, se hace presente años antes de la aparición de este libro, tal como lo testimonia la obra de 1873 antes mencionada (obra que no fue dada para su publicación) y los fragmentos póstumos posteriores al *Nacimiento*. En *Sobre la verdad y la mentira* ya no se habla del dualismo voluntad-representación, y con ello, música-palabra.

En este sentido, dos modelos lingüísticos son dejados de lado: por un lado, el modelo representativo, por el cual el lenguaje sería la representación de algo distinto, en segundo lugar, el modelo romántico, expresivo. En ambos casos, el lenguaje aparece como expresión, referencia, manifestación y exposición de un mundo nouménico. En la filosofía de Schopenhauer, si bien se abandona para la música el modelo representativo, en virtud de su referencia al mundo fenoménico, sigue existiendo ese carácter de expresión de lo nouménico que, según mi parecer, la relaciona directamente con la música de lo absoluto, aquella que intenta expresar, más allá de sí misma, grandes totalidades. Por ello, el reclamo de Rossini es en Schopenhauer el rechazo de la representación –las palabras– por su impotencia para expresar la

5. Autor de *Die Sprache als Kunst*, según la lista de Crescenzi, Nietzsche saca en préstamo de la biblioteca de la Universidad de Basilea su obra, véase L. Crescenzi, "Verzeichnis der von Nietzsche aus Universitätsbibliothek in Basel entliehenen Bücher 1869-1879)" *Nietzsche-Studien* 23 (1994), pp. 388-442. Para Gerber los así llamados "tropos del lenguaje" son la esencia del mismo, por lo tanto el lenguaje es metafórico.

6. Digo "se cumple" atendiendo a que diversas interpretaciones señalan que ya en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche se hallaba "a distancia" de Schopenhauer. En este sentido, véase M. Barrios Casares, *Voluntad de lo trágico. El concepto nietzscheano de voluntad a partir de El nacimiento de la tragedia*, Sevilla, Suplementos Er, 1993, quien discute los elementos metafísicos schopenhauerianos (tradicionalmente aceptados por la mayoría de los intérpretes) en *El nacimiento de la tragedia*.

voluntad, de la cual sí daría cuenta la música. Una adjudicación de i-representatividad, en el sentido en que caractericé el término más arriba, diferenciándolo de la no-representación. En cambio, la "necesidad" de Rossini y del "sur" musical del Nietzsche posterior a *El nacimiento de la tragedia* tal vez aluda a la no-representación, en un sentido bien diferente al schopenhaueriano.

Han sido dos discípulos de Derrida, Kofman y Pautrat, quienes han trabajado de manera especial con esta relación nietzscheana entre palabra y música, principalmente desde la aproximación a ciertas tesis rousseauianas sobre el lenguaje,⁷ y basándose casi exclusivamente en los textos juveniles de Nietzsche, sin tener en cuenta transformaciones posteriores.

La teoría de la metáfora generalizada que Kofman encuentra en Nietzsche desde *El nacimiento de la tragedia* la lleva a diferenciar esas dos categorías de representaciones pertenecientes a dos esferas simbólicas distintas: las representaciones de placer y dolor, base de todas las otras representaciones, que se manifiestan en la música. Placer y dolor conforman un sustrato universal, y la música puede ser considerada un lenguaje natural. Las representaciones conceptuales, por otro lado, se alejan de la experiencia vivida y suponen, en tanto reducción de lo sonoro, una reducción de lo musical. Para estos intérpretes, la relación *melos-logos* es una relación ambigua, por la cual el *logos* es el momento de negatividad frente al *melos*, a la música, relación que Pautrat caracteriza desde la idea de "ley de impureza". Esta ley supone ese nexo de transformación incesante entre los contrarios.

Apolo y Dionysos son dos modos que simbolización que muestran que el conflicto trágico originario es un acontecimiento del lenguaje por el cual el *logos* se impone sobre el *melos*, que queda siempre relegado y marginado. Esta tiranía del *logos* determina el carácter

7. Esto se deriva sobre todo del análisis de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, en el cual sociedad y lenguaje parecen fundarse en una especie de contrato que está vigente desde siempre, que nunca se formalizó. Por eso Kofman señala que "el olvido de la metáfora no sucede en un momento del tiempo... Es originario...". S. Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, París, Ed. Galilée, 1983, p.42. Para el Nietzsche posterior ninguna actividad puede quedar como "fondo sustraído" al juego de las fuerzas.

representativo del lenguaje metafísico, existiendo la posibilidad de una liberación del mismo en dirección a ese fondo natural. La idea del “fondo” musical natural es, evidentemente, schopenhaueriana y metafísica: el Nietzsche que ama a los griegos por superficiales sospecha que todo “fondo” que quiere sustraerse al acontecer de lo superficial, termina por convertirse en nueva *arkhé*.

Música de lo absoluto y música absoluta

En otro lugar,⁸ he desarrollado la relación entre la música representativa y la no representativa con los pensamientos de Nietzsche, y lo he hecho siguiendo esa “sugerencia” de Thomas Mann en *Doktor Faustus*, que une la biografía del filósofo a ciertos aspectos musicales de Schönberg. Este azar interpretativo (y digo “azar” porque Mann señala, en la obra en que cuenta el nacimiento de la novela, que unió ambas figuras por lecturas conjuntas que realizaba, sin saber demasiado bien por qué) permite aproximaciones interesantes para el tema música-representación.

En la escritura de *El nacimiento de la tragedia*, Wagner y Schopenhauer son referentes necesarios e imprescindibles para las ideas acerca del lenguaje musical. Wagner, que en 1851 había considerado (en *Opera y drama*) a la música como *medio* expresivo de un mensaje (concepción que no abandonará nunca, según la opinión de Nietzsche), luego de la lectura de la obra de Schopenhauer —en 1856— piensa que la música puede convertirse en expresión de la voluntad de vida, es decir, de lo nouménico.

La ruptura de Nietzsche con Wagner sigue, a nivel del discurso, dos líneas principales: la consideración de la música wagneriana como

8. Véase M. Cragolini, “Nietzsche y el problema del lenguaje en la perspectiva de la música. Variaciones en torno a Doktor Faustus”, en *Cuadernos de Filosofía*, Buenos Aires, N° 41, marzo de 1995, pp. 91-118.

decadencia, *i. e.*, como enfermedad, y la denuncia del carácter idealista de la misma, algo que atañe directamente a la cuestión que nos ocupa, su carácter representativo. Desde el primer punto de vista, casi carece de sentido argumentar contra Wagner, ya que éste no es un silogismo, sino una “enfermedad”. Esa enfermedad se visualiza en el proyecto de Bayreuth, que, de retorno a las fuentes griegas (tal como lo anhelara Nietzsche en la *IV Intempestiva*) se convierte en mezcla de lo deforme y sobreexcitante.

De las enfermedades de la decadencia uno no se cura con argumentos, sino con la fuerza de la voluntad de poder que puede reírse de las creencias anteriores. *El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner*, como obras de un convaleciente de la enfermedad que es el músico alemán, recurren constantemente a esa ironía que presenta lo antes venerado como lo máximamente despreciable. La obra de arte total wagneriana es en estos textos la imagen del arte moderno, que logra sus fines sobreexcitando los sentidos, teatralizando artificiosamente todo, en suma, histrionizando. Este proceder es propio de las fuerzas agotadas, decadentes. Pero a ello se agrega otro aspecto de la decadencia: el que se relaciona con la búsqueda de los trasmundos. La música wagneriana es caracterizada como *idealista*: “grandes ideales” y “bellos sentimientos” apuntan al mensaje de la redención. Como todo poeta, Wagner “miente demasiado”.

El Wagner histriónico y gesticulante, que utiliza la música como “expresión” de algo distinto,

...durante toda su vida repetía esta frase: que su música no significaba solamente música, sino que significaba más...! [...] “La música no es nunca más que un medio”, ésta fue siempre su teoría, ésta fue en general la única praxis que le era posible. [...] durante toda su vida fue comentador de la *idea*.⁹

9. WA (*Der Fall Wagner*) KSA, 6, § 10, p. 35 y p. 36.

Como comentador de la idea, Wagner es un hegeliano: su música "significa el infinito", al que quiere representar o expresar de algún modo. Pero, ¿cómo se representa esta trascendencia en su música? No mediante fórmulas, dice Nietzsche, como hacen los filósofos, sino recurriendo a los medios de los agotados y decadentes: transformando en débiles las fuerzas, pervirtiendo el sistema nervioso mediante la sobreexcitación, fatigando (es sabido cómo la fatiga se agencia trasmundos).

El cuerpo no puede querer una música como la wagneriana, se señala en *Nietzsche contra Wagner*, música pesada como la marcha imperial. Esta música es producto de un cuerpo enfermo, y los enfermos son los que necesitan de trasmundos, de expresar algo "más allá", de re-presentar Ideas. El Nietzsche que pensó que Wagner iba a resucitar el mito griego estaba equivocado: si existe algo que aprendieron los griegos fue a moverse en la superficie, en los pliegues, en la piel,¹⁰ algo de lo que Wagner nada sabe. Los griegos son los verdaderamente profundos: ellos, los superficiales, y no los que intentan expresar la profundidad de las grandes ideas.

Frente a esa música, la oposición irónica es Bizet: pero la de Bizet, ¿no es música representativa?¹¹ Fisiológicamente, los efectos de cada música son bien diferentes. La música del francés es "ligera, dionisiaca", no agota. Nietzsche la escucha por vez primera en Génova, la ciudad que lo había llevado a pensar en la idea de la "música meridional".¹²

Conmovido ante *Carmen*, Nietzsche realizó varias anotaciones¹³ al margen de la partitura, anotaciones que hicieron que Peter Gast le

10. NW, KSA 6, p. 439.

11. En su descubrimiento de *Carmen*, Nietzsche escribe a Köselitz (BKSA 6, Nº 172, 28/11/1881, p. 144): "¡Hurra! ¡Amigo! Nuevamente he vuelto a conocer algo bueno, una ópera de François [sic] Bizet (¿quién es?): 'Carmen'. Sonaba como un cuento de Mérimée, inteligente, fuerte, emotiva aquí y allá. Un talento francés de la ópera cómica, para nada desorientado por Wagner, por el contrario, un verdadero discípulo de H. Berlioz. Algo así [no] he creído que fuera posible".

12. Para Nietzsche, la música de Peter Gast (Köselitz) sería la muestra de esta música que "se puede silbar" en oposición a la pesadez de las obras alemanas, que "se arrastran". Véase BKSA 6, Nº 64, *An H. Köselitz in Venedig*, 17/11/1880, pp. 47-48.

13. Véase P. D'Iorio "En marge de Carmen", en *Magazine Littéraire*, París, Nº 383, janvier 2000, p. 50 y ss.

confesara que se había dado cuenta que el filósofo era más musical que él mismo, el músico. Frente a la melodía infinita del músico alemán, la música de Bizet se presenta como rica y precisa, frente a los intentos redentores o metafísicos, *Carmen*, simplemente, pone en escena una pasión, el amor.

Después de escuchar *Carmen*, una vez más Nietzsche muestra sus afinidades electivas por los franceses frente a los alemanes: esa pesadez de la lengua alemana, ese sonido de la marcha militar, ese retumbar de las botas cuadrándose para el saludo, también se hace presente en la música. Como el sur, como Italia, los franceses son ligeros. La idea de música mediterránea es la de la "música veneciana", que encuentra su referente en Gast, casi su filosofía en términos musicales, de cuya música dice Nietzsche: "Alegría, gracia, interioridad, un gran arco del sentimiento [...] Además hay un parentesco entre esta música y mi filosofía: la última ha encontrado su portavoz más cadencioso".¹⁴

¿Por qué la música del sur?:

Aun diré unas palabras para los oídos más refinados: qué es lo que yo quiero propiamente de la música. Que sea clara y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea peculiar, desenvuelta, tierna, una dulce mujercita de gracia y de perfidia. Nunca admitiré que un alemán pueda saber lo que es la música.¹⁵

Esta ligereza de la música puede relacionarse con su no necesidad de representar algo distinto de sí misma como lenguaje. La música sufriente wagneriana está siempre tras el anhelo de lo inexpressable, de lo que no puede ser dicho y sin embargo intenta ser expresado, es música que se retuerce en el deseo de decir lo trascendente. La música ligera se mueve en la superficie, en los pliegues, sabiendo que no hay un Otro que deba ser expresado, que el arte es formas y sonidos. Y nada más.

Sin embargo, la "ligereza" de Bizet debe ser considerada con cuidado, porque desde cierto punto de vista podría decirse que esta

14. BKSA, Nº 110, *An F. Overbeck*, 18/5/1881, p. 89.

15. NW, KSA 6, p. 420.

música es expresiva, tan expresiva o representativa como la wagneriana. En carta de 1888 a Fuchs señala Nietzsche:

No se debe tomar en serio lo que digo sobre Bizet, tal como soy yo, este Bizet no entra en absoluto en consideración para mí. Pero como análisis irónica contra W[agner] es muy efectivo.¹⁶

Como señala Cacciari, "...oponer Wagner a Bizet es una broma. No es la ingenua 'simplicidad' lo que puede oponerse a la 'profundidad' wagneriana, sino justamente el Olimpo de la apariencia".¹⁷ Pero es sabido el lugar que tienen la ironía y la risa en el pensamiento de Nietzsche: la "risa que mata" destruye mejor que cualquier argumento, ya que son las condiciones fisiológicas (*i. e.*, las relacionadas con la voluntad de poder, con las propias fuerzas), las que llevan a adoptar creencias, sistemas, ideales.

Carmen es, entonces, la muestra de la oposición a un estilo, el de la pesadez frente al de la ligereza, más que un indicio de la música no representativa. Pero esta ligereza, este movimiento en la superficie, se manifiesta también cuando, ante el canto de Carmen que habla sobre el amor, Nietzsche apunta que Eros es seductor, travieso, demoníaco, irresistible, y que es necesario cantar esa canción a la italiana y no a la alemana. Frente al amor que debe redimir, el amor como *fatum*, y también esto está testimoniado al borde de la partitura: "un epigrama sobre la pasión...".

¿No se tratará, entonces, de esto, epigramas? Epigramas: como las anotaciones al margen, señalan lo "inesencial" para la filosofía tradicional, lo que está de más. Nietzsche es autor de esas inessentialidades: prólogos, aforismos, perspectivas. Frente a los sistemas pesados como la música que intenta expresar un Otro, filosofía de epigramas, de aforismos, de perspectivas, que se mueven en la superficie.

16. BKSA 8, N° 1214, *An Carl Fuchs in Danzig*, 27/12/1888, p. 554.

17. M. Cacciari, *Krisis. Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, trad. R. Medina, revisión de José Aricó, México, Siglo XXI, p. 112.

Es en esta consideración de la ligereza como "no relación con un Otro a ser significado", que la idea nietzscheana de música puede ser asociada a la música absoluta. Aquí ese "azar" que unió a Nietzsche y a Schönberg en la obra de Mann se torna sugerente, ya que se podría indicar que la música dodecafónica permite acceder a la idea de no representación en el ámbito del pensamiento. Nietzsche y Schönberg generan la posibilidad de un nuevo lenguaje que se enfrenta con una tradición ordenada en torno a un fundamento, en un caso; a un centro tonal dominante, en el otro. Más de una vez ha sido indicado que la ley tonal era "la ley ética de la conciencia musical", y que dejarla de lado es consumir "la muerte de Dios"¹⁸ en el ámbito musical. Esta muerte supone reconocer el carácter histórico de las leyes musicales, la conformación del lenguaje musical como un lenguaje que no necesita referirse a un otro de sí para adquirir sentido. Y en este sentido, no necesita "expresar" nada.

Música de sirenas

¿Por qué la filosofía nietzscheana ha de ser equiparada a la música, por qué Peter Gast sería su ritmo y cadencia? ¿Por qué *Así habló Zaratustra*, la obra más afirmativa de Nietzsche, es considerada por éste una sinfonía? ¿Por qué esa fuerte presencia ditiámbica en la tercera parte de la obra?

Una vez abandonado el esquema apariencia-voluntad de *El nacimiento de la tragedia*, palabra y música se anudan de otra manera, generan otros juegos. Más que de la música detrás de las palabras, ahora se tratará de la música *entre* las palabras. Porque el *Zaratustra* es sinfonía y danza: éstas mientan tanto el dionisismo, el derroche y la

18. E. Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961, cit. por Fubini, *La estética musical del siglo XVIII a nuestros días*, trad. A. Pigrau Rodríguez, Barcelona, Barral, 1971, p. 252.

sobreabundancia de fuerzas, como el apolinismo de las reglas y de las simetrías, pero ya no como dualidades. En el *Zarathustra*, lo dionisiaco, las fuerzas en su irrupción, contienen en sí las formas, el elemento apolíneo de configuración, aquello que proporciona “armonía” o simetría, aun de modo temporario, a las fuerzas. Por ello la “forma” del *Zarathustra* es también su contenido. Como señala Derrida, si hay que decir, con Schelling, que “todo es Dionisos”, también hay que saber que Dionisos está trabajado por la diferencia.¹⁹ Desde el punto de vista de la tradicional separación forma-contenido, en este caso la forma no “se agrega” como un otro al contenido: esto supone, según mi parecer, una de las vías para acceder a ese intento del pensar no-representativo.

En la representación, la forma es establecida “desde afuera” del contenido de la misma por obra del sujeto, y es, en general, lo accesorio, el modo de organización de aquello que se considera esencial, como contenido. En el *Zarathustra*, se nos presenta esa “paradoja” para los modos tradicionales de pensar, según la cual la forma es, al mismo tiempo, el contenido. Esto implica que, en términos de la oposición de *El nacimiento de la tragedia*, música y palabra se entretejen en un juego que muestra ese operar de la voluntad de poder, que, en el movimiento constante de la pluralidad de fuerzas, forja unidades provisorias.

Otra de las vías para pensar la posibilidad de un pensar no representativo desde el filosofar nietzscheano se relaciona con la cuestión del no-sentido, tema que también puede ser abordado desde esta metáfora de la música. El parágrafo 372 de *La ciencia jovial* señala que antes la “cera en las orejas” era la verdadera condición de la filosofía y que “es una vieja superstición de filósofos considerar que toda música es música de sirenas”.²⁰

Si toda música es “de sirenas”, la música no representativa es aún más encantamiento para los filósofos, porque aleja de las trascendencias, seduce, se mueve en el ámbito de las superficies, en el que

19. J. Derrida, “Force et signification”, *L'écriture et la différance*, Paris, Seuil, 1967.
20. *Die fröhliche Wissenschaft*, § 372, KSA 3, pp. 623-624.

ya no se representa a ningún otro por fuera de sí. La filosofía, detentora de las largas orejas reproductivas del asno, no puede arriesgarse a esos juegos. Porque en el juego de las superficies y de la no-representación amenaza el no-sentido.

Uno de los aspectos del pensar logocéntrico –denunciado por Nietzsche como pensar “propio” de la metafísica–, consiste en la direccionalidad y la apropiación del sentido “producido”. Aun las formas críticas de dicho pensar pareciera que no pueden desprenderse de la cuestión de la “producción” y “apropiación” del sentido. Esto significa que, tal vez, el camino del pensar no-representativo ha de pasar, en alguna medida, por el tema de la crítica a los conceptos de producción y apropiación del sentido, o, por decirlo de otro modo, ha de incursionar los parajes del no-sentido y de la dispersión del mismo.

Una y otra vez leo el riesgo de esas incursiones en el bello relato de Kafka “El silencio de las sirenas”, relato que cuenta que siempre se ha pensado que Ulises colocó la cera en sus orejas y se hizo atar al mástil para preservarse de la seducción del canto de las sirenas. Sirenas que, al decir de Kafka, poseen un arma más mortal que su canto: su silencio.²¹ La sirenas no cantaron realmente ante el pasaje de Ulises: éste no pudo oír su silencio, y por ello creyó que su protección (la cera en las orejas) había resultado adecuada. Pero Kafka sospecha: ¿no es acaso Ulises el “fecundo en ardides”? ¿No habrá “simulado” que se protegía del canto, cuando en realidad “sabía” que las sirenas estaban en silencio? ¿No lo habrá salvado el simulacro?

Ulises se enfrentó al silencio, entendido como “no sentido”,²² con un simulacro, sabiendo que el silencio atrae más que cualquier canto, más que cualquier sentido, en la medida en que es el abismo del que

21. F. Kafka, *Relatos completos II*, trad. de F. Zanutigh Núñez, Buenos Aires, Losada, 1981, p. 150.

22. Hago esta aclaración porque se podría decir que “el silencio se dice de muchas maneras”, y algunos de esos modos de decir del mismo suponen la idea de que el silencio es precisamente “plenitud” de sentido, excedencia del mismo que no puede ser explicitada. Para distintos modos del silencio, en este caso en la Viena de fines del siglo XIX, véase mi “Wittgenstein y la Viena de fin de siglo. Deriva por los márgenes”, en C. Ambrosini, H. Mancuso y S. Rivera, *Ludwig Wittgenstein. “Nuevas lecturas”*, Buenos Aires, Edición Previa, 1995, pp. 13-26.

surgen y al que retornan todos los sentidos, es también el límite de los mismos, el filo peligroso del camino del sentido. El tema del sentido no puede ser separado del de la producción y la posesión: quien produce (aun "sentidos") es "propietario" de aquello que produce.²³ Quien es "propietario" dispone de "lo propio". El pensamiento de Nietzsche es, en buena medida, un pensamiento de la im-propiedad. No sólo no puede existir un "propio" cuando se niega todo fundamento o esencia fundante, sino que la filosofía de Nietzsche es un constante ejercicio de la des-apropiación en tanto de-sujeción (de sí, del pensamiento: algo que expresa muy bien el término "desasimiento", tan caro al filósofo).

El no-sentido es en Nietzsche tanto el límite de la interpretación (como el caos a partir del cual se organiza todo fragmento de mundo) como una ausente-presencia en el sentido mismo. El no-sentido "se conjura" en la creación de sentidos, en el "mantenimiento en la superficie" que significan las perspectivas, pero también se asume "en", "entre" la interpretación. La idea de un pensamiento del "entre" (entre el caos como concepto límite, y la producción como sentido último) permite que la generación del sentido no se transforme en muerte de la posibilidad de creación. Para crear es necesario ese caos dentro de sí de que habla el *Zarathustra*, algo de lo que nada sabe el último hombre, el hombre del mercado, capaz de apropiarse de todo dadas sus posibilidades –y sus deseos– de reducir todo a la categoría de lo equi-valente.

El pensamiento representativo es una forma de erradicar el no-sentido que siempre amenaza como lo indomable, lo imposible de ser sujetado a leyes y esquemas. ¿Acaso no domina el sujeto que se representa el mundo las posibilidades de deslizamiento, dispersión o caída de aquello que es re-unido, esclarecido y remitido a la conciencia? ¿No se aferra a las oposiciones justamente por la dificultad de pensar "entre" las mismas, por el riesgo de deslizamiento que supone el moverse en un espacio no dominable en tanto no aferrable en un concepto fijo?

23. Ni siquiera las filosofías críticas de la propiedad pueden separarse de esta idea: si en el mundo del mercado el proletario no es "propietario" de lo que produce, lo es, sin embargo, en un sentido "más esencial", en la medida en que lo producido es fruto de aquella actividad (el trabajo, la praxis) que lo caracteriza en su esencia.

El *amor fati* está indicando la presencia de lo no-dominable, el azar que no puede ser reunido en ningún teatro de la conciencia representativa, conciencia que trae a escena sólo lo que puede determinar, encuadrar, medir, y por lo tanto, repetir, reproducir. La mismidad de la reproducción asegura la conservación y la propiedad de sí. Frente al hombre del mercado, que se reproduce y conserva en la repetición de sí, el ultrahombre es figura de la no-conservación, de un nuevo teatro, tal vez, frente a aquel teatro de la conciencia: el de la aparición de lo que acontece en el que lo que se reúne está siempre sometido al trabajo de la diferencia que desarticula, desliza, dispersa, impide la mera reproducción y la conservación. El no-sentido no es lo expulsado fuera, sino lo asumido como parte del pensar: ante el silencio no cabe ninguna cera en las orejas porque el silencio está presente, en su modo de ausencia, en el lenguaje mismo. Se desliza "entre" las palabras, es música de sirenas para los Ulises filosóficos porque introduce la disonancia en las armonías demasiado seguras de sí mismas.

El tan citado fragmento titulado "El nihilismo europeo", fechado el 10 de junio de 1887 en el cantón suizo de Lenzer Heide,²⁴ describe las consecuencias del valor de la hipótesis moral cristiana, señalando cómo la misma ha protegido al hombre del "salto en la nada" (*Sprung ins Nichts*). Este "salto en la nada" es el peligro que generan las filosofías y los sistemas morales, como construcción de muros contenedores frente a esta problemática: una elusión del sinsentido apostando por el sentido último. La forma extrema del nihilismo sería la nada eterna, el sinsentido (*"das Nichts –das Sinnlose– ewig"*). Pero al final del fragmento, se revela como el más fuerte el que puede aceptar una buena dosis de sinsentido.

Entre el sentido y el sinsentido se arriesga la posibilidad del pensar no representativo. Allí, entonces, suena la música ligera, la música del sur, la que se mueve en la inmanencia de las superficies, aquella que, en una de las cartas de enero de 1889, Nietzsche le pide que le cante a su maestro Pietro, mientras el mundo se transfigura.²⁵

24. *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, 5 (71), § 9, KSA 12, p. 214.

25. *BKSA* 8, N° 1247, "An Heinrich Köselitz in Annaberg", Turín, 4/01/1889, p. 575.

Abstract

Music "between" words

Mónica B. Cragolini

The paper takes a starting point in Nietzsche's considerations on music by stating that those contained in *The Birth of Tragedy* correspond partly to Schopenhauerian metaphysics. In Schopenhauer's view, music eludes representation inasmuch as it belongs to the phenomenal world, but "represents" that which cannot be represented and, in that sense, what exceeds every representational gender. Schopenhauerian music is still expression of a noumenon, and therefore seems closer to the music of the absolute, that which attempts to express an "Other". After reading Gerber, every language is for Nietzsche "artistic language", so that the dichotomies in *The Birth of Tragedy* (Apollinianism-Dionysianism, music-word) are no longer valid. This article attempts to show that, in this sense, the music "in tune" with Nietzsche's thought would be closer to absolute music, inasmuch as it is non-representational music.

LOS USOS DE NIETZSCHE: FOUCAULT Y DELEUZE

Edgardo Castro

La recepción de Nietzsche en Francia ha sido objeto de varios trabajos más o menos recientes. Algunos, al igual que estas jornadas, en ocasión del centenario de su muerte. Al menos tres de estas obras merecen ser mencionadas: Louis Pinto, *Les neveux de Zarathoustra. La réception de Nietzsche en France* (Paris, 1995); Jacques Le Rider, *Nietzsche en France. De la fin du XIXe siècle au temps présent* (Paris, 1999); y Michel Espagne, *Les transferts culturels franco-allemands* (France, 1999). En realidad, se podría hablar de un género literario o de un *tópos* "Nietzsche en Francia". Además de las obras citadas, dos importantes tesis han abordado últimamente este tema: Angelika Schober, *Nietzsche et la France. Cent ans de réception française de Nietzsche* (Université de Paris X-Nanterre, 1990); Laure Verbaere, *La réception française de Nietzsche, 1890-1910* (Université de Nantes, 1999). El ancestro del género "Nietzsche en Francia" ha sido, sin lugar a dudas, la obra de Geneviève Bianquis, *Nietzsche en France. L'influence de Nietzsche sur la pensée française*, que data de 1929.

La obra de G. Bianquis debía explicar la extraordinaria receptividad de los franceses respecto de Nietzsche. Planteaba un *nietzscheanismo latente* en la cultura francesa que habría, precisamente, preparado el terreno. Mazzimo Montinari, a la luz de los resultados de la edición crítica, piensa que es necesario invertir los términos y explicar la receptividad francesa a partir de los componentes franceses del pensamiento de Nietzsche; especialmente, la lectura de