

La crítica de Nietzsche al Romanticismo

REMEDIOS ÁVILA CRESPO

Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Muchas de las preguntas que constituyen el ámbito de eso que llamamos filosofía no tendrían ningún sentido si no existiera el tiempo. Lo novedoso de sus formulaciones y su propia vigencia –mucho más que los resultados, pues la filosofía es más un arte de preguntar que un compendio de respuestas– dependen del hecho de que quien las formula está (paradójicamente) arraigado en ese fluir continuo que es el tiempo. Digo esto porque la cuestión de la que voy a ocuparme en lo que sigue –la crítica de Nietzsche al Romanticismo– ha sido considerada por muchos desde hace mucho tiempo. Pero volver a ella merece la pena, en la medida en que nos permite comprendernos mejor a nosotros, los que hoy la formulamos.

En efecto, hace ya mucho tiempo que se viene considerando la relación de Nietzsche con el Romanticismo. Desde las investigaciones de Joël Andler, Baeumler, Langer, Kein, hasta otras más recientes de Campioni, Volpi, Safranski, Janz, etc... son muchos los estudiosos de Nietzsche que han prestado atención a las raíces románticas de su pensamiento¹. Muy recientemente y en nuestro país se han publicado espléndidos estudios sobre esa temática². Como las re-

¹ Una relación pormenorizada de esos estudios puede encontrarse en Barrios, M., *Voluntad de lo trágico*, Sevilla: Er, 1993, pp. 93ss.

² Entre ellos quisiera destacar los de M. Barrios (además del ya citado en la nota anterior y sobre esta misma temática cabe destacar *Narrar el abismo. Ensayos sobre Nietzsche, Hölderlin y la disolución del clasicismo*, Valencia: Pre-textos, 2001), E. Burgos (*Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Univ. De Zaragoza, 1993), F. Duque (*La estrella errante*, Madrid: Akal, 1997), P. Lanceros (*La herida trágica*, Barcelona: Anthropos, 1997), J. B. Llinares («Los escritos de F. Nietzsche sobre R. Wagner», en Nietzsche, F., *Escritos sobre Wagner*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003), E. Ruiz, (*Nietzsche y la filosofía práctica. La moral aristocrática como búsqueda de la salud*, Granada: Universidad de Granada, 2004), D. Sánchez Meca (*El nihilismo. Perspectivas sobre la historia espiritual de Europa*, Madrid: Síntesis, 2004 y *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid: Tecnos, 2005), L. de Santiago (*Arte y poder*, Madrid: Trotta, 2004) y J. L. Vermal (*La crítica a la metafísica*, Barcelona: Anthropos, 1987).

flexiones que voy a exponer a continuación tienen como base esos estudios, quisiera destacar algunas cosas que ellos recogen y que me servirán de punto de partida³.

En primer lugar, el interés de Nietzsche por el Romanticismo, y su parentesco con él, no es independiente de su interés y parentesco con la Ilustración. Nietzsche es romántico en la medida en que y porque es también un ilustrado. En esto creo que el atractivo estudio de P. Lancersos, *La herida trágica*⁴ denuncia con razón ese error que, como él dice, el hábito ha convertido en evidencia, y que consiste en equiparar modernidad e ilustración. El Romanticismo, que no rechaza los presupuestos de la ilustración, pero combate tanto el antropocéntrico como el optimismo que lo acompaña, es algo más y otra cosa: la sombra inseparable de aquélla, su necesario envés y su otra cara. Para decirlo con palabras de Lancersos: «lo romántico no aparece como lo otro de la modernidad sino que asume y destaca la modernidad de *lo otro*»⁵. Por discutible que resulte la equiparación de las luces del iluminismo y las tinieblas de lo romántico con esas dos categorías estético-ontológicas que fueron lo apolíneo y lo dionisiaco en la primera obra de Nietzsche, no es aventurado señalar que en un principio el joven Nietzsche las entendiera así⁶. Como tampoco lo es advertir que el optimismo del ‘hombre teórico’ contrastara en un principio con un cierto pesimismo, el pesimismo de la fuerza, del hombre trágico. Si bien es cierto que Nietzsche denunciaría más tarde que las categorías de ‘optimismo’ y ‘pesimismo’ son equívocas, que pueden remitir a principios explicativos contrarios y que la única oposición esclarecedora es la que tiene lugar entre ‘instinto degenerativo’ y ‘afirmación suprema’. Y cierto es también, como él mismo reconoció, que en su primera época sucumbió ante los encantamientos de esa ‘hada maligna’, que fue el Romanticismo. Aquellas oposiciones –optimismo-pesimismo, ilustración-Romanticismo, luz y sombra– que se irán haciendo más complejas en la reflexión del Nietzsche maduro, sirven en principio para entender la oposición entre Apolo y Dioniso⁷. Y del mismo modo que una de esas divinidades es incomprendible sin la otra, los movimientos que conforman la modernidad –ilustración y Romanticismo– son el haz y el envés de una misma realidad. Pero del mismo modo que lo trágico iba más allá de la antítesis

³ No consideraré en lo que sigue ni el concepto ni la periodización del Romanticismo, así como la influencia que en Nietzsche tiene el nuevo modelo epistemológico que el Romanticismo propone, por haberlo tratado ya en otro lugar. Véase mi libro *Identidad y tragedia*, Barcelona: Crítica, 1996.

⁴ Véase para lo que sigue las pp. 59ss. de la edición citada de esa obra.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ A este respecto, véanse Marí, A., *El entusiasmo y la quietud. Antología del Romanticismo alemán*, Barcelona: Tusquets, 1979 y Paz, A. de, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, Madrid: Tecnos, 1986, pp. 100ss.

⁷ Sobre la evolución de la interpretación nietzscheana del par Apolo-Dioniso, véase, Santiago Guervós, L. de, *Arte y poder*, pp. 244 y ss.

para lograr una realidad nueva y lograda, también Nietzsche pretendía ir ‘más allá’ de las oposiciones señaladas y explorar una nueva perspectiva, una nueva mirada, otro mundo. En todo caso y como en toda oposición, cada uno de los miembros era imprescindible para el otro. Y ser romántico era, de algún modo, ser (o haber sido) ilustrado.

Así pues, la reflexión de Nietzsche está emparentada con el Romanticismo. Pero, en segundo lugar, esta afirmación debe ser muy matizada. No era un romántico como lo fueron, y como él decía que lo eran, Schopenhauer y Wagner, aquellos dos alemanes –‘ultralemanes’, como veremos luego– que por temperamento y cronología estaban mucho más cercanos que él al Romanticismo⁸. La filiación romántica de Nietzsche hay que entenderla respecto de un determinado Romanticismo, el Romanticismo temprano (*Frühromantik*), que no es el que Nietzsche deplora y que, según algunos estudiosos, le sirve como ‘base de operaciones’ para sus ataques al Romanticismo tardío (*Spätromantik*)⁹. Para aclarar mejor lo que quiero decir, deseo destacar tres puntos correlativos y complementarios a propósito de esta segunda consideración. Por un lado, como ha advertido M. Barrios, Nietzsche parte de una tradición filológica romántica, pero fue más allá de ella¹⁰. Por eso, por otra parte, no hay que exagerar el componente romántico de su pensamiento, como han hecho algunos y, entre ellos, E. Kurth y K. Joël¹¹. Y hay que destacar la originalidad de algunos de sus planteamientos, por ejemplo, su consideración de lo dionisiaco, que contradice importantes tesis románticas (Creuzer, Rohde y Bachofen, entre otros). Según Nietzsche, lo dionisiaco procede de un instinto profundamente heleno y no es algo bárbaro, originario de suelo asiático, sobreañadido y extraño a lo griego¹². Así pues, aun reconociendo la presencia de elementos románticos en la primera obra de Nietzsche, hay allí también, como se ha apuntado antes y como se verá después con más detalle, una toma de posición original ante problemas destacados por el Romanticismo. Pero, finalmente, es justo reconocer que la proximidad de Nietzsche al Romanticismo es, sobre todo, al Romanticismo temprano: a esa joven generación idealista –Hegel, Hölderlin, Schelling y Schlegel– que da sus mejores frutos entre los años finales del s. XVIII y los primeros del siglo XIX¹³.

⁸ Véase el estudio citado antes de J. B. Llinares.

⁹ Tal es la interesante estrategia de lectura que M. Barrios plantea: la proximidad de Nietzsche al primer Romanticismo es lo que le lleva a criticar al Romanticismo tardío.

¹⁰ Barrios, M., *Voluntad de lo trágico*, pp. 124-125.

¹¹ A este respecto, cf. Barrios, M., op. cit., pp. 124ss; y Santiago Guervós, L. de, *Arte y poder*, pp. 177ss.

¹² Cf. NT, ed. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1985, cap. II, pp. 47-48 (KSA I 31-32). Sobre este aspecto véase Barrios, M., op. cit., pp. 126-127; y Sánchez Meca, D., *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*, pp. 309ss.

¹³ Sobre este aspecto me parecen especialmente relevantes las reflexiones de M. Barrios, *Narrar el abismo*, pp. 121ss.; D. Sánchez Meca, *El nihilismo*, pp. 55ss. y F. Duque, *La estrella errante*, pp. 77ss.

En esta línea el estudio de F. Duque defiende con solvencia tres tesis que conviene tener en cuenta: (1) Nietzsche lucha contra un Romanticismo decadente; (2) en nombre de los ideales del Romanticismo temprano, (3) que defendían la oculta raíz artística de la ciencia¹⁴. Y destaca, entre los muchos puntos de coincidencia de Nietzsche con el Romanticismo temprano, los cuatro siguientes: crítica del presente; ironía y juego; exaltación de Grecia y del valor ejemplar de la tragedia; y necesidad de una nueva religión¹⁵.

Sentadas ya estas bases acerca de la relación general de Nietzsche con el Romanticismo, volvamos al principio. Y allí hemos señalado que la mayoría de las preguntas que constituyen el ámbito de la filosofía serían irrelevantes si no existiera el tiempo, es decir, la perspectiva, el punto de vista, la singularidad de una posición. Es eso lo que hace que merezca la pena considerar una vez más el modo en que Nietzsche entendió su propia relación con el Romanticismo. No se trata de determinar ‘una vez más’ su parentesco con el Romanticismo y con un determinado Romanticismo, sino de repensar, esta vez sí ‘una vez más’, el modo como él lo experimenta y lo describe para, por medio de eso, tomar una mayor y mejor conciencia de nosotros mismos. Para entendernos mejor, por medio de ese rodeo hermenéutico, esa ‘vía larga’, que es la comprensión de otro. Tal es el propósito de ese trabajo: dialogar con un clásico. Y un clásico es, entre otras cosas, alguien capaz de transformar una experiencia personal y aparentemente intransferible en algo universal y patrimonio de todos. La experiencia de Nietzsche con el Romanticismo fue, en principio y como tantas otras, una cuestión profundamente personal. Pero lo que la eleva muy por encima de eso fue que, a través de esa experiencia, Nietzsche consigue dar un diagnóstico sobre su tiempo y sobre la Europa de su tiempo, y consigue también decirnos algo a nosotros, los que vivimos hoy, sobre lo que somos y lo que nos cabe esperar.

Con vistas a ese fin, dividiré mi trabajo en tres partes. En la primera examinaré ‘el malentendido’ que Nietzsche denuncia en su primera obra; la segunda considerará los elementos o síntomas que conducen a Nietzsche a comprender el Romanticismo como una ‘enfermedad’; finalmente, la tercera explorará de la mano de Nietzsche ‘el camino hacia la salud’.

2. EL MALENTENDIDO

Cuando en esa especie de ‘Discurso del método’ –en lo que tiene de autobiografía personal e intelectual– que es *Ecce Homo*, Nietzsche reflexiona sobre el significado de su primera obra, más de una vez la califica como un

¹⁴ Duque, F., op. cit., p. 80.

¹⁵ Ibid., p. 86.

‘malentendido’. Ya el título de la obra había sido extrañamente falseado en su tiempo: «He encontrado muchas veces citado este escrito como *El renacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*», escribe Nietzsche¹⁶, lamentándose a continuación de que esa obra suya hubiese sido entendida sólo en relación a Wagner, de que sólo se hubieran «tenido oídos para percibir allí una nueva fórmula del arte, del propósito, de la *tarea de Wagner*». Ciertamente el «Prólogo a Richard Wagner» que precedía el escrito apenas dejaba lugar a dudas sobre la estrecha vinculación de la obra con el músico alemán y sobre la expresa voluntad de Nietzsche de que así fuera. Pero diecisiete años después de su publicación, cuando la vida había trocado la amistad en distancia y extrañeza, Nietzsche reconoce el equívoco y lamenta aquella confusión de su propia identidad: «A un psicólogo le sería lícito añadir aún que lo que en mis años jóvenes oí yo en la música wagneriana no tiene nada que ver en absoluto con Wagner; que cuando yo describía la música dionisiaca, describía aquello que yo había oído»¹⁷. Pero no sólo Wagner. Al malentendido de la obra contribuye también el ‘olor’ que desprende. Y en este punto Nietzsche se refiere a Schopenhauer y especialmente a Hegel¹⁸. Aunque «en algunas fórmulas la obra está impregnada del amargo perfume cadavérico de Schopenhauer», en general «desprende un repugnante olor hegeliano», al interpretar metafísicamente una idea –la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco–, comprender la historia misma como su desenvolvimiento y hacer de la tragedia la síntesis superadora de aquella oposición¹⁹.

La presencia de Wagner, Schopenhauer y Hegel constituyó un lastre para aquella primera obra y explica en buena medida el malentendido. Para poder entenderla adecuadamente hubiera sido necesario un título ‘menos ambiguo’. Tal vez «Helenismo y pesimismo» hubiese resumido mejor lo valioso que había en ese escrito: la prueba de por qué los griegos no fueron pesimistas, de cómo acabaron con el pesimismo, de con qué lo superaron. En todo caso, Nietzsche hace balance de las dos innovaciones fundamentales de su obra de juventud: la psicología de lo dionisiaco –la afirmación trágica de esta vida, incluso en sus problemas más extraños y duros– y la comprensión del socratismo como un fenómeno propiamente *décadent*, como «instrumento de la disolución griega»²⁰. Estas dos innovaciones permiten al libro avanzar muy por encima de ese otro malentendido, la oposición entre optimismo y pesimismo –esa «lamentable charlatanería propia de mentecatos»–, desenmascarar la simpleza de aquella

¹⁶ EH, «El nacimiento de la tragedia», §1, ed. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, Madrid, 1984, p. 67 (KSA VI 307).

¹⁷ EH, «El nacimiento de la tragedia», §4, p. 71 (KSA VI 313).

¹⁸ Una interesante aproximación entre Hegel y Nietzsche la encontramos en la obra citada de F. Duque, pp. 77, 78, 95 y 112.

¹⁹ EH, «El nacimiento de la tragedia», §1, p. 68 (KSA VI 310).

²⁰ Ibid.

oposición y reconocer, en un singular ‘giro copernicano’, la auténtica antítesis: la existente entre el ‘instinto degenerativo’ y la ‘afirmación suprema’²¹. Pero, sobre todo, el joven Nietzsche se había hecho cargo allí de un importante problema, que sirve de hilo conductor a su obra: ¿para qué sirve el arte? ¿Qué sentido tiene el arte? ¿En qué relación se encuentra con otras actividades vitales, por ejemplo, con la ciencia y con la moral? Ésta fue la cuestión que Nietzsche abordó en su primera obra.

2.1. UN PROBLEMA ‘SERIAMENTE ALEMÁN’

El lector familiarizado con la obra de Nietzsche y con los caracteres con que define al ‘espíritu de la pesadez’ –«serio, grave, profundo, solemne»²²– no dejará de asombrarse al encontrar seis veces la palabra ‘seriedad’ (*Ernst*) en ese breve «Prólogo a Richard Wagner» que ocupa algo más de una página. El joven catedrático de veintitantos años reivindica para sí y para su obra una ‘seriedad’ no exenta de ironía, por otra parte. En ese prólogo, en que dedica su escrito al amigo, considerado también ‘un predecesor’, Nietzsche destaca el hecho de que su obra fuese ideada «en medio de los horrores y sublimidades de la guerra que acababa de estallar», al mismo tiempo que Wagner preparaba su «escrito conmemorativo sobre Beethoven». Este aparente y engañoso contraste entre ‘excitación patriótica’ y ‘disipación estética’, entre ‘seriedad valiente’ y ‘juego jovial’ es sólo eso, pura apariencia. Porque en un caso y en otro, desde posiciones sólo aparentemente contrarias, ambos se hacían cargo de «un problema seriamente alemán», un problema que habría que situar «con toda propiedad en el centro de las esperanzas alemanas, como vértice y punto de viraje’. Un problema estético tomado tan en serio, que hace del arte no un «accesorio añadido a la seriedad de la existencia», sino «la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida». Se trata, pues, de considerar la dimensión metafísica del arte y la estética misma como metafísica.

Es conocida la estrategia de Nietzsche para abordar y resolver el problema. Pero la evocaré muy brevemente para acusar en ella la presencia y la superación de elementos románticos. Nietzsche comienza²³ reconociendo en las fuerzas opuestas de lo apolíneo y lo dionisiaco –el sueño y la embriaguez– potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma. Unas fuerzas que la tragedia ática muestra apareadas entre sí, pero que, primeramente, son los extremos de una antítesis. Si el primero representa el orden, la belleza, el equilibrio, la luz... y la vigencia del *principium individuationis*; el segundo sugiere el espanto, el éxtasis, la embriaguez, la sombra... y la superación de aquel principio. Si

²¹ EH, «El nacimiento de la tragedia», §2, p. 69 (KSA VI 311).

²² Cf. Za., ed. A. Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1992, «Del leer y el escribir», pp. 70-71 (KSA IV 49).

²³ NT cap. I.

Apolo evoca el velo de Maya y muestra que las artes son las que hacen posible y digna de vivirse la vida; Dioniso apunta hacia lo Uno primordial y muestra que el ser humano, más que artista, es él mismo una obra de arte «para suprema delectación del Uno primordial». En todo caso, Nietzsche advierte que, pese a que se trata de extremos de una antítesis, lo apolíneo, como cualquier extremo de una relación de contrarios, no puede ser entendido ni existir sin su otro: lo dionisiaco. Esta rivalidad, que explica la historia entera de Grecia como el relato de esa alternancia entre lo apolíneo y lo dionisiaco, y esta mutua dependencia sólo pueden explicarse sobre la base de que, como se ha apuntado más arriba, lo dionisiaco no es entendido como algo extraño y ajeno al alma griega, sino como algo que la constituye tan profunda y radicalmente como la tendencia apolínea que se le opone. Nietzsche distingue aquí muy bien entre lo dionisiaco griego y lo bárbaro y reconoce «el abismo enorme que separa a los *griegos dionisiacos* de los bárbaros dionisiacos»: «en comparación con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración»²⁴.

‘Redención’ y ‘transfiguración’: con esas dos palabras se apunta ya no sólo el significado especial de lo dionisiaco, sino también la tarea fundamental del arte. Y esto vale también para el arte apolíneo del sueño. Pero la rivalidad entre aquellas fuerzas contrapuestas no habría llamado tanto la atención de Nietzsche si no hubiese conducido ya en la historia del pueblo griego a una milagrosa alianza en la tragedia de Esquilo y de Sófocles. Y esta alianza no habría sido posible si una y otra fuerzas –lo apolíneo y lo dionisiaco– no respondieran cada una a su manera a un impulso común.

Apolo y los dioses olímpicos representan, frente a la amarga sabiduría de Sileno, el dios de los bosques, un duelo, una lucha a muerte entre la belleza y el horror. «El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la ‘voluntad’ helénica se puso delante un espejo transfigurador»²⁵. Apolo responde, pues, a la misma necesidad de transfiguración y redención, apuntada a propósito de lo dionisiaco. Esta necesidad se materializa en un ‘mundo intermedio’ (*Mittelwelt*) que los griegos tuvieron que crear para poder vivir²⁶. También el éxtasis dionisiaco constituía una suerte de ‘mundo intermedio’, sólo que la respuesta de ese éxtasis era lo contrario de la medida recomendada por Apolo. La invitación a sobrepasar los límites individuales se oponía a la recomendación apolínea de permanecer dentro de ellos. Y, sin embargo, aquella desmesura tenía el mismo origen: un velado

²⁴ Ver nota 10.

²⁵ NT cap. III, p. 53 (KSA I 36).

²⁶ Ibid.

sustrato de sufrimiento y de conocimiento, la dolorosa sabiduría de Sileno.

Así se entiende que Nietzsche reconozca –de un modo cercano al Romanticismo, que establece una relación directa entre arte y enfermedad– una relación, también directamente proporcional, entre el talento para el sufrimiento y el talento artístico. Pero, muy lejos ya del Romanticismo, la armónica unidad del ser humano con la naturaleza, ‘contemplada con tanta nostalgia por los hombres modernos’, nada tiene que ver, a su juicio, con lo ‘ingenuo’, entendido como un estado ‘sencillo, evidente de suyo, inevitable’. La belleza armónica del mundo apolíneo supone siempre una victoria «sobre la horrorosa profundidad»²⁷.

Y así se entiende también que el arte por excelencia, la tragedia, como todo arte, ofrezca también un ‘mundo intermedio’ –que redime y transfigura el mundo de la realidad cotidiana–; pero, como arte supremo, confiera a ese mundo intermedio un sentido especial. Frente a la negación budista de la voluntad, que se cierne como un peligro sobre el hombre que despierta del éxtasis dionisiaco; en este ‘supremo peligro de la voluntad’, que hace al hombre dionisiaco sorprendentemente afín a Hamlet y comprensivo con el destino de Ofelia, se aproxima a él el arte «como un mago que salva y que cura». Pero un arte especial, que ante un peligro extremo, ofrece también una solución extrema. También él ofrece un ‘mundo intermedio’, un velo transfigurador; pero este velamiento, que es más ligero que la belleza, protege al mismo tiempo de la verdad. Lo sublime y lo ridículo son, como la bella apariencia, un velamiento de la verdad; pero un velamiento ‘más transparente que la belleza’, que apunta a la *verosimilitud*. Por eso, dice Nietzsche que «el actor teatral va más allá de la belleza y, sin embargo, no busca la verdad»²⁸.

Y, entonces, a través de este ‘mundo intermedio’ (*Mittelwelt*) que parece ser el común denominador de toda representación artística, volvamos a aquel problema ‘seriamente alemán’ (*ernsthaft deutsch*) y concluyamos: ¿para qué el arte? ¿En qué consiste su dimensión metafísica? ¿Cuál es el significado del arte? La respuesta de Nietzsche es inequívoca: en cuanto ‘actividad metafísica’, el arte ofrece una respuesta a la pregunta por el sentido de la existencia; ofrece una dirección a la experiencia del dolor, muchas veces sentida como absurda. Y aquí hay que reconocer la *virtus curativa* del arte, su valor para la vida: el arte es consuelo, remedio, transfiguración²⁹. Y el arte trágico, el arte supremo, es también ‘el arte del consuelo metafísico’ (*die Kunst des metaphysischen Trostes*³⁰). Por otra parte y junto a ello, Nietzsche subraya el hecho de que

²⁷ Ibid., p. 54 (KSA I 37).

²⁸ «La visión dionisiaca del mundo», §3, en NT pp. 245 (KSA I 568).

²⁹ Sobre la consideración del arte como consuelo, ver Burgos, E., *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, pp. 91-100.

³⁰ NT cap. 18, p. 149 (KSA I 119).

nuestra más alta significación estriba en ser, mucho más que artistas, obras de arte³¹. Y así esta obra hace del arte la suprema experiencia de esta vida. Y de la estética la máxima expresión de la metafísica.

2.2. UN LIBRO IMPOSIBLE

‘Consuelo’ y ‘justificación metafísica’: así se expresaba un Nietzsche joven que, bajo la óptica de la madurez del *Zaratustra*, será considerado todavía un ‘trasmundano’. Pero es sobre todo en el balance de su primera obra, que en forma de «Ensayo de autocritica» publica en 1886, donde se apuntan las tensiones internas que, según su autor, hacen de esa obra «un libro imposible».

En las primeras páginas de este ensayo y al hilo de esa interrogación de ‘primer rango’ y ‘profundamente personal’ que, según reconoce Nietzsche, está a la base de ese libro, se reconoce el primero de sus logros indiscutibles. Nietzsche comienza preguntándose por qué los griegos, precisamente los griegos, la «especie más lograda de hombres habidos hasta ahora», tuvieron necesidad de la tragedia, de lo horrible y lo monstruoso que muestra la tragedia Y, frente a la extendida convicción de que la fuerza acompaña siempre al optimismo y la debilidad al pesimismo, propone lo siguiente: ¿no podría ocurrir también lo contrario? ¿No podría existir un pesimismo de la fuerza y un optimismo que escondiera una debilidad constitutiva?³² Si así fuera, las categorías ‘optimismo’ y ‘pesimismo’ no podrían ser definitivas, remitirían más bien a algo más profundo respecto de lo cual serían instrumentos y fenómenos complejos. Por otra parte, y en segundo lugar, Nietzsche reconoce también la intención fundamental que esta obra adelanta como otro de sus logros: «Ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida»³³. Volveré más tarde sobre esta temática cuya importancia no cabe en modo alguno minimizar, pero conviene señalar ahora su vinculación con la anterior y cómo una y otra reflexión conducen a considerar que no es ya el arte –la estética– el referente y el criterio definitivo de algo, sino la vida –y, de alguna forma, la fisiología– la que ofrece un criterio inequívoco y último para juzgar sobre el valor de las cosas (y en última instancia de los valores mismos). En esta línea cabe entender el problema abordado en el párrafo 4 de este ensayo, cuando Nietzsche, tras interpretar el *anhelo de belleza*

³¹ «Somos imágenes y proyecciones artísticas, y nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte –pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo [...]. El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador» NT cap. 5, pp. 66-67 (KSA I 47-48).

³² NT cap. 5, p. 26 (KSA I 12-13).

³³ NT cap. 5, p. 28 (KSA I 14).

en los griegos como el resultado de ‘la carencia, la privación, la melancolía y el dolor’, sostiene que el anhelo contrapuesto, el *anhelo de lo feo*, procede de «la sobreabundancia, la plenitud, la alegría y el placer». Y sostiene también que este instinto es anterior. Desde ahí se contempla el tercero de los logros de este libro: el haber penetrado agudamente, psicológicamente, en el significado del fenómeno de lo dionisiaco y del otro fenómeno contrapuesto, el fenómeno moral, la moral entendida como cristianismo.

Pero esos logros se hallan contrarrestados por graves deficiencias. Ya el párrafo 2 previene contra sus contradicciones: las ‘innovaciones psicológicas’ y el ‘valor juvenil’ destacan junto a una también ‘juvenil melancolía’ y una especie de ‘tormenta y arrebató’ (*Sturm und Drang*) que le hacen adolecer de todos los defectos de una ‘primera obra’, en el mal sentido de la expresión. Y Nietzsche explica así, tanto la comprensión y la indulgencia, como el desagrado y la extrañeza que le despiertan su obra de juventud.

El resabio romántico que sólo aparece apuntado al principio es acusado de nuevo poco después³⁴. Una vez más el párrafo 3 reconoce en él un ‘libro imposible’: «lo encuentro mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental acá y allá, azucarado hasta lo femenino, desigual en el *tempo*». Y ya directamente los últimos párrafos acusan al verdadero responsable del desastre, el envenenador que hace imposible la buena travesía: el Romanticismo. El párrafo 6 acusa la torpeza de haberse servido de un lenguaje impropio, de haber dicho con términos y conceptos prestados lo que de ninguna manera podía captarse con fórmulas antiguas y manidas, de haberse confundido con otros, de no haber sabido encontrar la propia identidad. Quizás sea ése, como ningún otro, el error –y no el pecado– de la juventud. Las antiguas fórmulas (kantianas y schopenhauerianas) eran incapaces de encerrar sin corromper la novedad apuntada en los nuevos problemas y planteamientos que la obra contenía. Y no digamos Wagner y la música alemana: haberlas celebrado era perder de vista lo que allí se trataba. Esa música, y Wagner con ella, «era Romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: además, una destrozadora de nervios de primer rango, doblemente peligrosa [...] en su doble condición de narcótico que embriaga y, a la vez, *obnubila*». Con esto Nietzsche había puesto el dedo en la llaga de una gran herida, la que se produce a causa del conflicto abierto entre lo romántico y lo dionisiaco.

Pero la crítica culmina en el último párrafo del ensayo, cuando Nietzsche asume la acusación de Romanticismo que cualquiera pudiera dirigir contra la obra. Esta obra es romántica por «el odio profundo contra ‘el tiempo de ahora’, contra la ‘realidad’ y las ‘ideas modernas’». Porque «prefiere creer hasta en la

³⁴ Sobre la influencia del Romanticismo en Nietzsche, véase mi libro, *Identidad y tragedia*, pp. 73ss.

nada antes que en el ‘ahora’». Porque deja oír, «una bajo continuo de cólera y de placer destructivo, una rabiosa resolución contra todo lo que es ‘ahora’, una voluntad que no está demasiado lejos del nihilismo práctico». Porque hace suya «la genuina y verdadera profesión de fe de los románticos de 1830, bajo la máscara del pesimismo de 1850, tras de la cual se preludia ya el usual *finale* de los románticos, –quiebra, hundimiento, retorno y prosternación ante una vieja fe, ante *el* viejo dios». En suma, esta obra es romántica porque apunta ya las maneras del cristianismo que responde al pesimismo. A favor de esa tesis, Nietzsche aporta uno de los fragmentos más controvertidos de la misma. Aquél en que se apunta el valor del arte como ‘consuelo metafísico’ y, por lo tanto, transmundano.

Estos dos elementos sobre todo: el haber malentendido la música y la filosofía alemanas –el haber puesto esperanzas donde nada cabía esperar–, y el haber asignado al arte el valor de un consuelo metafísico –el haber puesto esperanzas más allá de donde cabía esperar– explican la distancia de Nietzsche respecto de su primera obra. Y, además, nos ponen en el camino adecuado para entender su juicio sobre el Romanticismo como un fenómeno complejo también. Pero como una enfermedad que afecta a Europa de muy diversas maneras (por ejemplo, no de la misma forma a Francia que a Alemania) y respecto de la cual Nietzsche lleva a cabo su personal experiencia de convalecencia y de salud.

3. LA ENFERMEDAD

Esta obra de juventud, surgida, según su autor, a la sombra del cansancio, el pesimismo y la melancolía de la vejez, no podía ser menos que una obra extraña, difícil, y, hasta cierto punto, frustrada: «¡qué libro tan *imposible* tenía que surgir de una tarea tan contraria a la juventud!»³⁵. Un libro que, además, según advierte Nietzsche, no sólo le había «*echado a perder* el grandioso problema griego», sino también el problema del ‘ser alemán’: «y esto en una época en que el espíritu alemán, que no hacía aún mucho tiempo había tenido la voluntad de dominar sobre Europa, la fuerza de guiar a Europa, acababa de presentar su *abdicación* definitiva e irrevocable»³⁶. Así se expresa Nietzsche respecto de Alemania en el Ensayo de 1886. Como si el Romanticismo y las ideas modernas de las que se había hecho cargo fueran responsables de malentender a un tiempo el doble problema griego y alemán.

3.1. EL ROMANTICISMO Y LA ENFERMEDAD DE EUROPA

Hay pocas referencias al Romanticismo en los años que siguieron a la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, la gran mayoría de ellas se acumulan

³⁵ NT cap. 5, p. 27 (KSA I 13).

³⁶ NT cap. 5, p. 34 (KSA I 20).

en la segunda mitad de la década de los '80. Pero poco antes de eso, en torno a los primeros años de esa década, cuando escribe *La gaya ciencia*, hay algunas referencias importantes. En el parágrafo 380 de esa obra Nietzsche parece explicar ese silencio por una necesidad: la necesidad que tiene 'el viajero' de alejarse de aquello que quiere enjuiciar, de encontrar una perspectiva adecuada, 'fuera y por encima' de lo que constituye el objeto de reflexión. Y eso vale muy especialmente para Europa, para la reflexión sobre la realidad europea y para el Romanticismo que la caracterizaba³⁷.

Pero, ¿qué es Romanticismo? ¿Cuál es la perspectiva adoptada por Nietzsche para poder hablar con justicia, es decir, sin prejuicios, sobre el Romanticismo? También en esa misma obra, *La gaya ciencia*, encontramos una respuesta compleja a un problema complejo, como es el problema romántico. El parágrafo 370 lo aborda directamente. Y Nietzsche realiza allí de nuevo un balance respecto de sus juicios de juventud. Juicios que adolecen de «errores, exageraciones y falsas esperanzas». Y que contienen una triple equivocación: haber malinterpretado el pesimismo del siglo XIX, como síntoma de un pensamiento superior respecto al siglo XVIII, «la época de Kant, Hume, Condillac y los sensistas»; haber supuesto que el conocimiento trágico era un lujo permitido a esa época, y haber entendido la música alemana como expresión de una fuerza dionisiaca largamente contenida. «Se ve –advierte Nietzsche– que yo desconocía entonces lo que le daba su verdadero carácter tanto al pesimismo como a la música: su Romanticismo».

Y, una vez más, ¿qué es Romanticismo? Para explicarlo Nietzsche comienza reconociendo que arte y filosofía responden, cada cual a su manera, a una misma voluntad. Son 'remedios y socorros' a favor de una vida que lucha por afirmarse. Y suponen siempre dolor y sufrimiento. Pero hay dos tipos de sufrimiento: uno, que procede de una vida rica y que ofrece la visión trágica del arte dionisiaco; y otro, que procede de un empobrecimiento vital, de una debilidad constitutiva y que pide a la filosofía y al arte ya «la calma, el silencio y un mar apacible», ya «la borrachera, la convulsión, el aturdimiento y la locura». La filosofía de Schopenhauer y la música de Wagner responden a esa doble necesidad de calma y de locura³⁸. Mientras que el hombre dionisiaco muestra su preferencia por lo inquietante y lo terrible como un lujo que puede permitirse; el débil tiene necesidad de dulzura, amenidad y bondad. Así, enseña Nietzsche a ver la obra, el hecho y el ideal como 'síntomas' que muestran la naturaleza del creador, del autor y del que tiene necesidad de tal empeño.

³⁷ Y para poder entender la propia época: para eso se necesita «superar en sí mismo esta época [...] y, por consiguiente, no solamente su época, sino también la oposición que sentía hasta ahora contra 'su' época, la contradicción, el sufrimiento que le causaba esta época, su inactualidad, su 'Romanticismo'...» KSA III 633.

³⁸ Una consideración más detenida de esto se encuentra en mi libro, *Identidad y tragedia*, pp. 222ss.

E invita a aplicar ese criterio a los valores estéticos: ¿es el hambre o la abundancia lo que les ha dado origen? Esa pregunta invita ahora a sobrepasar la estética y a instalarse en el ámbito de una cierta ‘fisiología’, apunta ya el estilo de un genealogista, y podría ser equivalente a esta otra: ¿es el deseo de fijeza y de *ser*, lo que da origen a un valor o, por el contrario, el deseo de novedad y *devenir*? Pero Nietzsche advierte que esa pregunta –como la oposición entre optimismo y pesimismo– no puede ser última y definitiva, porque no carece de ambigüedad, pues el ‘deseo de devenir’ puede ser sintomático tanto de fuerza como de debilidad. Y el «deseo de fijeza, de eternidad, de ser» puede proceder tanto del amor y de la gratitud, como del odio y la venganza. Este último es, según Nietzsche, el caso del pesimismo romántico, que se halla en el fondo de la filosofía de la voluntad de Schopenhauer y de la música alemana de Wagner. A un tal pesimismo presiente Nietzsche que podría oponerse un ‘pesimismo clásico’. Pero, puesto que ‘clásico’ le parece también un término gastado, propone la expresión ‘pesimismo dionisiaco’.

Tal es el modo en que Nietzsche entiende el Romanticismo. Pero estamos lejos aún, conociendo su origen, de establecer su valor, o mejor, de saber quién se sirve de él y para qué. El Romanticismo es también un fenómeno complejo que no produce los mismos efectos cuando florece en suelos distintos. Por lo pronto, veamos cómo, según Nietzsche, afecta a Europa.

El parágrafo 24 de *La gaya ciencia* ofrece una interesante reflexión al respecto. Nietzsche distingue allí dos tipos de descontentos. Unos, débiles, de naturaleza femenina, que hacen la vida más bella y profunda; otros, fuertes, viriles, que perfeccionan y aseguran la vida. Europa, la vieja Europa, se halla emparentada con los primeros: con los que se contentan con «un poco de embriaguez y entusiasmo»; que padecen de un descontento crónico y, por tanto, imposible de satisfacer; que alientan a «los que crean consuelos que son como opiáceos y narcóticos», y que prefieren al ‘pastor’ antes que al médico. Y, sin embargo, Nietzsche reconoce que la evolución de Europa no sería posible sin «ese descontento y ese Romanticismo enfermizos». La vieja, enferma e incurable Europa «ha terminado por engendrar una irritabilidad intelectual que equivale casi al genio y, ciertamente, a la madre de todo genio». Pero si el Romanticismo explica el carácter y la evolución de Europa, el movimiento romántico no floreció de la misma manera en todas partes. Es esa diferencia la que hace de Wagner un caso espectacular y único, que merece ser tratado aparte.

3.2. WAGNER Y EL ROMANTICISMO

Recordemos de nuevo nuestro punto de partida en este segundo apartado: el reconocimiento por parte de Nietzsche de que «el espíritu alemán, no hacía aún mucho tiempo, había tenido la voluntad de dominar sobre Europa, la fuerza de guiar a Europa». Nietzsche se refiere a los últimos años del siglo XVIII y a los primeros del s. XIX, cuando la política, el arte y la filosofía alemanas

hacían presagiar un futuro cargado de esperanza. De una esperanza que pronto se trocaría en decepción. Goethe –escribe–, «el último alemán por el que yo tengo respeto»³⁹, simbolizaba en su persona todo lo que el siglo XIX se esforzó en conseguir y no consiguió: «Podría decirse que en cierto sentido el siglo XIX también se ha esforzado en lograr todo aquello que Goethe se esforzó en lograr como persona [...] ¿Cómo es que el resultado global no es un Goethe, sino un caos, un sollozo nihilista, un no-saber-a-dónde-ir, un instinto de cansancio, que *in praxi* invita constantemente a regresar al siglo XVIII? (–en forma, por ejemplo, de Romanticismo del sentimiento, de altruismo, de hiper-sentimentalidad, de feminismo en el gusto, de socialismo en la política). ¿No es el siglo XIX, sobre todo en su final, un siglo XVIII reforzado, *vuelto grosero*, es decir, un siglo de *décadence*?».

Pero no sólo eso. Goethe representó también para Alemania la posibilidad de dominar y de guiar a Europa. Como también había representado eso mismo la época dorada de Federico el Grande, aquel gran ejemplo de escepticismo aliado con la fuerza –«ese espíritu fatalista, irónico, mefistofélico», como lo definió Michelet–. En esa época, «gracias al indomable, fuerte y tenaz carácter viril de los grandes filólogos y críticos de la historia alemanes [...] se estableció poco a poco, pese a todo el Romanticismo en música y en filosofía, un *nuevo* concepto del espíritu alemán, en el que destacaba decisivamente la tendencia al escepticismo viril»⁴⁰. Pero ese «nuevo concepto del espíritu alemán» acabaría por malograrse, pervertido, después de todo, por el Romanticismo.

La filosofía y la música alemanas acabaron imponiendo el mismo espíritu ante el que previamente habían sucumbido. Por lo que toca a la primera, Nietzsche describe en el parágrafo 11 de *Más allá del bien y del mal*, la «divertida bobería alemana», que acabó rendida y pervertida por «el hada maligna» del Romanticismo, en una época «inocente, rica, todavía juvenil del espíritu alemán», en una época en la que «todavía no se sabía mantener separados el ‘encontrar’ [*finden*] y el ‘inventar’ [*erfinden*]». Una época que es todavía para Nietzsche sólo juventud y que adolece de los defectos de la juventud y de la cual advierte que «por muy audazmente que se disfrazase con conceptos grisáceos y seniles, la mayor injusticia que se le puede hacer es tomarla en serio y tratarla con indignación moral».

Por lo que respecta a la segunda, la música, Nietzsche lamenta la pérdida de «los viejos buenos tiempos» que se fueron con Mozart, y que marcan el declive y el ocaso de Alemania y su posibilidad de convertirse en guía espiritual de Europa⁴¹. Mozart representa el «acorde final de un gran gusto europeo» y, en

³⁹ CI «Lo que debo a los antiguos», §50, ed. A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza, 1975, p. 128 (KSA VI 229–230).

⁴⁰ MBM «Nosotros los doctos», §209, p. 152 (KSA V 141–142).

cuanto tal, es un acontecimiento supralemán, muy por encima de esa forma del provincianismo que es el nacionalismo. Por su parte, Beethoven simboliza el «acorde final de una transición estilística». Sobre su música se extiende la misma luz crepuscular en que Europa estaba bañada con Rousseau, Schiller, Shelley, Byron; también él fue un acontecimiento supranacional y europeo. Por eso, la música alemana que vino después, en cuanto expresiva del alma alemana solamente, no podía ser más que *décadence*. Weber, Marschner, hasta cierto punto Wagner, Schumann... Sobre todo Schumann. Todo eso no era más que Romanticismo, un Romanticismo que no expresaba ya nada por encima de sí, que se había vuelto pequeño: Schumann –«que tomaba todo tan en serio y a quien desde el principio se le tomó también tan en serio»– «no fue ya en música más que un acontecimiento alemán, y no uno europeo, como lo fue Beethoven, como lo había sido en mayor medida Mozart, – con él la música alemana corrió su máximo peligro de perder *la voz para expresar el alma de Europa* y de rebajarse a ser una mera patriotería»⁴². Pero también hasta cierto punto Wagner. ‘Hasta cierto punto’ quiere decir que no siempre y necesariamente, aunque sí al final. Wagner tiene un lugar aparte en este devenir del Romanticismo, un lugar que merece ser destacado, aunque sólo sea brevemente.

Lo dicho hasta aquí muestra hasta qué punto Nietzsche consideraba el nacionalismo un acontecimiento regresivo. Nacionalismo y patriotismo, he ahí el *handicap* que Nietzsche encuentra en la Alemania de su tiempo, y que describe como algo que ocurre en etapas de debilidad y senilidad. También Napoleón, Goethe, Beethoven, Stendhal, Heine y Schopenhauer fueron patriotas. Pero en su vejez. Y así ocurrió con Wagner. El párrafo 256 de *Más allá del bien y del mal* abunda en estas consideraciones y compone junto con el apartado de *Nietzsche contra Wagner*, titulado «De qué contexto forma parte Wagner» un documento de singular importancia para entender la posición de Nietzsche frente a su antiguo amigo. También Wagner fue un acontecimiento europeo, supraalemán. Y lo fue en la medida en que su música expresó el verdadero movimiento europeo del momento: el tardío Romanticismo francés de los años 40. Wagner fue a la música como Delacroix a la pintura⁴³. Allí se muestra Europa, «la única Europa, cuya alma, a través de su arte multiforme y tumultuoso, aspira a ir más allá, más arriba». Wagner tiene todo en común con ese movimiento: todos ellos dominados por la literatura; fanáticos de la expresión, descubridores de lo sublime, lo feo y lo horrible; tendentes al efectismo, la seducción y el barroquismo; enemigos de la lógica y de la línea recta; incapaces de un *tempo lento*; dominados por un cierto desequilibrio y postrados ante la cruz... Eso era Europa y eso era también lo que expresaba la música de Wagner en cuanto

⁴¹ MBM «De los prejuicios de los filósofos», §11, p. 32 (KSA V 25).

⁴² MBM «Pueblos y patrias», §245, pp. 200-201 (KSA V 187-188).

⁴³ Al respecto, véase, Campioni, G., *Nietzsche y el espíritu latino*, Buenos Aires: El cuenco

portadora de las ideas y el sentir no de una nación y un pueblo, sino de una cultura, la cultura europea, que entonces dominaba Francia. Wagner formaba parte de ese contexto: del refinamiento, la sutileza y el artificio francés; de aquella capacidad para los matices que faltaba en los alemanes –los alemanes carecen de sentido para los matices, «no tienen dedos, tienen patas»⁴⁴. Como Schopenhauer, como Heine, como el propio Nietzsche, Wagner «fue un *azar* entre los alemanes». Aunque Wagner, al final, acabara cayendo en las garras del patriotismo y del cristianismo. Pero eso no era Sigfrido, sino *Parsifal*.

En todo caso Wagner fue un romántico, no a la manera alemana, sino a la francesa, del modo más universal en que entonces se expresó el Romanticismo. Todo en aquellos hombres –franceses o ‘alemanes afrancesados’, en suma, europeos– apuntaba más alto que lo que se apuntaba en cualquier nacionalismo. Todo en aquellos hombres anunciaba otra cosa que estaba por venir, pero que ellos tan sólo señalaban, insinuaban. «En conjunto –dice Nietzsche⁴⁵– una especie de artistas temerariamente arriesgada, suntuosamente violenta, de altos vuelos y altas cumbres, que primero tuvo que enseñarle a su siglo –el siglo de las masas– el concepto de ‘artista’. Pero *enferma...*»

Se ve, pues, cómo Nietzsche interpreta el Romanticismo en la clave fisiológica que hemos examinado más arriba: como debilidad, como enfermedad. Precisamente por eso su juicio no es un juicio moral, sino el resultado de una perspectiva que adopta la genealogía como método para ‘ajustar la mirada’. Finalmente y volviendo de nuevo a esa obra que arroja un balance sobre su propia vida, donde se alternan, como deben alternarse en toda autobiografía, la profundidad y el humor, Nietzsche reconoce allí su gratitud hacia Wagner y los motivos de su distanciamiento posterior. Frente a ‘lo alemán’, lo provinciana y genuinamente alemán, Wagner fue un acontecimiento superador de todo eso. Ahí estriba su grandeza: «Doy por poco precio el resto de mis relaciones humanas; mas por nada del mundo quisiera yo apartar de mi vida los días de Tribschen, días de confianza, de jovialidad, de azares sublimes, de instantes *profundos...* [...] Dado que yo soy extraño, en mis instintos más hondos, a todo lo que es alemán, hasta el punto de que la mera proximidad de una persona alemana me retarda la digestión, el primer contacto con Wagner fue también el primer respiro libre en mi vida; lo sentí, lo veneré como *tierra extranjera*, como antítesis, como viviente protesta contra todas las ‘virtudes alemanas’»⁴⁶. Precisamente el haber sido infiel a esa extrañeza, el «haber condescendido con los alemanes» es lo que Nietzsche no perdonó nunca a Wagner. Aunque esa extrañeza, que explica su parentesco con Delacroix, Berlioz, Baudelaire, consistiera en un mismo «fondo de incurabilidad y de enfermedad».

de plata, 2004, pp. 147-153.

⁴⁴ NW «De qué contexto forma parte Wagner», ed. J. Llinares, Madrid: Biblioteca Nueva, 2003, p. 261 (KSA VI 427).

⁴⁵ NW «De qué contexto forma parte Wagner», p. 262 (KSA VI 428).

4. EL CAMINO HACIA LA SALUD

También Nietzsche conocía la enfermedad. Y conocía bien ‘esa’ enfermedad que cursaba con los síntomas del pesimismo y remitía al Romanticismo. Había combatido contra ella, oponiéndole una voluntad de salud a la que denominó ‘voluntad de lo trágico’. Será este el último estadio de nuestra reflexión y, para exponerlo, conviene considerar el lugar que Nietzsche concede en su pensamiento a la convalecencia, a ese estadio transitorio, a medio camino entre la enfermedad y la salud⁴⁷.

4.1. LAS VENTAJAS DE LA ENFERMEDAD Y LA GRATITUD DEL CONVALECIENTE

Llama la atención el modo en que Nietzsche saca provecho de los difíciles años de prueba, de enfermedad y de soledad. Como el alquimista capaz de obtener lo mejor de los materiales menos nobles, así Nietzsche hace uso de sus años más duros, como de una experiencia clave de la que es posible sacar consecuencias y aprender. La enfermedad es para él un «medio de conocimiento»⁴⁸, una experiencia reveladora de los propios límites y de la propia identidad. Y es también una ‘experiencia artística’.

A veces, como medio de restablecimiento y curación, Nietzsche confiesa que necesitaba creer que no estaba solo, que «no era el único en ser de este modo, en ver de este modo»⁴⁹. Y ya la simple sospecha de afinidad y de sintonía podía ser un consuelo; pero a esa sospecha –o esperanza– seguía muchas veces la decepción. Entonces surgía una vez más la experiencia de la soledad y la necesidad de inventar una medicina especial para una enfermedad que no tenía remedio, porque nadie más la compartía. También en eso consiste la experiencia artística: «Cuando no he encontrado lo que *necesitaba*, he tenido que procurármelo artificioosamente, falseando o inventando (¿y qué otra cosa han hecho siempre los poetas? ¿Y para qué, si no, existiría todo el arte del mundo?)»⁵⁰. Precisamente a ese talante artístico –o voluntad de salud– pertenece la invención del ‘espíritu libre’ –‘alegre e intrépido’, precedente de ese otro filosofema de Nietzsche, ‘el superhombre’–. También él obedece a la profunda experiencia de soledad que sigue al ‘gran desasimiento’, a la ruptura con todo lo que hasta entonces ataba: el propio hogar, la seguridad de sentirse a salvo en la propia casa. El repentino horror hacia todo lo que hasta entonces se había amado, la extrañeza y voluntad

⁴⁶ EH «Por qué soy tan inteligente», §5, p. 45 (KSA VI 288).

⁴⁷ A parte del *Zaratustra*, esta reflexión toma cuerpo en ese importante año para su pensamiento que es el año 1886, en el que escribe, además de *Más allá del bien y del mal*, los Prólogos a las segundas ediciones de las obras que constituyen eso que se ha dado en llamar el ‘período ilustrado’ de su pensamiento.

⁴⁸ HH I, Prefacio, §4, ed. A. Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 1996.

⁴⁹ HH I, Prefacio, §1, pp. 35-36 (KSA II 13-14).

de volar fuera y lejos que late en el fondo de aquel «antes morir que vivir aquí»; eso constituye la ‘primera victoria’ y, quién sabe, si también el inicio de años de enfermedad. En todo caso –piensa Nietzsche– un movimiento tan necesario como raro, pues «¿quién sabe hoy qué es la *soledad*?»⁵¹

Todavía Nietzsche, en el prólogo a la segunda edición de la segunda parte de *Humano, demasiado humano*, reconoce el carácter absolutamente necesario e ineludible de su tarea, aunque tal tarea deba pagar un alto precio. Y señala cómo, cuando frente a toda evidencia había preferido desconfiar de sí mismo y adoptar el punto de vista de otros, tomando partido contra sí y en pro de lo que le contrariaba, se produce la rebelión del propio cuerpo: «la enfermedad es la respuesta cada vez que queremos dudar de nuestro derecho a *nuestra* tarea»⁵². Sólo cuando se tiene el coraje de asumirla, se comienza a saber todo aquello que se deja tras de sí. Y a valorar también lo que se ha obtenido. Nietzsche describe entonces la gratitud del convaleciente⁵³, la alegría de un espíritu que ha resistido pacientemente una terrible y larga presión, y que ha dejado de tras de sí ‘una doble tiranía’: la tiranía del dolor, que impone su punto de vista, y la tiranía del orgullo, que se niega a extraer las consecuencias que se siguen del dolor. Sólo entonces el filósofo asume su tarea como la de un médico y la filosofía tiene el derecho a llamarse también ‘fisiología’, esto es, ‘genealogía’. El arte no tiene ya la última palabra, sino la vida (así se consume, pues, la tarea que *El nacimiento de la tragedia* pretendía: ver la ciencia con la óptica del arte y el arte con la de la vida). Se trata de ver si es la enfermedad la que inspira en último término una filosofía. O la salud. En todo caso, la vida se vuelve ahora un problema más complejo, más profundo, más ‘interesante’.

Para explicar esto último es preciso ver el alcance irónico de la reflexión nietzscheana sobre el dolor. El dolor constituye, en primer término, un signo de interrogación, una pregunta ineludible; pero es también una escalera que conduce a nuestras últimas profundidades. Para llegar allí, es preciso tener el valor de reconocer en él un instrumento necesario de emancipación: «Sólo los grandes dolores emancipan el espíritu», escribe Nietzsche⁵⁴. Y la libertad, como toda libertad, tiene su precio: «Se acabó la confianza en la vida. La vida misma se ha convertido en ‘problema’. Pero esto no nos hace necesariamente misántropos. Aun entonces es posible el amor a la vida, si no se la ama por otros conceptos. Nuestro amor es como el amor a una mujer de quien tenemos sospechas...»⁵⁵ Un amor que asume la defensa y el cuidado de la vida y defender la vida contra el dolor, es defenderla de los juicios que hacemos sobre ella

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ HH I, Prefacio, §3, pp. 37-38 (KSA II 16-17).

⁵² HH II, Prefacio, §4, p. 10 (KSA II 373-374).

⁵³ Cf. GC Prólogo, §1.

⁵⁴ GC Prólogo, §3 (KSA III 350-351).

cuando nos vence el miedo, el hastío, la desilusión, el aislamiento. Como señala Nietzsche, «un doliente todavía no tiene ningún derecho al pesimismo»⁵⁶. Pero, ¿a qué pesimismo? Pues ya sabemos que el pesimismo puede ser sintomático de fenómenos distintos y hasta opuestos.

4.2. EL PUNTO DE VISTA DE LA SALUD

Nietzsche hace uso con frecuencia de la expresión ‘dejar atrás’. Sus obras son, en cierto modo, unas veces un monumento, otras, simplemente, un balance de lo que se ha dejado. Por eso, advierte Nietzsche que «todos sus escritos deben ser fechados con antelación»⁵⁷, porque ellos contienen muchas veces –por ejemplo, los escritos sobre Strauss, Schopenhauer, Wagner– el aire de una despedida. Especialmente los escritos sobre Wagner: ellos son «un homenaje y un agradecimiento a un trozo de mi pasado, hacia la más hermosa, también la más peligrosa bonanza de mi travesía»⁵⁸. Pero entre todo aquello que ‘se deja atrás’ cuanto más se avanza en la convalecencia, cuanto más se acerca uno a la salud, Nietzsche destaca el pesimismo. A este respecto advierte que el espíritu libre supone «una *cura* a fondo contra todo pesimismo (la gangrena de los viejos idealistas y héroes de la mentira, como es sabido)»⁵⁹. Y con el pesimismo se deja atrás también aquello a lo que tantas veces el pesimismo remite, como remite un síntoma: el Romanticismo, «esa imprudente dieta y trastorno espirituales»⁶⁰. Sólo después *incipit tragoedia*⁶¹: el convaleciente no soporta ya el arte grosero del Romanticismo y busca un refinamiento que este último no es capaz de ofrecer. A ese ‘galimatías de los sentidos’ que es el desorden romántico, opone Nietzsche⁶² otro arte «malicioso, ligero, fluido, divinamente artificial»; un arte caracterizado por la serenidad, el pudor la alegría y un culto a la superficie que, como en los griegos, no está reñida con la profundidad.

Por eso, cuando el pesimismo va unido al Romanticismo no hay nada en él que evoque la fuerza y la salud. Pero el pesimista que también habita en Nietzsche nada tiene que ver con él: la terapia antirromántica que recomienda es la de «un pesimista con buena voluntad hacia el pesimismo, por tanto, en todo caso ya no un romántico»⁶³. De esa terapia forma parte la prevención contra la música romántica –*cave musicam*– en la medida en que ella «enerva, ablanda, afemina, y arrastra hacia abajo»⁶⁴. Hacia abajo y seguramente hacia

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ HH II, Prefacio, §5, p. 10 (KSA II 374).

⁵⁷ HH II, Prefacio, §1 (KSA II 370-371).

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ HH I, §5, p. 39 (KSA II 19).

⁶⁰ GC Prólogo, §1.

⁶¹ Ibid.

⁶² GC Prólogo, §4 (KSA III 351-352).

atrás, hacia un pasado que sirve de pretexto a la melancolía⁶⁵. No extraña, pues, que, frente a ese movimiento, Nietzsche apunte hacia un contramovimiento que lleva hacia arriba y adelante, hacia un futuro que, más allá de Alemania, se refiera a Europa⁶⁶. Y que aquel ayer y este mañana deban ser concebidos bajo la diferencia entre un pesimismo romántico y un pesimismo trágico (o, como también lo llama Nietzsche, la ‘voluntad de lo trágico’⁶⁷). Pero este último requiere un estado de ánimo y un *tempo* (ritmo) determinados.

En una reflexión no exenta de ironía, Nietzsche vuelve en el prólogo a la segunda edición de *Aurora*, sobre la estrecha relación entre Alemania y el pesimismo. Kant, Lutero y Hegel explican esta especial idiosincrasia alemana⁶⁸. Los tres son pesimistas. El primero creía en la moral «no porque la demuestran la naturaleza y la historia, sino porque la contradicen de continuo». Y ese es también el caso de Lutero, para quien «si la razón pudiera comprender cómo Dios, que muestra tanta ira y crueldad, puede ser justo y bueno, no haría falta la fe». También él se hace cargo de aquel *credo quia absurdum est*. Y en esa misma línea hay que entender la lógica hegeliana, que tanto contribuyó –según Nietzsche– «al triunfo alemán sobre Europa». Para Hegel, la contradicción es el motor del mundo. Todas las cosas se contradicen a sí mismas. «Hasta en la lógica –concluye Nietzsche divertido– somos pesimistas». Pero si tal es el carácter alemán, ¿no podría el pesimismo dar un paso más y extraer sus últimas consecuencias? ¿No tendría él que reconocer que, detrás de toda lógica y, en suma, de la filosofía, hay siempre prejuicios morales? ¿No debería consistir ese ‘último paso’ en la autosuperación de la moral por moralidad? El que sea capaz de llevar a cabo eso, tal vez sea el mejor alemán, el más fiel al espíritu alemán, el verdadero pesimista. Sólo que ese pesimismo, «enemigo de los términos medios respecto de todo lo que sea Romanticismo y patriotería», no carece de fuerza ni de júbilo⁶⁹ y se aventura a explorar el terreno no explorado. Pero esa es la tarea de Zaratustra. Y con él comienza la tragedia...

Una tarea que precisa de un *tempo* diferente del que impone una ‘época de trabajo’ como la nuestra⁷⁰. Hay que armarse de paciencia contra ese enemigo

⁶³ HH II, Prefacio §2, p. 9 (KSA II 371).

⁶⁴ HH II, Prefacio §3, p. 9 (KSA II 373).

⁶⁵ «...una y otra vez confío en que mis libros de peregrinaje no fueron sin embargo redactados sólo para mí, como a veces parecía. ¿Cabe que ahora, tras seis años de creciente confianza, los envíe de nuevo de viaje a a título de ensayo? ¿Cabe que se los recomiende en particular a los que están aquejados de cualquier ‘pasado’ y les queda espíritu suficiente para todavía sufrir también del *espíritu* de su pasado?» HH II, Prefacio §6, p. 11 (KSA II 376).

⁶⁶ «Vosotros los predestinados, vosotros los triunfadores, vosotros los vencedores del tiempo, vosotros los más sanos, vosotros los más fuertes, vosotros los *buenos europeos*» Ibid.

⁶⁷ HH II, Prefacio §7, p. 11 (KSA II 376).

⁶⁸ A Prefacio, §3, ed. P. González Blanco, Barcelona: J.J. de Olañeta, 1977, pp. 7-8 (KSA III 14-15).

⁶⁹ A Prefacio, §4 (KSA III 15-16).

que es la prisa, propio de todas las épocas laboriosas y esclavas, donde no hay tiempo ni lugar para las preguntas sobre el porqué y el para qué. Y Nietzsche hace el mejor elogio de aquellos lectores ideales a los que espera y a los que van dirigidos sus libros. Lectores perfectos, filólogos perfectos, que reconocen la más alta virtud y el mejor *tempo* que requiere todo auténtico comprender: la lentitud. «La filología –escribe– es una arte venerable [...] en que nada se consigue sin aplicarse con lentitud. Precisamente por eso es hoy más necesaria que nunca: precisamente por eso nos seduce y encanta en medio de esta época de trabajo, es decir, de precipitación, que se consume por acabar rápidamente las cosas. Aquel arte no acierta a acabar fácilmente: enseña a leer bien, es decir, a leer despacio, con profundidad, con intención honda, a puertas abiertas y con ojos y dedos delicados. Pacientes amigos, este libro no desea más que lectores perfectos, filólogos perfectos; aprended a leerme bien».

