



UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Grado en Filosofía

Trabajo de Fin de Grado

El oro y la risa que se esconde:

bosquejos y derivas a partir de la obra de Friedrich Nietzsche

Autora: Marta González Ortegón

Tutor: Dr. D. Manuel Barrios Casares

Curso académico 2021/2022

Agradecimientos

A mis padres y a Lucía, por hacer que las campanas no me sonaran a muerte. A Iván, por ser y estar siempre. A María del Campo, *Ratón Colorao* y Manuel Barrios, por ser resistencia y clavo ardiendo. A Los Quereles, por vivir como piensan.

Resumen.

El objetivo del presente trabajo es realizar una aproximación al tratamiento de la risa que hace Nietzsche en su obra. A partir de las claves que ofrece sobre el coro ditirámbico en *El nacimiento de la tragedia*, considerándolas el germen de gran parte de su filosofía de madurez, se deslizan las características distintivas de su estilo filosófico, literario, poético y crítico con el que arremeterá contra la historia, los valores y la filosofía occidental. Se trata de mostrar cómo la filosofía para la vida, la cultura y el arte *del futuro* está ahormada por su particular concepción del humor y la ironía, tomadas como medios para distanciarse, jugar libremente con el sentido trágico de la existencia (frente a la enfermedad, el mal, el absurdo y la muerte) y así poder restablecer la salud y fuerzas necesarias para pronunciar el «Sí» definitivo que le permita abrazar su destino. Para ello, el papel de la alegría, la ligereza y la agilidad para el baile, el canto y la risa áurea será decisivo. Tras haber abordado la dimensión y alcance de su compromiso con esta actitud frente a la existencia y contra todo lo que la empobrece, se explicitan algunos de los vínculos más importantes de la filosofía nietzscheana con la novela polifónica, el Carnaval y el teatro de la crueldad, artes carnales herederas de la imbricación apolíneo-dionisiaca característica de la tragedia griega.

Palabras clave: *Carnaval; dionisiaco; risa; arte; tragedia griega; teatro; absurdo*

Abstract.

The aim of this academic work is to make an approach to the treatment of laughter that Nietzsche makes in his work. Based on the keys that he offers about the dithyrambic choir in *The Birth of Tragedy*, considering them the germ of a large part of his mature philosophy, we describe the distinctive characteristics of his philosophical, literary, poetic and critical style with which he will attack Western history, values and philosophy. We try to show how the philosophy for life, culture and art of the future is shaped by its particular conception of humor and irony, taken as a means to distance oneself, play freely with the tragic meaning of existence (in the presence of disease, evil, absurdity and death) and thus be able to restore the health and strength necessary to pronounce the definitive "Yes" that allows him to embrace his destiny. To accomplish all of this, the role of joy, lightness and agility for dancing, singing and golden laughter will be decisive. After having addressed the dimension and scope of his commitment to this attitude towards existence and against everything that impoverishes it, we specify some of the most important links between Nietzschean philosophy and the polyphonic novel, carnival and the theater of cruelty, carnival arts inheriting the Apollonian-Dionysian imbrication characteristic of Greek tragedy.

Key words: *Carnival; dionysian; laugh; art; greek tragedy; theatre; absurd*

ÍNDICE

ABREVIATURAS	6
1.- Introducción y justificación.....	7
2.- Influencias y rastreo de los contagios.	9
3.- Primera parte. Esta corona de rosas, la de uno que habla en mil colores: Nietzsche, <i>Philogelos</i>	19
3.1.- Caracterizaciones del coro ditirámico en <i>El nacimiento de la tragedia</i>	21
3.2.- Algunas funciones de la risa que no se esconde: burla, parodia, autoironización; destrucción, juego y triunfo sobre sí. El asesinato de los agelastas.	31
3.3.- Prueba de fuego. Reír a <i>porta gayola</i> : <i>Always look on the bright side of death</i>	36
3.4.- La risa áurea al servicio de la «gran salud» del «pesimismo de la fortaleza».	41
4.- Segunda parte. <i>Como si la vida fuera Carnaval</i>	44
4.1.- La «historia como Carnaval concertado» y las posibilidades de un «Carnaval del tiempo»: ¿ya se ha vuelto loco el genealogista?	45
4.2.- Otras artes inscritas en la estela de la risa áurea: pervivencias en la novela polifónica, el Carnaval y el teatro de la crueldad.	50
4.3.- El canto del camaleón. La piel, almacén de los disfraces que aún no somos.	57
5.- Conclusiones tras despedir el ocaso con los remos y desprecintar los pigmentos de otros amaneceres.....	62
6.- <i>Carnival Jukebox</i>	64
7.-Bibliografía.	65

ABREVIATURAS

EH *Ecce homo.*

FW *La gaya ciencia.*

GD *El crepúsculo de los ídolos.*

GM *La genealogía de la moral.*

GT *El nacimiento de la tragedia.*

HL *Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva.*

JGB *Más allá del bien y del mal.*

M *Aurora.*

MA *Humano, demasiado humano.*

NW *Nietzsche contra Wagner.*

WL *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral.*

WS *El caminante y su sombra.*

Za *Así habló Zaratustra.*

OC *Obras completas* de Nietzsche, citadas por la edición de Diego Sánchez Meca, cuatro volúmenes, Editorial Tecnos, Madrid, 2011 ss, volumen en números romanos.

FP *Fragments Póstumos*, citados por la edición de Diego Sánchez Meca, cuatro volúmenes, Editorial Tecnos, Madrid, 2011 ss, volumen en números romanos.

*Y como un castigo,
que es un premio a mi locura,
hice de mi vida
un mar de música
y de caras con pintura.*

*Y la leyenda,
por más negra que haya sío,
los tontos que se la inventan
es que nunca la han vivió.*

Los Comparsistas se la dan de artistas.

*Por eso la locura, esta locura de aquí,
si es verdad que no se cura y sale por febrero,
si algún día yo me muero, loquito me quiero
morir.*

Los Ángeles Caídos.

1.- Introducción y justificación.

Tiempo de los camaleones: nadie ha enseñado tanto a la humanidad como estos humildes animalitos. Se considera culto a quien bien oculta, se rinde culto a la cultura del disfraz. Se habla el doble lenguaje de los artistas del disimulo.

Eduardo Galeano. *El libro de los abrazos.*

Hay que imaginarse a Sísifo jugando con *su* roca. Para entenderlo, es necesario imaginar lo que sigue como un paseo por el Teatro Mágico de *El lobo estepario*. Un pasillo circular lleno de puertas y cuatro bruscas detenciones ante unos cartelitos que nos llaman la atención: «¡Suicidio deleitoso! Te mueres de risa»; «Decadencia de Occidente. Precios reducidos. Todavía insuperada»; «Quintaesencia del arte. La transformación del tiempo en espacio por medio de la música.»; «La lágrima riente. Gabinete de humorismo». Este puede ser nuestro punto de partida para aproximarnos a varias claves que nos permitan comprender la concepción de Nietzsche sobre el humor, la ironía, la parodia y la risa que atraviesa toda su obra. En el desarrollo ha de verse cómo el estilo y el tono se transforma en contenido. Un contenido que no siempre es explícito, que se esconde y manifiesta en diferentes paletas y tonalidades de color expresadas en un lenguaje filosófico y poético, eminentemente plástico, que, para aclarar los objetivos de su desarrollo, así como señalar a aquellos que obstaculizan su consecución, hará continuas referencias a la salud y la enfermedad.

Nos centraremos en la interpretación de los posibles sentidos de las alusiones que Nietzsche hace a la risa en diferentes textos, desde *El nacimiento de la tragedia* a *Así habló Zaratustra*, pasando, entre otros, por *Humano, demasiado humano*, *Más allá del bien y del mal* o *Ecce homo*. El lector de este trabajo se encontrará con la necesidad de contar con una definición de cada elemento en juego, pero su gracia reside precisamente

en que, por el carácter escurridizo, rebelde y salvaje de los mismos, la determinación de sus límites siempre será imposible —¿qué espera usted de quien firmó *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*?—. A modo de orientación (siempre provisional, siempre incompleta), podemos decir que maneja el sentido del humor tanto como recurso filosófico como *tinte* para sus diferentes escritos. La ironía le permitirá transitar del ser al no-ser y jugar con todo aquello que, sin ser, sin mostrarse abiertamente, tiene el poder de influir en la realidad *como si* fuese. La parodia, constitutiva de su estilo y actitud ante su propia obra y vida —como muestra su *Ecce homo*—, le ofrece la oportunidad de jugar con lo acontecido y con las circunstancias para alzarse sobre ellas y sobre sus críticos, adquiriendo una conciencia y lucidez inaccesibles por otras vías. La risa, a su vez, puede entenderse como la manifestación nacida de una interpretación lúcida por parte del cuerpo, de ahí que se dibuje tanto en la boca como en los ojos. Pero su sentido, como veremos, para Nietzsche es más profundo. Por su parte, el desenfado y la ironía le brindan, además, la capacidad para distanciarse de los objetos en cuestión, cuya crítica irá orientada en numerosas ocasiones a la malinterpretación del sentido de la seriedad por parte de la tradición occidental y, sobre todo, del cristianismo, el gran responsable de la decadencia del arte, la cultura y los estados morbosos bajo los que se han visto subyugados los cuerpos y las pasiones durante siglos. Su mensaje anuncia que matar la capacidad de reír ante lo trágico de la existencia es el comienzo de todo gran atentado contra la vida. En la sanación de los cuerpos gracias a la libertad con la que han aprendido a reír se centra *este* Nietzsche que aquí presentamos, es decir, en el ánimo constructivo que acompaña su espíritu aniquilador. Por supuesto, no es el *único Nietzsche* ni será expuesto con la exhaustividad con la que merecería ser abordado, pero consideramos que se trata del acercamiento a *un* Nietzsche importante para comprender la atmósfera que genera una obra de fondo y forma radicalmente intempestiva.

En la primera parte del trabajo atenderemos a las características del coro ditirámico, a los cambios que introdujeron los autores clásicos y a la valoración que Nietzsche hace de los mismos, relacionándolo con el poder destructivo, aniquilador y también salutífero que atribuye en numerosos lugares al humor y la risa. Esto, como veremos en la segunda parte, mezcla en su modo de filosofar el propio ejercicio filosófico, su forma de encarar la existencia, con el arte y la cultura de la que habría de precisar un futuro mejor para la convaleciente Europa. Por ello, vinculamos su teoría —siempre empapada de praxis, ebria de mundo— con las prácticas propias de las artes

carnavalescas, que se nutren directamente del «espíritu de humor» —frente al de lo serio— para desplegar todas sus armas, que sirven de útiles a la existencia para combatir las interpretaciones unívocas, la pretensión de conocimiento y verdad, los trasmundos y los caducos dogmatismos.

Todas esas artes carnalescas —entre las que destacamos la novela polifónica, el Carnaval y el teatro de la crueldad de Antonin Artaud—, cada una con sus matices y características distintivas, toman el humor como medio tanto para la crítica cultural, social y política, como para influir en la vida de quienes recurren a ellas. Dilatan los horizontes experienciales significativos, enriquecen, aportan medios para abrir nuevas vías en situaciones de crisis mediante la narratividad, el canto y la representación, y fomentan, con su hacer, la libertad de conciencia y el espíritu crítico de los que presumiblemente habrían de gozar los ciudadanos de las sociedades autodenominadas «democráticas». Aún nos encontramos bastante lejos, como el lector puede intuir, pero siempre en camino. Esta lejanía, sin embargo, no solo no le resta ni un ápice de fuerza y razón a sus consideraciones, sino que las hace accesibles, actuales y valiosas para nuestra época.

Este trabajo, pese a todo lo expuesto, encuentra su mejor y más convincente justificación en la vida de quien escribe y, cómo no, en el certero y brillantísimo texto *Filosofía y Carnaval*, de Eugenio Trías, que invita a la filosofía a tomarse en serio el Carnaval bajo una sola y oscura amenaza: «el infinito o la locura».

Han pasado los años y el mensaje de Zarathustra no ha sido oído. Después de tanta manipulación, los textos nietzscheanos aparecen, como señala Klossowski, “imposibles”. [...] Sólo en la actualidad, gracias a los esfuerzos de la nueva generación de filósofos franceses —Derrida, Foucault, Deleuze y, sobre todo, Klossowski—, comienza a iluminarse el significado de unos textos que eran continuamente *interpretados* sin ser jamás tomados *literalmente*. [...] Cada uno de los aforismos constituye entonces un nuevo disfraz, una máscara nueva. Y en el paroxismo de ese Carnaval es capaz Nietzsche de presentarse como «Ecce Homo», llevar el carnaval hasta sus últimas consecuencias, hasta el punto de disfrazarse... de Nietzsche.¹

2.- Influencias y rastreo de los contagios.

«¿Es posible que se ignore la profunda analogía entre la risa y la tragedia? ¿No ven que la comunión trágica es la misma ya se trate de una comedia o de una tragedia? ¿Que en los dos casos el velo se desgarrar, lo inesencial es abolido? ¿No ven que la risa es de esencia trágica? ¿Qué la risa es un goce, un entusiasmo frente a lo trágico afirmado en toda su pureza? ¿Un consentimiento entusiasta, y un *contentamiento* en lo trágico? ¿Que la risa está enamorada de aquello de lo que se ríe, es decir, de lo trágico?»

Clément Rosset. *La filosofía trágica*.

¹ TRÍAS, E.: *Filosofía y Carnaval*. Barcelona, Anagrama, 1970, p.70.

Antes de comenzar, es necesario aclarar una serie de coordenadas mínimas desde que arrancamos². En la primera etapa de su pensamiento, imbuido de los problemas culturales e histórico-políticos del momento, Nietzsche se une a la búsqueda de nuevas posibilidades que contribuyan, renovando las propuestas precedentes, a la creación de una identidad alemana cuyo proceso formativo, radical y esperanzadoramente transformador, constituiría un gran paso hacia la configuración de la «nueva Grecia». La unidad de estilo y carácter que había hecho grande a Grecia era justo lo que Alemania necesitaba para comenzar la reconstitución territorial y, sobre todo, la restauración de la singularidad individual que había quedado despedazada en el curso de la modernidad. Para estos propósitos, los «neohumanistas» (Goethe, Schiller, Lessing, entre otros) consideraron que la *Bildung* —con la que Nietzsche está comprometido desde los primeros escritos³—, como proyecto basado en la autoeducación y autorrealización, había de garantizar el conocimiento de la lengua germánica y su literatura, la religión luterana y, cómo no, el estudio de la Antigüedad clásica. Justamente para abrir nuevos horizontes que permitieran atajar los problemas de aquel presente y poder salir de la crisis se hacía necesaria la reflexión sobre el papel de la historia, la filosofía y la filología⁴. Nietzsche no puede pensar dichos problemas y sus respectivos desarrollos de forma aislada, de ahí que las considerase siempre disciplinas conectadas, en diálogo y constante enriquecimiento mutuo: «Ahora, dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen juntos de tal forma que corro el riesgo de parir un centauro»⁵. Estos temas, incluido el del genio filósofo-artista productor de los actos transformadores, se desarrollan sobre la base de la crítica a la cultura moderna formulada por el clasicismo y el romanticismo. Atenuando los propósitos

² La formulación extensa de este «encuadre» se encuentra en OC I, pp.13-59. Introducción a cargo del profesor Sánchez Meca. Lo aquí dicho se basa casi exclusivamente en ella por su exposición precisa y prolija.

³ Pronto quedará políticamente desencantado. No le entusiasma la victoria sobre Francia ni la fundación del nuevo Imperio, puesto que es el barrunto del gran fracaso de la *Bildung*. Criticará la mediocridad de sus paisanos y su actitud autosatisfecha. Cfr. op.cit., pp.45-47.

⁴ Nietzsche quedó prendado de la figura del filólogo Ritschl. Fruto de sus ánimos y empuje para publicar una obra filológica de gran calado nacería *El nacimiento de la tragedia*. Hay que aclarar que esta multidisciplinariedad estaba ya en la atmósfera. Dice Schlegel en el *fragmento 55*: «Un hombre verdaderamente libre y cultivado debería poder situarse, a voluntad, en una tesitura filosófica o filológica, crítica o poética, histórica o retórica, antigua o moderna, a su entero arbitrio, igual que se temple un instrumento, a cada momento y en cualquier intensidad». Resuena Fichte y la autoposición libre del yo. Sin esta «libertad interior del yo artístico» no es posible entender la ironía schlegeliana que, además de ser «fuerza disolvente», lleva consigo el *Witz* como «síntesis paradójica» de los elementos disociados. SCHLEGEL, F.: «Fragmentos del Lyceum (1797)», en *Poesía y filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, p.55; Cfr. nota 8, p.54.

⁵ Carta a Erwin Rohde, 15 de febrero de 1870.

de ambas posturas, Nietzsche tratará de superarlas, pero convendrá, sin embargo, en la necesidad de regresar al curso alto de la creatividad que hace posible las obras de arte (pero no cualquiera, sino aquellas «totalidades»). A esta crítica se sumará ponderando los elementos y características más significativas del arte y mundo griegos, idealizados hasta entonces. Se centrará en su «fuerza plástica», una fuerza nacida no de una mera visión clasicista, sino de una visión trágica del mundo, para hacer frente al olvido en el que ésta quedó sumida durante el curso de la modernidad.

En estos años inscribe los problemas que aborda bajo un corte y vocabulario netamente schopenhauerianos⁶, pero es preciso destacar que al joven Nietzsche no le ciega la admiración por sus maestros. Prueba de ello son los elementos discordantes, críticos, principalmente, con los conceptos fundamentales de la metafísica y el tono de los innovadores planteamientos sobre el drama musical (durante esta época solo habrá ojos para Wagner, pero no tardará en quedar desencantado). Reconocerá, pese a tentar las posibilidades para su renacer, la insuficiencia de la voluntad como recurso para explicar el «en sí» del mundo, contra el que arremete a lo largo de toda su obra. Niega, además, el carácter preformado de la voluntad, reconociendo la posibilidad de influir en el esquema de sus actos a través de la educación. Esto es lo que le permitirá al individuo estar en permanente apertura respecto al influjo de otros mundos y otras vidas, ensanchando así, constantemente, su horizonte experiencial, tan a menudo mendicante, resignado y plañidero. Justo aquí encontramos buena parte de los «efectos secundarios» atribuidos a la novela. Se trata de una propuesta que, desde sus inicios, se reconoce como incompleta, de ahí su necesidad de abrirse al cambio y a los trasvases interdisciplinarios: ¿presenta algún escrito clara y puramente «estético», «metafísico» o de «crítica cultural»? Tal vez por ello siga siendo hoy, aún, una obra inagotada e inagotable.

⁶ Destaca la hipótesis de la voluntad como «Uno primordial» en *El nacimiento de la tragedia* (OC I, pp.31-35), imprescindible para comprender la metafísica del arte expuesta allí (con la que romperá definitivamente en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*). Hace referencia a la fuerza creativa y destructiva que presumiblemente sería la naturaleza en virtud de sus pulsiones productoras. En tanto devenir (ya está inscrita aquí la dimensión temporal del ser) está constituida, esencialmente, por la contradicción, el sufrimiento, la destrucción y, finalmente, la muerte. En el «Ensayo de autocrítica» reconoce tanto su filiación como la importancia de haberse distanciado de ella para formular algunos aspectos del problema de la tragedia en otros términos: «¡Cuánto lamento ahora que aún no tuviera entonces el coraje (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los aspectos, también un *lenguaje propio* para intuiciones y audacias tan propias, — que intentara yo expresar a duras penas con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra del espíritu de Kant y Schopenhauer, así como en contra de su gusto!» (GT, «Ensayo de autocrítica», § 6, p.334). Cfr. OC I, pp.24.

Reparando en cuestiones más concretas, podemos decir que una prefiguración de lo apolíneo y dionisiaco la encuentra en la *Teoría de la naturaleza* de Goethe y en su antítesis forma-vida. Si todos los seres vivientes son una pluralidad irreductible cuyas formas fluctúan constantemente, la vida concebida como lo «eternamente en devenir» solo será accesible por nuestro entendimiento gracias a esas formas que, en su proceso metamórfico, se dejan reconocer en el transcurso de los cambios⁷. Este elemento, transmutado, lo encontraremos en distintos puntos y con diversas caracterizaciones, pero podemos adelantar una de las preguntas que mueven este trabajo: considerando los estudios sobre la ironía romántica, ¿podemos enlazar el problema de la forma (ausencia de ella) con la ambivalencia y pluralidad de sentidos que inaugura la ironía? ¿Esta apertura radical a la indeterminación nos sitúa ya, de entrada, frente a otro modo de comprender y dotar de contenido aquel abstracto «infinito en lo finito»? La cuestión de la producción de formas, entendida en su confección convencional como «transposición metafórica» surgida a partir de las «excitaciones nerviosas» y no como trasunto de la esencia del ser —pues no hay ninguna suerte de anclaje, reflejo o correspondencia entre significante y significado— se explicará desde el lenguaje a partir de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), dejando atrás la metafísica de artista⁸. Tras las representaciones de las obras wagnerianas a las que asiste en el verano de 1876 se reafirmará en que el arte clásico, de «gran estilo», es el único que, encarando a sus monstruos (y no huyendo de ellos a través de la embriaguez, una absoluta «ausencia chillona de forma»), es capaz de mostrar la unidad simple y bella de las formas, necesaria para afrontar una verdadera renovación cultural⁹. Pese a no poder *militar* ya por lograr política y socialmente esta transformación, Nietzsche no cesará de tentar sus posibilidades.

Nos centraremos en algunas de las influencias que más directamente entroncan con el tema que nos ocupa, ya que las referencias al respecto por parte del propio Nietzsche son bastante significativas: «Si se prescinde de los escritos de Goethe, y particularmente de las conversaciones de Goethe con Eckermann, el mejor libro alemán que exista: ¿qué queda propiamente de la literatura alemana en prosa, que merezca ser leído una y otra vez? Los aforismos de Lichtenberg, el primer libro de la biografía de

⁷ «De lo que concluye que, “en realidad, no puede haber forma porque en cada punto hay una infinidad”». Cfr. op.cit., p. 22; fragmento 62 [46].

⁸ Cfr. op.cit., pp.22; 43-44.

⁹ Cfr. op. cit., pp.51-54.

Jung-Stilling, el *Verano tardío* de Adalbert Stifter y la *Gente de Seldwyla* de Gottfried Keller, — y por el momento eso es todo»¹⁰. Hay también resonancias del estilo y la forma «aforística» —aforismos disfrazados, porque en realidad son centenares de apuntes recogidos casi compulsivamente (como buen jorobado hipocondríaco que era) en múltiples cuadernitos de cuentas— de la «mente sutil y fuerte» que para él es Lichtenberg, a quien tiene en alta estima¹¹. Conoce la obra de Goethe en profundidad, pero posiblemente sea en el *Carnaval de Roma* donde Nietzsche vea la caracterización del arte popular —que triunfó muy a su pesar, ya que es heredera del movimiento *democratizante* ejecutado por Eurípides, del que parece renegar en GT, pero que será valorado muy positivamente por la posterioridad— como aquella esfera en la que aún es posible restituir y refrescar el ideal de la «gran salud». La «fiesta del asno» con la que cierra Za es ya, en tanto remedo de una parodia que formaba parte tradición festiva cristiana, una representación carnavalesca. Volveremos sobre ello más adelante, puesto que tomará su carácter plástico y lúdico incluso para encomendarle a los genealogistas «del futuro» ciertas tareas a la hora de acercarse a una particular *historia apócrifa*.

Hemos de acercarnos también a un joven Nietzsche que, con tan solo quince años, ya se muestra entusiasmado por el carácter vivo, divertido, desenfadado y de celebración que inaugura la confrontación de la propia vida con historias de personajes de diferentes universos y con el enriquecimiento de la experiencia personal que ello conlleva. Esto permea hasta caracterizar su estilo de madurez. Escribe en algunos de sus «esbozos autobiográficos»: «He decidido comprarme yo mismo la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* y pedir, para mi cumpleaños, el *Don Quijote*»¹². Y actualiza a los pocos días: «He recibido mi *Tristram Shandy*. He leído el primer volumen y no dejo de leerlo una y otra vez. Al principio no entendí casi nada, incluso me arrepentí de haberlo comprado. Sin embargo, ahora me interesa mucho: anoto todos sus sugerentes pensamientos. Hasta ahora no había hallado un conocimiento científico tan amplio ni una disección semejante del corazón». Ya de adulto, reconoce su enorme influencia, así como el valor de la «melodía infinita» de la obra de Laurence Sterne¹³, el «gran maestro de la

¹⁰ WS II, § 109.

¹¹ Cfr. WS II, § 125; NF-1873,27[25].

¹² MP III 6, abril-octubre de 1859.

¹³ Este autor fue muy celebrado también por Schopenhauer, Diderot —que partirá de una escena de la obra para ambientar y desarrollar *Jacques el fatalista*—. También se ven ciertos remedos en el *Ulises* joyceano. No acaba aquí la lista de los embrujados por Sterne. Son suficientes para ir dando cuenta de la enorme vinculación con cierta tradición de la novela europea.

“ambigüedad”» que, en palabras de Goethe, fue «el espíritu más libre de su siglo» —y eso que Voltaire ya era libérrimo—. Nietzsche escribe casi enamorado sobre su estilo y particular humor (podemos comprobar aquí que el estilo *es* contenido) al que «abandonarse sin condiciones». El comentario es exquisito:

[...] Hay que dar por perdido al lector que quiera saber siempre exactamente qué pensaba Sterne en realidad sobre algo y si, al hablar de ello, ponía una cara seria o risueña: pues sabe hacer lo uno y lo otro con un solo movimiento del rostro y sabe también, más aún quiere, a la vez tener razón y no tenerla, trenzar melancolía y farsa. [...] Sus sentencias incluyen a la vez ironía hacia lo sentencioso; su aversión por lo serio va unida a la tendencia a no tomarse nada con superficialidad y exteriormente. [...] Al humor de Sterne hay que abandonarse sin condiciones — y por lo demás esperar que sea benévolo, siempre benévolo. — Extraña e instructiva es la actitud de un escritor como Diderot frente a esta ambigüedad general de Sterne: es decir, una actitud también muy ambigua — y esto es precisamente puro hiperhumor al estilo Sterne. [...] Los franceses son demasiado serios para el humor — y sobre todo para tomarse con humor el humor mismo. [...] Desgraciadamente, Sterne como persona parece haber sido demasiado afín al escritor Sterne: su alma de ardilla saltaba con incontenible inquietud de una rama a otra; sólo conocía lo que está entre lo sublime y lo canallesco; había estado en todas partes, pero siempre con su descarado ojo húmedo y su sensible juego expresivo. Él fue, si el lenguaje no se asusta de estas comparaciones, de una buena voluntad despiadada, de una imaginación barroca en el disfrute, más aún, depravada, casi poseyó la tímida gracia de la inocencia. Una ambigüedad semejante, en carne y hueso, una libertad de espíritu tan grande en cada fibra y músculo de su cuerpo, tal como las poseyó él, quizás no las haya alcanzado hombre alguno.¹⁴

El vínculo de Nietzsche con la tradición humorística de la novela polifónica está ya explícitamente localizado aquí. En Sterne, además, hay rastros de Cervantes, Locke, Montaigne y, por supuesto, Rabelais. Será Bajtín quien primero teorice sobre el carnaval bajo el pretexto de la obra de Rabelais y, haciéndose cargo de su estudio, con un estilo duro, pero de contenido bastante enjundioso, Julia Kristeva en su *Semiótica* (1969), quien ya recoge entre los autores ligados al mismo —por lo general, literatos— al propio Nietzsche. Este estudio sobre la semiótica literaria tiene, sobre todo, el valor subrayar que la *polivalencia* y *plurideterminación* de la palabra poética «sigue una lógica que supera a la lógica del discurso codificado, y que no se realiza plenamente más que al margen de la cultura oficial», siendo el discurso carnalesco la representación más genuina de este tipo de lógica (de 0-2, de la multiplicidad de los sentidos, frente a las del 0-1, subyugadas bajo la «ley oficial», el Padre, el error y la verdad). Profundizaremos en ello, dada su importancia para futuras investigaciones sobre el tema, en 4.2.

Con todo, esta «filiación humorística» no se termina de comprender sin atender a la discusión romántica en torno a la ironía. Friedrich von Schlegel y Solger fueron sus

¹⁴ MA II, § 113. Es una constante en Nietzsche relacionar la libertad de espíritu con la aptitud para el humor.

dos grandes protagonistas. Hegel, que fue recensor de los *Escritos póstumos* de Solger¹⁵ y conocía bien ambas posturas, criticaba en sus *Lecciones sobre la Estética* a F. Schlegel por no haber en su concepción de la ironía ni rastro de «en sí» y «para sí». Si todo lo ente puede ser producido por el Yo abstracto, de actitud irónica, quedaría la realidad, de carácter apariencial, casi fantasmagórica, volátil, sometida a su arbitrio:

“Ni este contenido ni su manifestación y realización tienen para mí ninguna *seriedad*.” Toda seriedad supone el hecho de que en mí haya realmente un contenido y que este contenido sea tan esencial que al sumirse en él me convierta yo mismo en algo esencial. Pero no es el caso del Yo.¹⁶

Realmente es F. Schlegel quien plasma en el reconocimiento de la contrariedad interna a la ironía y su juego tensional oscilante entre la ambigüedad y la ambivalencia lo que más tarde Nietzsche pondrá en práctica¹⁷. La ironía, que se resiste a ser reducida a *un qué* y *un cómo*, se hace accesible mediante la «mostración ante nosotros». Así lo explica Walter Biemel cuando comenta el *fragmento 48* («La ironía es la forma de lo paradójico.

¹⁵ No podemos detenernos en Solger porque Nietzsche no lo menciona. Basten estas consideraciones mínimas: para él, la ironía arranca en la consideración del hombre obligado a cumplir su destino en este mundo. Parte de la «ironía trágica» para distinguir en ella la ironía religiosa, moral y dialéctica: «Solger designa como “temple de ánimo” la revelación de la constitución fundamental de la existencia humana, la ironía trágica. Pero ese término no significa una vaga disposición de ánimo, sino una forma viva, inmediatamente experimentada, de captar la situación que en principio va inherente al hombre. Significa una forma de conocimiento en la que la presencia de lo divino se nos revela o «esclarece» en y por la desaparición de nuestra realidad. Puesto que la ironía trágica es un darse cuenta de la fundamental constitución existencial del hombre, no puede limitarse a un mero principio artístico, como sucede muchas veces. La teoría de Solger sobre la ironía trágica es una teoría de la finitud del hombre, una teoría de la existencia.» HENCKMANN, W.: «El concepto de ironía en K.W.F. Solger». *Enrahonar*, 14, (1988), p.21. También la ironía artística, como hace en *Erwin. Cuatro diálogos sobre lo bello y el arte*. Para él, las obras de arte clásicas son aquellas en las que se funden la ironía y el entusiasmo. «Entusiasmo e ironía oscilan singularmente entre el absoluto divino, inalcanzable para nosotros, y la nulidad pura, que tampoco está a nuestro alcance. Y esa oscilación entre el absoluto y la nulidad no es a su vez sino el reflejo fiel de la constitución fundamental de la existencia humana, de la “ironía trágica”. Por eso, si no es pensable ningún arte que no este rodeado de una cierta tristeza, tampoco es pensable ningún arte del que no emerja algo así como un “consuelo metafísico” (Nietzsche). La ironía es ambivalente en toda su esencia.» (Ibid., p.31)

¹⁶ Cfr. BIEMEL, W.: «La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán». *Covivium*, 13-14, (1962), p.46; (Hegel, *Werke X, I*, p.85).

¹⁷ Ya en GT Nietzsche hace alusión a la ironía socrática y, pese a criticarla duramente por la logificación del discurso y desmantelamiento del verdadero espíritu clásico, tan salvaje como libre de *ciencia*, le reconoce el valor de haber mostrado la riqueza que hay en el dialoguismo. Es curioso que F. Schlegel diga esto en el *fragmento 108* sobre la ironía socrática, «enteramente reflexiva»: «nace de la unión del sentido del buen vivir y el espíritu científico, del encuentro entre la perfecta filosofía natural y la perfecta filosofía técnica. Contiene y provoca un sentimiento del irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado, de la imposibilidad y necesidad de una plena comunicación. Es la más libre de todas las licencias, pues a través de ella se sitúa uno más allá de sí mismo». SCHLEGEL, F.: op.cit., p.63. En ella tenemos dos de los ingredientes fundamentales: la cuestión de lo infinito en lo finito y el distanciamiento de sí. Biemel precisa (op.cit., p. 39; 63) que en Fichte la ironía es «posición y negación de la posición»; en Lessing es «instinto» y en Hülsen «nace de la filosofía de la filosofía». El concepto de *Potencia absoluta* en Schelling también habría de ser tenido en cuenta para un estudio pormenorizado de la ironía romántica. Para profundizar en la teoría del lenguaje de F. Schlegel y su influencia en Nietzsche, BEHLER, E.: «La teoría del lenguaje del primer romanticismo alemán y su repercusión en Nietzsche y Foucault», *Estudios Nietzsche*, 5, (2005), pp.67-86.

Paradójico es todo lo que es a la vez bueno y grande»¹⁸) con suma claridad: «la dificultad para definir la ironía pertenece a la misma esencia de la ironía. Si la ironía fuese definible sin más, ya no sería lo que ella quiere ser, es decir, algo inaprehensible, indeterminable, indelimitable. La ironía debe ser tan múltiple, tan vivamente cambiante que escape a una definición rígida»¹⁹. Como él mismo aclara, no es que sea absolutamente indefinible e inefable, sino que su propia estructura interna, siempre paradójica, reclama para sí el reconocimiento de su diversidad, contrariedad y constantes tensiones que la hacen ser lo que es, jugando con lo que, en cierto sentido *no es* —¿acaso también se disfrazan las palabras?—, pero «surte efecto» *como si fuese*.

Se trata, en suma, de una fuente privilegiada de riqueza, puesto que posibilita la fusión de contrarios y vuelta sobre sí del propio saber²⁰ (*reflexión* propiciada por un movimiento libre) pero, sobre todo, la toma de distancia, en forma de «elevación sobre lo condicionado» —de lo que, recordemos, huyen los románticos en busca de una anhelada infinitud—, es decir, tanto distanciamiento de sí (colocando en un nuevo *mirador*, abierto a nuevos puntos de vista) como *revoloteo libre* sobre las cosas —el vuelo, que no se alza sin ligereza, está siempre presente en Nietzsche, sobre todo en Za y EH—. Este distanciamiento y liberación de sí permitirá que se ejecuten movimientos autodestructivos y autoaniquiladores, restauradores, vivificantes, como si de la limpieza de piel muerta y alivio muscular tras pesadas cargas se tratase. No es un movimiento ingenuo ni meramente lúdico, puesto que reconoce, de entrada, tanto el dolor que habrá que soportar al desprenderse de todo aquello a lo que uno se siente apegado como el «goce supremo» de la libertad que posteriormente se alcanza²¹. ¿No es esta misma fortaleza la adquirida con el «aire fuerte», de altura, que se disfruta y sufre en soledad? «El hielo está cerca, la soledad es inmensa — ¡Pero qué serenas reposan todas las cosas en la luz! ¡qué libremente se respira! ¡cuántas cosas siente uno que están *por debajo* suya!²²». No es difícil advertir que se trata de una sabiduría del contraluz²³.

¹⁸ SCHLEGEL, F.: op.cit., p.54.

¹⁹ BIEMEL, W.: op.cit., p.33.

²⁰ Cfr. BIEMEL, W.: op.cit., p.41.

²¹ Cfr. BIEMEL, W.: op.cit., p.35.

²² EH, Prólogo, §3.

²³ Ahondando en los problemas que subyacen en el tratamiento de la ironía, Biemel comenta que, en relación con la ley natural, es el tiempo el elemento que permite superar el conflicto entre identidad y «condicionalidad del ser finito»: «La ley dirá ahora: “*deviene* idéntico a ti mismo, *eleva* (en el tiempo) las formas subjetivas de tu ser a formas del absoluto”», BIEMEL, W.: op.cit., p.29. Así es como para Schelling puede volvérselo accesible al sujeto finito el infinito (44). Lo destacamos porque no es más que otro modo

Biemel termina su exposición reconociendo que un acercamiento a la ironía acaba, indefectiblemente, con más preguntas que respuestas: «¿Puede pedirse a un ser finito la realización de la finitud?»; «¿Hasta qué punto un pensar absoluto es posible a un ser finito?»²⁴ De momento, parece que es posible, al menos, aproximarse a ella mediante el reconocimiento de la infinidad de posibilidades existenciales no transitadas. No importa que el *infinito más uno* quede sin explorar, puesto que es lo propio del ser finito: «¡que se aguante!» La reconciliación con el carácter irresuelto —y estructuralmente abierto— de la propia vida podría facilitar la reconciliación con la indeterminación más radical que nos *salta encima* a cada instante. Sobre el valor de la ironía para el desempeño filosófico, baste el *fragmento 42*, del que Nietzsche, como mostraremos, pese a su recomendación de no abusar de ella, es el discípulo más aventajado:

La filosofía es la auténtica patria de la ironía, la cual podríamos definir como belleza lógica: pues dondequiera que se filosofa en diálogos orales y escritos, y en general de manera no totalmente sistemática, se debe ofrecer y exigir ironía [...] Hay poemas antiguos y modernos que, en su totalidad, exhalan por doquier universalmente el hálito divino de la ironía. Vive en ellos una verdadera bufonería trascendental. En su interior, la disposición de ánimo que todo lo abarca y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso sobre el arte, la virtud o la genialidad propios en el exterior, la manera mímica al actuar de un buen actor bufo italiano tradicional.²⁵

No decimos nada nuevo refiriendo la enorme influencia que tuvo el pensamiento de Nietzsche sobre artistas y literatos. Seguiremos un poco más de cerca, como anunciamos, ciertas pervivencias en la novela kunderiana y en el teatro de la crueldad de Artaud, debido a los rasgos que les hacen contar entre las artes carnales. Sin adelantar demasiado, podemos destacar cómo Artaud entiende la renovación teatral ligada al arte, a la cultura y a la propia vida. A ellas consagra, a modo de protesta, *El teatro y su doble*: «Protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro; y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida»²⁶. Él cree en un «sentido de la vida renovado por el teatro» caracterizado por el adueñamiento del hombre de aquello «aún

de explicar «cómo llega uno a ser lo que es». En Novalis sería el «temple del estar en camino», «hacia casa», un hogar que aún no somos.

²⁴ Ibid., pp.47-48.

²⁵ SCHLEGEL, F.: op.cit., pp.52-53; Cfr. nota 6. Es Sánchez Meca quien señala el marcado sentido de la ironía entendida como autoparodia: «La ironía es la acción de relativizar lo finito mediante la cual el individuo se supera a sí mismo, crece, en lugar de quedar aprisionado en una versión de su propia individualidad». Aquí late y germina el fundamento de la ecdisis como proceso inherente a la existencia, al propio Carnaval y, por tanto, también a la novela polifónica (para *abrir boca* piénsese, por ejemplo, en los «egos experimentales» kunderianos).

²⁶ ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2011, p.12; 16.

no existe», encargándose, así, de la tarea de «hacerlo nacer»²⁷. Esto, sin duda, supone una reconciliación con las posibilidades indeterminadas que se incardinan en nuestra propia existencia (como también, a su forma, nos permite hacerlo la novela). Es en el espectáculo teatral que rompe con las formas y el lenguaje a través de los gestos, la interpretación, los ritmos, la armonía, etc., como la masa puede aún apropiarse de su propia vida explorando otras formulaciones a través de creaciones que dan rienda suelta a escenas y personajes del mundo onírico, liberando «la libertad mágica del sueño». Artaud encontrará en el teatro balinés y oriental nuevas posibilidades para refrescar la acción teatral occidental, excesivamente inmersa en el texto, en el verbo, siempre dirigido al entendimiento.

Pese a tratar de restituir con el teatro una dimensión metafísica para la vida, Artaud comparte con Nietzsche toda la crítica al olvido de la corporalidad. Solamente asumiendo que, en última instancia, es el cuerpo el que interpreta, puede ser viable un teatro eminentemente físico, de penetración sensible, de ahí que prefiera el «lenguaje objetivo y concreto» como modo privilegiado para tender «un lazo a los órganos». Para no repetir los gestos de un teatro que solo da razones al entendimiento, Artaud insiste en la importancia de crear vínculos vitales: «al teatro sólo le importa cómo se oponen los sentimientos a las pasiones y el hombre al hombre en la vida»²⁸.

Para Klossowski, el humor en Nietzsche se transforma en «tonalidad del alma» y, bien mirada, dicha caracterización podría ser compartida por todos los autores citados hasta ahora, pues, en mayor o menor medida, reconocieron en ella un movimiento, una actitud, un modo de ser y enfocar la existencia que les permitiría sortear los obstáculos lingüísticos²⁹ y mostrar, con su don de estilo, nuevas vías para asaltar otros modos de ser y de ver, ya sin pretensiones redentoras, universalizadoras ni trascendentales, sino intramundanas, mendicantes y dispuestas a curar sus heridas y sus espantos. Sin negarlos y sin volver la espalda a sus propios monstruos. Es, en síntesis, un intento de rastrear las

²⁷ Cfr. op. cit., p.16. Entiende por *vida* «esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan».

²⁸ Ibid., p.96. «Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir posibilidades», p. 94.

²⁹ «Volviéndose pensamiento, la tonalidad del alma se desarrollaba como su propia investigación hasta el momento en que los términos de ésta se reconstituían como mutismo: este pensamiento se habla a sí mismo acerca de un obstáculo con el que viene a tropezar desde un principio la intención de enseñar.» KLOSSOWSKI, P.: *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires, Altamira, 1995, p.10. Klossowski se dedica en esa obra a comentar fragmentos póstumos donde se resalta el carácter paródico. También insiste en el politeísmo de los valores y en la importancia de la salud. Especialmente recomendable «La invención más bella del enfermo», pp.192-200, donde rescata las menciones a los estados mórbidos.

diversas y contradictorias transfiguraciones de los modos libres y cambiantes de entender, pensar y vivir de los niños traviesos.

3.- Primera parte. Esta corona de rosas, la de uno que habla en mil colores: Nietzsche, *Philogelos*.

Nietzsche plasma su intención, actitud y posicionamiento filosófico —que es también vital— en el carácter plástico, artístico y fisiológico de su estilo. Hay pasajes y poemas que, pese a ser intencionadamente poco explícitos, consiguen transmitir su mensaje a través de las *gammas de colores* con las que han sido teñidos:

[...] *Ávido de su presa,
enmascarado en mil colores,
máscara para sí mismo,
presa para sí mismo — [...]*
[...] *¡No! ¡Solo un loco! ¡Solo un poeta!
Solo uno que habla en mil colores,
que coloridamente grita desde su máscara de loco,
que sobre falsos puentes de palabras da vueltas.
Sobre arcoíris coloridos.
[...] entre animales rapaces coloridos,
pecaminosamente sano, colorido y hermoso,
robando, deslizándose, mintiendo,
con labios lascivos,
bienaventuradamente burlón, bienaventuradamente infernal,
bienaventuradamente sediento de sangre: [...]*
*Tú que has visto en el hombre
a un cordero y a un Dios —:
despedazar al Dios que hay en el hombre
y al cordero también que hay en el hombre,
y reír mientras tanto — [...]*³⁰

A esto lo llama «pintura literaria»: «La mejor manera de representar un objeto importante es tomando del mismo objeto los colores que hacen falta para pintarlo, como hace el químico, y luego usarlos como hace el artista: haciendo surgir el diseño de los márgenes y las transiciones del color. La pintura adquiere así algo del fascinante elemento natural que vuelve significativo al objeto mismo»³¹. Acompaña estas *expresiones pictóricas* de un lenguaje —el de un espíritu que se comunica consigo mismo en el «lenguaje del ditirambo»— relacionado con el teatro, el gesto y la interpretación, el canto, la danza, el vuelo y los saltos. Todos los movimientos están llamados a ser protagonizados por cuerpos ágiles, fuertes, resistentes, ligeros y sanos, de trato, por lo general, salvo

³⁰ Za, IV, «La canción de la melancolía», §3.

³¹ MA, §205.

excepciones³², jovial, alegre, amable, frente a los anquilosados, enfermos y pesados. ¿Qué hay detrás, acaso un modo de vida solo apto para *atletas*? Así es como entendemos este talante frente a los estados mórbidos. Una disposición del alma que es, a su vez, la más propia de un «espíritu libre»³³, entendiéndolo por ello «un espíritu que se ha *hecho libre*, que ha vuelto a tomar posesión de sí mismo»³⁴.

En esta primera parte mostraremos que su estilo está íntimamente ligado a la afinidad natural que tiene el autor con las tonalidades humorísticas, plasmadas en las diferentes funciones que adquieren sus risas. El objetivo principal es dejar claro que, gracias a ellas, se adquiere una lucidez especial que auxilia y alivia — momentáneamente— el dolor provocado por el mal inherente a la existencia sin restarle, en ningún momento, ni un solo ápice de su crudeza, sino abrazándola, queriéndola, mimándola tras reconocer en ella una posibilidad de apropiación de sí:

Zaratustra es un bailarín —: cómo aquel que posee la visión más dura, más terrible, de la realidad, aquel que ha pensado los “pensamientos más abismales”, no encuentra en sí mismo, pese a ello, ninguna objeción contra la existencia, ni siquiera contra su eterno retorno, — sino más bien una razón más para *ser él mismo* el eterno sí a todas las cosas, “el inmenso e ilimitado decir sí-y-amen”
...³⁵

No pretende buscar en el humor un recurso para alcanzar una suerte de «redención intramundana». Es bastante claro al respecto: «*Redimir los pasados* y hacer que todo “fue” se transforme en un “así lo quise” —¡sólo esto sería para mí la redención!»³⁶ En Za, «De las viejas tablas y nuevas», § 3: «extendí la risa, como una tienda de todos los colores, sobre las nubes, el día y la noche. [...] como poeta, adivinador de enigmas y redentor del azar, les enseñé a crear para el futuro y a redimir creadoramente — todo

³² «Lo alciónico, los pies ligeros, la omnipresencia de la maldad e insolencia y todo lo demás que es típico del Zaratustra: jamás se soñó algo de eso como esencial a la grandeza», EH, «*Así habló Zaratustra*. Un libro para todos y para nadie.», §6. No se puede negar la potencia destructiva: «no se mata de cólera, sino de risa», Za, «La fiesta del asno», §2. No se comprendería su independencia y afirmación sin condiciones sin la firme oposición a toda cultura muerta y repleta de ideas y valores que corrompen la salud (moral cristiana, sus trasmundos, el anhelo redentor, Dios, el espíritu de la pesadez, etc.). La voluntad de poder no se entiende ni explica sin esta capacidad evaluativa, que es, en última instancia, la que le permite *construirse* propiamente y proponer alternativas tanto en el ámbito práxico-vital como en el de la cultura.

³³ «¿Cómo nace el espíritu libre (*esprit fort*)? Es ésta, en especial, la cuestión sobre la producción del genio. ¿De dónde proviene la energía, la fuerza inflexible, la resistencia contra la que el individuo, contraponiéndose a la tradición, intenta adquirir un conocimiento completamente individual del mundo?», MA, §230.

³⁴ EH, «Humano, demasiado humano», §1.

³⁵ EH, «*Así habló Zaratustra*. Un libro para todos y para nadie», §6.

³⁶ ZA, II, «De la redención». «¡No! Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo en el *más acá*, — vosotros deberíais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, si, por otro lado, queréis continuar siendo totalmente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, algún día enviéis de una vez al diablo todo consuelismo metafísico — ¡y la metafísica en primer lugar!». GT, 7, p.335. Pero ¿cómo empezar, acaso sugiere que a reír se aprende únicamente sufriendo? ¿Ese es el *peaje*?

cuanto una vez *fue*. [...] esto es lo que yo llamé redención para ellos. Solo a esto les permití que lo llamaran redención.» Nietzsche no desliga sus planteamientos para la vida del individuo de aquellos que exploran otras opciones para la vida cultural, el arte e incluso la historia, como veremos en la segunda parte. Se trata de una elección consciente, libre, tomada tras haberse percatado de que esta posibilidad se le presentaba significativamente, en sintonía con su propia disposición. ¿Hay en ello algo más que un «modo de ser y estar»?

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me ceñí esta corona, yo mismo he santificado mis risas. A nadie más encontré hoy lo suficientemente fuerte para ello. Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, alguien preparado para volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, un bienaventurado en su ligereza: — Zaratustra el que dice la verdad, Zaratustra el que ríe la verdad, no un impaciente ni un incondicional, sino uno que ama los saltos y las piruetas; ¡yo mismo me ceñí esta corona!³⁷

Aclarar y justificar que en todo ello hay una generosa fuente de sabiduría roza vulgarmente la redundancia, de ahí que ni siquiera él mismo necesite hacerlo. Le bastaría con firmar: «Así habló Zaratustra, riendo *con los ojos* y las entrañas»³⁸.

3.1.- Caracterizaciones del coro ditirámico en *El nacimiento de la tragedia*.

¿Cómo habría sido capaz de soportar la existencia el pueblo griego, ese que estaba «tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento*», de no haber creado, para sobrellevarla, los dioses olímpicos y la tragedia? Ambas creaciones extraordinarias, explica Nietzsche, nacieron de una «pulsión apolínea de belleza» que, lejos de prescribir remedios salvíferos para asuntos que no podían ser tratados con ningún bálsamo, ni humano ni divino, proporcionaban los medios artísticos para exteriorizar — bien narrando al ritmo de un viejo bastón o poniendo dichas historias en escena— las miserias, taras, impotencias y padeceres inherentes a la vida humana, sin tratar —pese a parecerlo— de acabar con sus contradicciones, sino para, a través de un juego incesante con ellas, llegar a transfigurarlas³⁹ en posos sapienciales, positivos para la existencia. ¿Para qué, entonces, si no, unos dioses tan exagerada y apasionadamente salvajes? Fue así, detalle arriba, detalle abajo, como los «dioses olímpicos de la alegría»⁴⁰ fueron conformándose a partir

³⁷ Za, IV, «Del hombre superior», §18.

³⁸ Za, IV, «La sombra».

³⁹ Cfr. GT, 3, p.347.

⁴⁰ ¿Es lo bello una reconciliación con el sufrimiento a través del canto, la alegría; una pena transformada bajo el disfraz? No hay que olvidar a Helena, diosa sonriente, «imagen de la existencia perfecta», para entender la pulsión apolínea de lo bello. FP I, 7 [25]: «La naturaleza ansía ardientemente la sonrisa»; FP I, 7 [27]: «Objetivamente: lo bello es una sonrisa de la naturaleza, un exceso de fuerza y de sentimiento de

de los «dioses titánicos del horror», que poco más que entretenimiento, llegados a cierto punto, podían seguir proporcionándoles.

Dioniso, como víctima de los daños colaterales producidos por el principio de individuación, cobra especial importancia en la restitución del hábito y la recarga de potencia vital. Nietzsche conocía la insistencia de Plinio el Viejo en los enigmas de la risa. En su *Historia natural* se preguntaba, tentado respuestas que aún hoy seguimos buscando, la edad a la que comenzaban a reír los bebés, la parte del cuerpo donde se originaba la risa (el diafragma, el bazo) o por qué las cosquillas en las axilas, las costillas y los pies causaban risa a la gente. Con la convicción de los que creen bastante en sí mismos afirmaba que los chiquillos hasta los cuarenta días no reían. Solo destacaba una excepción: Zoroastro, que rio el mismo día de su nacimiento, bastando esto para ofrecer garantía de su vínculo con la divinidad⁴¹. No es casualidad que, ya en la obra de madurez, el vínculo de los dioses risueños siga perviviendo bajo el *disfraz* «Zaratustra». En GT constata la «pluralidad de figuras»⁴² —véase aquí el vínculo con los elementos básicos y las fuerzas naturales— bajo las que se manifiesta Dioniso (tras la «reconciliación», no sin su anverso imprescindible llamado «Apolo» —¿podría pensarse este par de fuerzas como Dioscuros?—), que inaugura, tanto con su despedazamiento como con los renaceres posteriores, un momento decisivo para la historia y el destino de los griegos:

El Dioniso verdaderamente real se manifiesta en una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo, prisionero de la red de la voluntad individual. Tal y como ahora habla y actúa ese dios que se manifiesta, se asemeja a un individuo que comete errores, siente ansias y sufre: y el que *se manifieste* en general con esta precisión y esta claridad épicas es el efecto del Apolo intérprete de sueños, el cual mediante aquel fenómeno de tipo metafórico le interpreta al coro su estado dionisiaco. [...] Ese despedazamiento, el sufrimiento genuinamente dionisiaco, es idéntico a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros tendríamos que considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo que en sí es rechazable. De la sonrisa de ese Dioniso surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos. En aquella existencia como dios despedazado Dioniso tiene la doble naturaleza de un cruel demon que ha vuelto al estado salvaje y de un dulce soberano lleno de bondad. [...] Celebrando ese tercer Dioniso adviniante resonaba el arrebatado

placer de la existencia: piénsese en las plantas. Lo bello es el cuerpo virginal de la esfinge. La finalidad de lo bello es seducir a la existencia. Pero entonces, ¿qué es propiamente esa sonrisa, esa seducción? Negativamente: el ocultamiento de la pena, la eliminación de todos los pliegues y la jovial mirada del alma de la cosa. [...] Lo bello es la ocultación de la pena, o verdadera negación de la pena o negación aparente de ella.»

⁴¹ Cfr. BEARD, M.: *La risa en la Antigua Roma*. Alianza, Madrid, 2022, pp.47-48.

⁴² Insiste en el papel central de Dioniso *enmascarado*: «La tragedia griega tuvo sólo como objeto los sufrimientos de Dioniso, y que durante muchísimo tiempo el único héroe presente en el escenario fue precisamente Dioniso. Pero con idéntica seguridad se tiene derecho a afirmar no sólo que en ningún momento, hasta Eurípides, Dioniso ha dejado de ser el héroe trágico, sino también que todas las famosas figuras del escenario griego, Prometeo, Edipo, etc., no son sino máscaras de aquel héroe originario.»; «detrás de todas esas máscaras se esconde una divinidad». GT, 10, p.374. Esta idea la retomará en HL y JGB, §223.

canto de júbilo de los epoptos. Y sólo por esta esperanza hay un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, fragmentado en individuos: tal como el mito lo presenta con la figura de Deméter absorta en un duelo eterno, la cual por primera vez vuelve a *alegrarse* cuando se le dice que puede *de nuevo* dar a luz a Dioniso.⁴³

En esta lectura hay al menos tres elementos que serán importantes para entender el trasfondo sustancial de su concepción del drama musical griego: el ya mencionado padecer del principio de individuación, la doble naturaleza —capaz de lo más bajo y lo más excelso— adquirida tras su despedazamiento, y el hecho de tener en su poder la posibilidad de, con su nacimiento, brindar una esperanza para abrir futuro en un «mundo desgarrado». Este desgarramiento lleva sobre sí el anuncio de la tragedia y de la fiesta (también la carnavalesca) como celebración popular en la que se restaura, por unos instantes, la unidad original, aniquilando, mientras dura, el principio de individuación. Por eso se puede hablar de la fiesta como lugar y tiempo sagrado que, organizando en torno a ella el calendario⁴⁴, tiene el poder de crear unos lazos imposibles de conseguir a golpe de conquista y de ley. Los *corrientes* aparecerán más tarde —tal vez ante nosotros— como aquellos *cualquiera, don Nadies*, que, riendo y celebrando la vida y la muerte juntos, fundan comunidad social y política.

Quizás haya algo aún más decisivo: «De la sonrisa de ese Dioniso surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos». Nacer de una sonrisa implica, necesariamente, nacer de una inteligencia —vinculada a la risa de los ojos—, y esta parece ligar, de entrada, a los mismos dioses al divertimento y la recreación con el sufrimiento humano, de ahí sus intervenciones esporádicas *ex machina* en el escenario del gran teatro del mundo, al que también hará referencia Nietzsche. En esta narración hay que captar bien su intención de transmitir la afirmación y el *abrazo* a la condición humana y a lo que lleva consigo.

Con un poco de perspectiva, podemos percibir este momento como el germen de ciertos reproches que posteriormente vertirá sobre el cristianismo por la condena de la risa y de todo aquello que hiciera de la existencia algo más liviano, llevadero y sano; el hacer del *tragar sapos* una virtud con la que se paga el billete a una Gloria siempre prometida y jamás disfrutada; el dar la espalda al mal del mundo y convertir así el sufrimiento en una condena a muerte *en y para* la propia vida; la deshonestidad de no

⁴³ GT, 10, pp.374-375.

⁴⁴ Cfr. «El tiempo sagrado y los mitos», en ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 2014, pp.53-86.

reconocer esta vida como la *única* oportunidad asegurada para ensayar y actuar, etc. Es poco más que una herencia maldita. Jesucristo y María solo ríen en los *Evangelios apócrifos* y, en el Nuevo Testamento, las referencias a la risa están vinculadas a la crueldad con la que se burlan de Jesús, vaya por Dios, los verdugos y los frívolos⁴⁵.

Retomando la cuestión, es preciso recordar que es en la música donde Nietzsche ubica el poder transfigurador característico de la tragedia, que permite modelar plásticamente los estados dionisiacos. En cierto sentido, la música es una recreación abstracta de la esencia desgarrada del mundo, pero no hay que entenderla como *mímesis*. Su capacidad expresiva, ligada a su «completa soberanía», pese a ser aderezada con otros elementos, nunca se ve superada por la del texto, el concepto y la metáfora, ya que estos, en tanto lenguaje, no pueden acceder por sí mismos a la esfera donde se encuentra intacta la Unidad primordial⁴⁶. Esto se debe a que el texto (probablemente por su vínculo narrativo con los aspectos más cotidianos de la existencia), a diferencia de la música —a la que confiere «máxima vigencia universal»—, no influye decisivamente en el proceso de aniquilación del individuo. No en vano sitúa el nacimiento de la obra de arte trágica en el espíritu de la música, al cual debe el sentido del coro su enorme y profunda potencia expresiva⁴⁷. Teniendo en cuenta esto podemos comprender los reproches a Eurípides por acelerar la irrupción del espectador en la escena y acabar con el «aislamiento» del coro. Así, el héroe, como imagen en la que se condensa la caracterización de la voluntad, puede ser negado para placer del espectador precisamente por su constitución fenoménica, fantasmagórica. Su padecimiento sirve de recreo porque no afecta en nada a dicha voluntad. La aniquilación del individuo expresaría, por tanto, rasgos de la voluntad omnipotente: los envites contra el principio de individuación no harían más que consagrar la «vida eterna» de lo en sí, del verdadero mundo. No obstante, es el propio Nietzsche

⁴⁵ Es posible rastrear en la Biblia el origen de toda una corriente teórica (Bergson también incide en sus funciones denigrantes y Baudelaire vincula el sentimiento de superioridad a su «origen diabólico») que ha concedido excesivo peso a la dimensión cruel, malvada y deshumanizadora de la risa. No es que no la tenga, pero el estudio no puede detenerse en la opinión de quienes hicieron de la pusilanimidad un gran valor. Más inquietante aún resulta que hoy, en nombre de la más vanguardista progresía, se traten de indicar los temas y momentos en los que está bien reírse. Un *chistecito*, por cruel y frívolo que sea, solo puede ser combatido y neutralizado por otro *chistecito*. Las cuestiones políticas con las que juega el humor no se dirimen en fiscalías, confesionarios ni asambleas, pero este es ya otro tema.

⁴⁶ «Con el lenguaje no se consigue en modo alguna la forma exhaustiva del simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial que se hallan en el corazón del Uno-primordial y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima de todo fenómeno y antes de todo fenómeno.» GT, 6, p.358.

⁴⁷ «La estructuración de las escenas y las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede formular en palabras y conceptos». GT, 17, p.405.

quien se separará de esta interpretación tanto en EH como en el «Ensayo de Autocrítica». Expresando su profundo distanciamiento de Schopenhauer y remarcando la necesidad de haber expresado aquellas ideas con otro vocabulario y estilo, dirá: «¡Oh, de qué manera tan diferente me hablaba a mí Dioniso!»⁴⁸. Para él llegará a ser casi imperdonable que este libro «arrogante y entusiasta»⁴⁹ concediera tanta importancia al trasunto metafísico del arte, puesto que, en realidad, a la tragedia no le hacía falta tal recurso para seguir siendo efectiva.

Volviendo a las modulaciones del arte trágico, Nietzsche se centrará en la depauperización del género a manos de los propios griegos, «los niños eternos»⁵⁰ que «también en el arte trágico son solamente niños que no saben qué sublime juguete ha surgido y — se ha roto entre sus manos». Parte de esta decadencia vendría dada por la deriva hacia una seriedad que mata todo lo vivo, lo natural, lo espontáneo, frecuentemente vinculada a la logificación propia del carácter teórico de la praxis socrática, que no se llevó bien nunca con las pulsiones naturales e inconscientes: «Mientras que la consideración dionisiaca del mundo nacida de esa lucha sobrevive en los misterios y, en las más prodigiosas metamorfosis y degeneraciones, no cesa de atraer hacia sí las naturalezas más serias. ¿No volverá a ascender algún día como arte desde su mística profundidad?»⁵¹ Aquí aparece Sócrates como tumor de Dioniso⁵². Él insiste en la importancia de aquello que el coro ponía en juego:

⁴⁸ GT, «Ensayo de autocrítica», p.334; en p.331: «¡Hubiera debido *cantar*, esa “nueva alma” —y no hablar!» Este apartado se añadió al texto al publicarse la tercera edición de la obra, en 1886.

⁴⁹ Dirá en EH, «*El nacimiento de la tragedia*», §1: «La tragedia es justamente la prueba de que los griegos *no* fueron pesimistas: Schopenhauer se equivocó en esto, como se equivocó en todo.» Pese a aclarar que hay en él afirmaciones insostenibles, reconocerá en Schopenhauer dos «*innovaciones* decisivas»: la primera, la comprensión y nueva valoración del fenómeno dionisiaco en los griegos. La segunda, el retrato de Sócrates como «*décadent* típico». Precisamente estos serán los elementos fundamentales que llegarán, intactos, a su obra de madurez. Por eso hay consideraciones sobre la tragedia y el coro ditirámico que no perderán relevancia.

⁵⁰ GT, 17, p.405. Cfr. OC I, nota 41, p.590: aquí el juego de niños está vinculado a la «alegría originaria del fenómeno dionisiaco». Aparecerá luego en Za con un carácter más moral. Para rastrear el vínculo del juego con su concepción de la filosofía de Heráclito, FP I 168 [17], 19[18], 21[22], 23[8, 22]. Recordemos el famoso fragmento del *Oscuro*: «El tiempo es un niño que juega y mueve los peones. Él tiene la supremacía.» El juguete roto de la cultura griega sitúa históricamente el comienzo de la decadencia de la tragedia.

⁵¹ GT, 17, p.405.

⁵² Otra antítesis ya cifrada: dionisiaco-socrático. «La tragedia encontró en Sócrates su aniquilación. Lo inconsciente es más grande que el no saber de Sócrates. El *démon* es lo inconsciente, pero que sólo se opone a la consciencia de vez en cuando obstaculizando: no actúa productivamente, sino sólo críticamente. ¡Un mundo extrañísimamente invertido! Por el contrario, el inconsciente siempre es el elemento productivo, la conciencia el elemento crítico [...] en Sócrates reconocemos al adversario de Dioniso». FP I, 1[43]; GT, 12, p.387. La cultura socrática es, a su vez, la cultura de la ópera: «la ópera es un ser de broma»; «para luchar contra la ópera hay que luchar contra la seriedad alejandrina», cfr. GT, 19, p.416. Los artistas de su tiempo son incapaces de provocar «excitación estética».

Este proceso del coro de las tragedias es el fenómeno *dramático* primordial: verse transformado a sí mismo delante de sí, y actuar entonces como si uno realmente hubiese pasado a formar parte de otro cuerpo, de otro carácter. [...] El coro ditiirámico es un coro de transformados, en los que está totalmente olvidado su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales⁵³.

Nietzsche prefiere que el coro, que originariamente había sido una «autorreverberación del estado dionisiaco», se mantenga aislado⁵⁴ para garantizar la transformación de sus integrantes, asumiendo un papel de «espectador ideal»⁵⁵. Y es en este punto donde se opondrá radicalmente a Eurípides, el «poeta del socratismo estético»⁵⁶, por haber arrancado de la tragedia los elementos dionisiacos tras hacer al público protagonista en la escena (cambiando el lenguaje y los temas tratados, ahora más próximos a la vida cotidiana de la gente de a pie):

Y de esta manera el Eurípides aristofaneo⁵⁷ pone de relieve, alabándose a sí mismo, que él ha expuesto la vida y las ocupaciones cotidianas que son comunes a todos y que todos conocen, para juzgar sobre las cuales todo el mundo está capacitado. Si ahora la masa entera filosofa, si con inaudita inteligencia administra su patrimonio y lleva sus procesos, esto, según el elogio que se hace ese Eurípides, es mérito suyo y el resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo⁵⁸.

En esta cruzada también arremete contra Sófocles —y, en parte, contra Esquilo— puesto que fue él, con la introducción del tercer personaje individual y el respectivo desplazamiento del coro, quien hizo que disminuyera paulatinamente su protagonismo y fuerza expositiva-mediadora al tener que dirigirse a otros dos personajes en el agón. Un tercer agonista en escena —frente al *proto* y el *deutero*— lleva, irremediablemente, a un

⁵³ GT, 8, p.366.

⁵⁴ Schiller sobre el coro: «Muro viviente que la tragedia levanta a su alrededor para aislarse claramente del mundo real y preservarse su suelo ideal y su libertad poética», GT, 7, p.361. A diferencia de Nietzsche, Schiller pensaba que la idea del público como mero espectador era demasiado moderna y había de ser superada (puesto que estaba constreñida por la relación sujeto-objeto). Un público actor, partícipe de la escena, como se verá ya en Artaud, suponía una superación de la distancia, otrora irrebasable, de la separación entre los actores y el público y la diferencia artística, crítica del mundo y su representación. Esto dificultaba mucho el éxtasis. Por eso dirá Nietzsche: «Todo arte requiere un estar-fuera-de-sí, un éxtasis; [...] no retornamos a nosotros mismos, sino que, en nuestro éxtasis, entramos en un ser ajeno, actuando como si estuviésemos hechizados» [FP I, 2 [25]. La relación no deja de ser sumamente compleja, pero no hay que perder de vista que Nietzsche, anteponiendo el cuerpo, sus vísceras y la sangre, está disputándole terreno al entendimiento en el campo del arte.

⁵⁵ Esta idea fue defendida por Lessing y Schlegel. Subyace una cuestión política relacionada con la representación del pueblo en el escenario. Aquí Nietzsche rechaza la dimensión ético-política, pero en otros lugares subraya el carácter democrático del coro trágico (no necesariamente valorado como algo positivo por su parte).

⁵⁶ «También Eurípides era, en cierto sentido, sólo una máscara: la divinidad que en él hablaba no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*», GT, 12, p.383-384. El socratismo (estético, moral) se identifica con el declive, la fatiga y la enfermedad de los instintos. Comparte con el cristianismo ciertos rasgos hostiles a la vida.

⁵⁷ El «Eurípides aristofaneo» es el que aparece en *Las ranas*: «Llevé al escenario cosas normales, las que nos suceden, entre las que vivimos: tanto que era posible criticarme por ello. Los espectadores saben estas cosas.» (Las ranas, vv. 959-960).

⁵⁸ GT, 11, p.378.

incremento más que significativo del texto para conducir la disputa dialéctica. Eso significa, como bien sabe Nietzsche, que el canto, el baile y el poder transfigurador del coro se vería, irremediabilmente, cada vez más mermado. El diálogo, de raigambre logificadora, eminentemente *socrática*, ganaba cada vez más terreno a la música:

[...] Aquel cambio de posición del coro, que Sófocles recomendó en todo caso con su praxis y, según la tradición, incluso mediante un escrito, es el primer paso hacia la *aniquilación* del coro, cuyas fases se suceden con horrorosa rapidez en Eurípides, Agatón y la comedia nueva. Con el látigo de sus silogismos la dialéctica optimista expulsa de la tragedia a la *música*: es decir, destruye la esencia de la tragedia, esencia que únicamente se puede interpretar como una manifestación y una configuración plástica de estados dionisiacos, como visible simbolización de la música, como el mundo onírico de una ebriedad dionisiaca.⁵⁹

Estos cambios suponían, a la larga, el entierro de Dioniso como héroe trágico originario, de ahí su radical oposición a ellos. Se entiende entonces su enorme insistencia en el poder reconstitutivo de las fuerzas de la hibridación necesaria entre lo apolíneo y lo dionisiaco⁶⁰, especialmente en la música⁶¹ y en el coro ditirámico, del que se presenta como su más excelso guardián, depositando en él todas sus esperanzas para poder llegar a hablar de un renacimiento de la tragedia. La «alianza fraternal» de Apolo y Dioniso — siempre bajo sus respectivas y múltiples máscaras — no perderá vigencia pese a todos los «peros» que Nietzsche se pone a sí mismo. Busca su caracterización en el fondo originario de la tragedia para hallar nuevas posibilidades para el arte de la «cansada cultura» alemana. Veamos una de las últimas pruebas de sus —todavía— entusiastas esperanzas en el resurgir del drama musical:

¡Cómo se transmuta de pronto ese desierto de nuestra cansada cultura, descrito justamente de manera tan tenebrosa, cuando lo toca la magia dionisiaca! Un viento huracanado arrebata todo lo que está muerto, todo lo podrido, roto y marchito, lo envuelve, formando un remolino, en una roja nube de polvo y se lo lleva como un buitre a los aires. Con desconcierto buscan nuestras miradas lo desaparecido: pues lo que ven ha ascendido como desde un foso hasta una luz áurea, tan pleno y verde, tan exuberantemente vivo, tan nostálgicamente inconmensurable. La tragedia se halla en

⁵⁹ GT, 14, p.393.

⁶⁰ Es imposible recoger toda su exposición al respecto, pero confía completamente en la alegría y ligereza que lo dionisiaco confiere al arte apolíneo (GT, 21, p. 425-426):

«Lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisiaca y nos cautiva con los individuos; encadena a ellos nuestra emoción compasiva, mediante ellos satisface la inclinación hacia la belleza, sedienta de formas grandes y sublimes; hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital que contienen. Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrebata al ser humano de su autoaniquilación orgiástica y, ocultándole engañosamente la universalidad del suceso dionisiaco, le lleva a la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo [...] ¿De qué no será capaz la magia terapéutica de Apolo, si incluso en nosotros puede suscitar el engaño de que realmente lo dionisiaco tiene, puesto al servicio de lo apolíneo, la capacidad de intensificar los efectos de éste, más aún, de que la música es, incluso esencialmente, el arte de presentar con talento mimético un contenido apolíneo? [...] La difícil relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.»

⁶¹ «Hemos de ir a buscar allá abajo a la verdadera Helena, la música», FP I, 9 [106].

medio de esta superabundancia de vida, sufrimiento y placer, en sublime éxtasis, y escucha un lejano canto melancólico —éste habla de las madres del ser, cuyos nombres son: la ilusión, la voluntad y la pena. — Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del ser humano socrático ha pasado: coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden con caricias a vuestras rodillas. [...] ¡Armaos para un duro combate, pero creed en los milagros de vuestro dios!⁶²

El poder transfigurador de la tragedia residía, sin duda, tanto en la disolución del individuo como en su inmediata unificación en una colectividad superior, de donde se extrae la necesidad de su participación en la obra no como un simple asistente, pasivo y expectante, sino constantemente interpelado, sintonizando los ritmos de la trama con los de su propia sangre. Nietzsche veía arrebatada esta posibilidad extática con los cambios implementados por Eurípides, pero podemos ver en ello otra oportunidad de configuración que, si bien de otro modo, logre aproximarse a lo que en el drama griego se ponía en juego. Es lo que, a su forma, intentará Artaud con el teatro de la crueldad. Y es algo que, también a su modo, había señalado Goethe en el *Carnaval de Roma* de 1788⁶³ al explicar cómo las calles, engalanadas, pasaban a ser el escenario primordial. El pueblo, habiendo disuelto y revuelto momentáneamente sus diferencias, vivía en primera persona dichas transfiguraciones.

Bajtín se demora bastante en las consideraciones de Goethe sobre el carnaval y enfatiza la «liberación total de la seriedad de la vida» que este proporciona: «Goethe subraya antes que nada el carácter popular de esta fiesta, la iniciativa que en ella toma el pueblo: “El carnaval de Roma no es propiamente una fiesta que se le da al pueblo, sino que el pueblo se da a sí mismo”». ⁶⁴ De sus reflexiones él valora, sobre todo, el haber sabido «ver y revelar la unidad y el profundo valor del carnaval en la concepción del mundo [...] detrás de la aparente falta de seriedad de la fiesta, supo sentir *el punto de vista único acerca del mundo y el estilo único*». ⁶⁵ Hay que tener presente que una de las

⁶² GT, 20-21, pp.420-421; «Cantando y bailando se exterioriza el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar, y está en camino a ponerse a volar por los aires bailando. En sus gestos habla la transformación mágica. [...] El ser humano no es ya artista, se ha convertido en obra de arte». GT, 1, p.341.

⁶³ Goethe amaba la fiesta popular y, como señala Bajtín, adoraba al cómico carnavalesco Hans Sachs. Véase *Poesía y verdad* y su *Viaje a Italia*. Durante su estancia en Weimar organizó las fiestas carnavalescas de la corte —que en nada se parecían a las del pueblo— y en su tiempo libre se dedicaba a estudiar la tradición de las formas y modas carnavalescas. Cfr. BAJTÍN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1989, p.220.

⁶⁴ BAJTÍN, M.: op.cit., p.221; Goethe, *Viaje a Italia*.

⁶⁵ Ibid., p.226. Remite a Heine para ver el elemento carnavalesco (grotesco y ambivalente) vinculado al romanticismo. Cita Bajtín aquí, oportunamente, su *Atta Troll*: «¡Este sabio desatino! / ¡Sabiduría insensata! / ¡Suspiro mortuorio que tan de pronto / Se transforma en risa?»

cosas que *engancha* a Nietzsche de las *Conversaciones con Eckermann* son las ideas de Goethe en relación con la muerte, la renovación de los individuos y de la humanidad. De aquí extrae la necesidad de la transfiguración, de la ruptura de las formas y la renovación de las mismas, vinculadas en la obra del maestro a su concepción *carnavalesca* del mundo y de la naturaleza. Dice Goethe en un significativo pasaje del 23 de octubre de 1828:

Veo venir el tiempo en que Dios *no encontrará ninguna alegría en la creación, en que tendrá que destruirla nuevamente, y rejuvenecerla*. Estoy seguro de que todo está dispuesto de acuerdo con este plan, y ya, en el lejano porvenir, están acordados el tiempo y la hora en que deberá comenzar esta *época de rejuvenecimiento*. Pero hasta entonces habrá mucho tiempo y aún podremos, durante siglos y siglos, *divertirnos* como queramos sobre esta amada y *vieja* superficie de la tierra, tal como se nos presenta.⁶⁶

Bajtín, ampliando sus consideraciones sobre el carnaval, las vincula con el poema en prosa *La Naturaleza*, del que destaca algunos versos, que reproducimos aquí:

La naturaleza. Rodeados y asidos por ella, no podemos ni salir de su seno ni penetrarla más profundamente. Llegada de improviso y no esperada, nos atrapa en el torbellino de su *danza* y nos arrastra hasta que, agotados, escapemos de sus brazos. [...] Ella no tiene lenguajes ni lengua pero crea los millones de corazones y lenguas con las cuales habla y siente. [...] Ella lo es todo. Se recompensa, se castiga, se divierte, se atormenta. Es severa y dulce, ama y aterroriza, es impotente y todo poderosa. [...] Todos los hombres están en ella, y ella está en todos. Lleva con todos un *juego* amigable, y cuanto más *ganan* los otros más se divierte. Con algunos, su juego es tan disimulado que acaba sin que ellos se den cuenta. [...] Su *espectáculo* es eternamente nuevo, pues crea incesantemente nuevos contempladores. La vida es su mejor invención; *para ella la muerte es un medio de vida más grande*. [...] Ella es entera y *eternamente inacabada*. De la manera en que crea, puede crear eternamente.⁶⁷

Resulta muy llamativo el vocabulario empleado, pues volvemos a ver positivamente valorada la danza, el espectáculo, el juego y, sobre todo, el carácter contradictorio e inacabado de la propia naturaleza, que une a la vida con las fuerzas rejuvenecedoras y revitalizantes, eternamente productoras. La pluralidad de sus disfraces —«enmascaramientos», los llama Nietzsche— están ya en una concepción que no necesita de *lenguajes ni lengua*, «pero crea los millones de corazones y lenguas con las cuales habla y siente». De nuevo, nos encontramos con manifestaciones de la corporalidad más arraigadas al mundo que las de la racionalidad. Dinamitadas las fronteras que separaban la vida del juego, rescata Bajtín una aclaración de Goethe (1828) al citado poema, precisando qué completa —reconociéndola como incompleta, valga el *juegucito*— la comprensión del Todo:

“Se percibe una tendencia hacia una especie de panteísmo; además, sobre la base de fenómenos universales, suponemos una criatura inconcebible, incondicional y *humorística* que se contradice a sí misma, y todo puede desembocar en un *juego* extremadamente serio”. Goethe comprendía que la seriedad y el miedo unilaterales son *los sentimientos de una parte* que se sabe separada del Todo.

⁶⁶ Ibid., p.227; Goethe, *Conversaciones con Eckermann*, 23 de octubre de 1828.

⁶⁷ Ibid., p.228.

El Todo, en su «incacabamiento perpetuo», tiene un carácter humorístico y festivo, es decir que puede ser comprendido bajo su aspecto cómico.⁶⁸

El rescate y valoración positiva del aspecto cómico del mundo es uno de los trabajos que Nietzsche lleva a cabo con mayor efectividad, dándole cabida dentro de una filosofía de la existencia forjada en torno a una «sabiduría trágica alegre»⁶⁹. Únicamente partiendo de su reconocimiento puede hacer que el arte resalte dicha dimensión, que redundará en el incremento de las fuerzas vitales. Los movimientos para participar de uno y otro tipo de obra son diferentes: la tragedia necesita del acercamiento al padecer del héroe y una suerte de simpatía (que no se sabe muy bien en qué beneficia a ambos), mientras que la comedia, para ser efectiva en sus propósitos, necesita del distanciamiento respecto al posible sufrimiento de protagonista, cosa que solo puede conseguir gracias a la ambivalencia que caracteriza al humor⁷⁰. Esto ha sido visto por buena parte de la tradición como un signo de bajeza moral por recrearse en el padecer ajeno. Nietzsche, radicalmente en contra de dicha valoración, nos muestra la *vis afirmativa*, tan poco explorada como despreciada, del juego del humor con el mal: el propio, el ajeno y el inherente a las cosas. Este elemento será decisivo para consolidar con su *amoralismo* — en GT incipiente, pero rastreable en su «contradoctrina radical» y «contravaloración radical de la vida»— un distanciamiento del cristianismo, budismo, negativismo de Schopenhauer y abrir paso a otras configuraciones que bailen a un son distinto del que marca lo absurdo.

Pese a responder tentativamente deja abiertas dos preguntas fundamentales. La primera, elemental para conocer realmente *lo griego*: «¿qué es lo dionisíaco?»; la segunda, decisiva para el futuro de las artes dionisíacas; «¿cómo tendría que estar constituida una música que no fuera ya de origen romántico [...] sino de origen *dionisíaco*?».

⁶⁸ Ibid., p.228.

⁶⁹Cfr. OC I, p.326. Añade Sánchez Meca: «sin por ello escabullir en ningún momento el dolor, ni esconderlo en ebriedades insignificantes o sonrisas joviales y frívolas, desmontando así una lectura superficial y simplona de la “serenidad” griega que predominaba por entonces y aún perdura».

⁷⁰ Para Kauffman, la diferencia entre comedia y tragedia no reside en el tema, sino en el punto de vista que cada una permite adoptar.

3.2.- Algunas funciones de la risa que no se esconde: burla, parodia, autoironización; destrucción, juego y triunfo sobre sí. El asesinato de los agelastas.

En el final del capítulo 7 de GT, Nietzsche caracteriza lo cómico como la «descarga artística de la náusea de lo absurdo», y lo sublime como la «contención artística de lo horroroso». De la imbricación de ambas nacería algo así como el «humorismo». En sentido estricto, lo verdaderamente risible no es lo absurdo de que todo lo contingente, en última instancia, penda de la necesidad de un fino y minúsculo «porque sí». Lo que más profundamente mueve a risa es la inevitabilidad de saberse herido por lo que carece completamente de finalidad. Un dolor inextricable que se lleva sobre los hombros⁷¹, un dolor sin recompensa, puro «porque sí» y «para nada». En el núcleo de lo trágico la vida se abraza a su propio sinsentido como si fuera el último clavo ardiendo. Por eso dirá Rosset que la risa, de esencia radicalmente trágica, está enamorada de aquello de lo que se ríe. La risa de Nietzsche —también la de su máscara «Dioniso» y «Zaratustra», e incluso la de *Joker* (2019)— está enamorada de la vida y su dolor, su mal y su enfermedad⁷², porque ha llegado a entender no únicamente su inevitabilidad, sino lo extemporáneo de regocijarse en el hecho de haberse quedado atrapado en su corta y superficial comprensión. Eso lleva a pasar la vida sobrecogidos por haber creído *de más* en sus miras respecto al mundo. Lo serio será, para Nietzsche, el «consuelo de tontos» al «mal de muchos».

Una de sus cruzadas fundamentales será contra la vacua solemnidad de los serios, predicadores de la pesadez⁷³, el debilitamiento y la enfermedad (sí, contra la moral cristiana), como si la pose atormentada y la vida consagrada a los latigazos intramundanos fuese a librar de algo: «Cuanto más profundamente entiende uno la vida, tanto menos se burla de ella; salvo que termine por burlarse de la “profundidad de su entender”»⁷⁴. ¡Qué

⁷¹ Federico García Lorca en «Ciudad sin sueño», *Poeta en Nueva York: «Y al que le duele su dolor le dolerá sin descanso / y al que teme la muerte la llevará sobre sus hombros»*.

⁷² Sobre la enfermedad de los espíritus libres dice Nietzsche: «¡Qué felicidad aún en el cansancio, en la vieja enfermedad, en las recaídas del convaleciente! ¡Cómo le gusta sentarse en silencio cuando sufre, tejer el hilo de la paciencia, yacer al sol!», MA, §5.

⁷³ No únicamente cristianos, los académicos se las llevan *de colores* constantemente. «Y yo les mandé derribar sus viejas cátedras y dondequiera que se hubiera sentado aquella vieja presunción; les mandé reírse de sus grandes maestros de virtud y de sus santos y poetas y redentores del mundo. Les mandé reírse de sus sabios presuntuosos y de todo aquel que se hubiera sentado, haciendo advertencias como un negro espantapájaros, sobre el árbol de la vida.» Za, «De las tablas viejas y nuevas», §2.

⁷⁴ MA, § 240; MA, §169: en el *Origen de lo cómico* señala la descarga de la tensión causada por el estremecimiento del miedo. Aquí la risa es un remedio fisiológico: «como entre los mortales, una alegría grande y duradera es mucho más rara que las ocasiones de angustia, en el mundo hay mucho más de cómico que de trágico; nos reímos mucho más a menudo de cuanto nos sentimos estremecidos». También la

poca vista, qué desperdicio! Contra esto, el lema de fondo siempre será: «Pero hay que vivir».

Sabe que lo terrorífico es que los disparates tengan su propia lógica interna, como también sabe que los siglos de boato compungido engullen todo argumento que se levante en su contra. Ya el joven Nietzsche se da cuenta de que la estrategia ha de ser otra: contra la moral, la historia monumental, sus viejas tablas y la cultura muerta, solo se puede arremeter brutalmente dejando de tomárselas en serio, dejando de considerarlas como opciones transitables. No podemos ofrecer un catálogo de sus burlas y sus parodias porque forma parte del carácter que ahorma el conjunto de su obra. Se burla de todo⁷⁵, pero no por insolencia o engreimiento, sino porque ha valorado y decidido libremente que, de todas las posibles, es la opción más saludable. Se podría decir que es un logro o conquista de la voluntad de poder: «Y toda gran seriedad — ¿no es ya ella misma una enfermedad? ¿Y un *primer* afeamiento? El sentido para lo feo se despierta al mismo tiempo que la seriedad; cuando se toman en serio las cosas, se las *está deformando...* [...] Reír — es, aproximadamente, si no la respuesta más inteligente a semejantes preguntas, al menos la más sabia...»⁷⁶ Esta risa irónica es profundamente irreligiosa y, como apuntará Cioran, «la ironía no reza nunca»⁷⁷.

Nietzsche desmoraliza moralmente la crueldad atribuida por el cristianismo a la burla y la parodia, como en «Lo inofensivo de la maldad»: «Toda burla muestra ya cuánto placer causa el desahogar sobre otro nuestro poder y alcanzar así un delicioso sentimiento de superioridad. ¿Lo *inmoral* consiste de verdad en experimentar *placer con el dolor ajeno*? ¿La alegría del mal ajeno es diabólica, como afirma Schopenhauer? [...] Todo placer en sí mismo no es malo ni bueno»⁷⁸.

considera como un modo de afrontar la existencia. A veces parece algo espiritual. Viene de antiguo y era lo característico de su “salvación”, como señala en MA, §154, del juego con la vida: «[...] Simónides aconsejaba a sus conciudadanos que se tomaran la vida como un juego; la seriedad les resultaba demasiado conocida como dolor [...] y ellos sabían que sólo mediante el arte la misma miseria podía convertirse en goce». El dolor ni se niega ni se destruye, solo se transforma.

⁷⁵ Es una constante la burla del hombre, por su estrechez de miras y su apego a las cosas vanas. En *Zarathustra* mucho en la diversidad de asuntos que pueden mover a risa. «—Espero que aún sea posible *reírse* de esta elevación de una pequeña especie a medida absoluta del valor de las cosas...» FP IV, 10 [157] (263), §3.

⁷⁶ FP IV, 15 [18]. En este fragmento está implícito el vínculo entre el oro y la risa.

⁷⁷ CIORAN, E.M.: *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*. Barcelona, Montesinos, 2000, p. 45. Aún más: «su agudo instinto se cuele por las fisuras del discurso dogmático y ridiculiza sus contradicciones», MARÍN, J.M.: «La risa proteica, el humor y los pesimistas». *Escritura e imagen*, 14, (2018), 236.

⁷⁸ MA, §103.

Por lo demás, son típicos los juegos de palabras con los que a menudo modifica pasajes bíblicos en los que hace alusiones al sinsentido del mundo, el juego y la burla de Dios con sus cosquillas a los hombres, etc.: «*Historia in nuce*. La parodia más seria que he oído nunca es ésta: “en principio era el sinsentido, ¡y el sinsentido *era* en Dios! y Dios (divinamente) era el sinsentido”»⁷⁹. Como ya hemos señalado, el humor está, desde el principio, ligado tanto a la inteligencia como a la divinidad. No es algo original, pues ya Homero (*Ilíada*, Canto I, 595-600) hablaba de la «risa inextinguible» de los dioses.

Pero ¿de qué se ríen los dioses? De todo lo ridículo, a saber, de las fechorías y disputas que se ven por el Olimpo, del padecimiento humano y, sobre todo, de ellos mismos. Ríen con el corazón y con los ojos. Nietzsche es muy fino captando este detalle y se preocupa de no aceptar *cualquier risa* —esto es de herencia aristotélica—: «*Reír y sonreír*. — Cuanto más alegre y seguro se vuelve el espíritu, tanto más el hombre desaprende la carcajada sonora; en cambio, le brota continuamente en la cara una sonrisa inteligente, signo de su sorprenderse por las innumerables cosas agradables ocultas de la buena existencia.»⁸⁰

Es en FW donde con más claridad precisa el sentido que le confiere a la risa que brota de haber comprendido que no hay finalidad última. Esto mata de un plumazo cualquier acusación de banalidad e ingenuidad que se quisiera hacer al respecto, pues está vinculando radicalmente la risa con la sabiduría, la libertad y la conciencia de sí para fundar una «gaya ciencia» que rompa definitivamente con la historia pasada, la posibilidad de sacudirse todo lo muerto y pesado. En relación con esta liberación hay que entender el vocabulario de la agilidad y ligereza del cuerpo (que es la del espíritu). Hay que matar al *payasito triste*, autocompasivo. Se trata de un bufón que, aún estando herido, se ciñe la corona, levanta la cabeza y dice «Sí (-y-Amén)»:

¡Para reírse de sí mismo como se debería de modo que la risa saliera de la entera verdad, para ello hasta ahora los mejores no han tenido suficiente sentido de verdad y los mas capaces han tenido demasiado poco genio! ¡Quizás también para la risa hay aún un futuro! Cuando la frase “la especie lo es todo, uno no es nunca nadie” — se haya incorporado a la humanidad y esté abierto a cualquiera y en cualquier momento el acceso a esa última liberación e irresponsabilidad. Quizás se habrá aliado entonces la risa con la sabiduría, quizás entonces solo haya “gaya ciencia”. Entretanto es aún totalmente diferente, entretanto la comedia de la existencia aún no se ha “vuelto consciente” de sí misma, entretanto sigue siendo el tiempo de la tragedia, el tiempo de las morales y las religiones.⁸¹

⁷⁹ MA II, §22. Sustituye «*lógos*» por «*Unsinn*» para parodiar *Juan 1, 1*.

⁸⁰ MA II, §173. Incluso advierte las consecuencias de los abusos: «El hábito de la ironía, como el del sarcasmo, estropea además el carácter, le confiere poco a poco la cualidad de una maliciosa superioridad: al final uno se parece a un perro rabioso que ha aprendido a reír además de a morder.», MA, §372.

⁸¹ FW, I, §1.

El reconocimiento de uno mismo como el motivo más risible, en el que tanto insiste, es, en última instancia, lo que verdaderamente le confiere verdad y fuerza a su postura, pues enseña que no es una mera actitud burlesca y socarrona *para y contra* todo(s); reserva para sí buena parte de los explosivos, como prueba en EH. La risa áurea es la que nace de la inteligencia divina, la que Zaratustra quiere para sí y para los «hombres del futuro». Esto para Nietzsche es crucial, porque entiende todas sus dimensiones conformando un todo: para la buena vida, la cultura, la historia, contra la tradición.

En cada ámbito con diferentes matices, pero es una risa que, permaneciendo inclasificable, siempre vuelve para reencontrarse consigo misma. Su lucha contra los enemigos de la vida, los solemnes que nunca ríen, los agelastas, va acompañada de toda una contradicción que, basada en la libertad del espíritu, hace del aprender a reírse de uno mismo su forma de apropiación de sí más fuerte y profunda. De Zaratustra no se aprende *su* risa, se aprende *a reír*⁸²: como Brian, no quiere imitadores ni seguidores, sino cómplices. Su libertad (aquella que posibilita y se retroalimenta del juego, de raíz schilleriana), su vuelo, es lo que le permite tomar distancia del mal para ganar perspectiva. Es un camino transitable únicamente en soledad, por eso será recurrente en EH el frío, dolor y bienestar que encuentra en las alturas⁸³. Ya en MA había comentado que tuvo que *inventarse* los espíritus libres⁸⁴ para tener compañía aún mientras vivía aún en un «tiempo de los individuos», no aptos para lo «áureo», lo ligero, alegre, libre:

[...] Ahora estamos dedicados a nuestro trabajo de quitar las cadenas y necesitamos para ello la máxima prudencia. Sólo al *hombre ennoblecido* puede serle dada *la libertad de espíritu*; sólo a él se le acerca el *aligeramiento de la vida* y pone bálsamo en sus heridas; él es el primero que puede decir que quiere vivir para la *alegría* y para ningún otro fin; y en cualquier otra boca su lema sería peligroso: *paz a mi alrededor y el disfrute de todas las cosas más cercanas*. [...] Aún no es tiempo, así parece, de que a *todos* los hombres les pueda pasar como a aquellos pastores que vieron

⁸² «¡Cuántas cosas son posibles todavía! ¡*Aprended*, pues, a reiros más allá de vosotros mismos! Levantad vuestros corazones, buenos bailarines, ¡arriba!, ¡más arriba! ¡Y no olvidéis tampoco la buena risa! Esta corona de la risa, esta corona de rosas, os la lanzo a vosotros, hermanos míos. Yo santifiqué la risa; hombres superiores, *aprended* de mí — ¡a reír!», Za, «Del hombre superior», §20. En «El despertar», §1 lo advierte. Ya en «La fiesta del asno» sus huéspedes le demuestran que saben reírse de sí mismos.

⁸³ «Quien escala las montañas más altas se ríe de las tragedias teatrales y de las tragedias reales. Valientes, despreocupados, irónicos, violentos — así nos quiere la sabiduría. [...] Ver revolotear a estas almas ligeras, locas, gráciles, ágiles — esto es lo que hace llorar y cantar a Zaratustra. Yo solo creería en un Dios que supiera bailar. Y cuando vi a mi demonio, lo encontré serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez, — él hace caer todas las cosas. No solo se mata con la ira, sino también con la risa. ¡Arriba, matemos el espíritu de la pesadez! He aprendido a andar: desde entonces, corro. He aprendido a volar: desde entonces, lo quiero que se me empuje para moverme de un lugar. Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo por debajo de mí mismo, ahora baila un Dios a través de mí.», Za, «Del leer y el escribir».

⁸⁴ Cfr. MA, §2: «tenía necesidad de su compañía para permanecer de buen humor en medio de tantas cosas malas (enfermedad, soledad, exilio, acedia, inactividad): como valientes camaradas con los que uno charla y ríe cuando tiene ganas de charlar y reír, y a quienes manda al diablo cuando se vuelven aburridos».

aclararse el cielo sobre sí y oyeron esa palabra: “Paz en la tierra y a los hombres el disfrute mucho”. — Sigue siendo aún tiempo de los individuos.⁸⁵

Pese a que no se agotan ahí todas sus acciones autoironizantes, es en EH donde más claramente se exponen. Es el rasgo característico del libro, la revisión de su propia obra con un tono y estilo paródico, haciendo suyas ciertas acusaciones de los críticos del momento. Tan bien maquillado, que hay quien se lo ha llegado a tomar excesivamente en serio. Es con la lectura de «La cruz y los caramelos (Nostalgia del humanismo)»⁸⁶ como llegamos a advertir que Nietzsche está siendo consecuente con el planteamiento de NW, «Wagner como apóstol de la castidad», donde plantea que se tome *Parsifal* como una broma autoparódica de Wagner (también en GW, hasta EH).

Tanto en serio como en broma, la ópera ya había puesto de relieve las contradicciones sobre el arte wagneriano⁸⁷ y Nietzsche seguía insistiendo en ello porque ese gesto, absolutamente relativizador, le permitía al propio Wagner elevarse y triunfar sobre dichas contradicciones y abrir su arte al futuro, ya con un sentido antimetafísico y estilo «no totalizador». Rescatamos una consideración de Sánchez Meca a propósito de la distancia que proporciona la ironía y la crítica inmanente según F. Schlegel: «el poeta debe anticipar la crítica de su obra en la propia obra como acción de autorreflexión, haciendo así consciente lo que en la producción, en general, es una acción inconsciente. Éste es el sentido preciso que, para F. Schlegel, tendrá la ironía»⁸⁸. Esto es justo lo que hace Nietzsche dando un sentido ironizante a su propia obra. Es un gesto, un movimiento privilegiado y decisivo ante el cual ni la filosofía, el arte ni la cultura posterior podrá permanecer ajeno. ¿Quedamos condenados desde entonces, para poder tener aún algo que decir, a reírnos de nuestras pretensiones? Tal parece ser el signo de la transvaloración: «Quiero tener duendes a mi lado, pues soy valiente. El valor que ahuyenta a los fantasmas es el mismo que crea duendes, — el valor quiere reír.»⁸⁹ ¿Una nueva oportunidad para Wagner? Insiste una vez más:

Para mi hijo Zarathustra exijo respeto; y sólo a muy pocos les está *permitido escucharle*. De mí, en cambio, de su padre, es lícito reírse, como yo mismo lo hago: las dos cosas forman parte, incluso,

⁸⁵ MA, § 350.

⁸⁶ En BARRIOS CASARES, M.: *La vida como ensayo y otros ensayos*. Sevilla, Athenaica, 2021, pp.145-186. Aquí hay consideraciones sobre el arte íntimamente relacionadas con lo que tratamos de exponer, es una de nuestras estelas compartidas: «es sobre todo en el arte posmoderno donde se recogen y extreman las consecuencias de esta orientación antimetafísica, paródica y desencantada del pensamiento nietzscheano [...] Esto es lo que él [Nietzsche] espera del arte venidero: que sea capaz de explicar la mutabilidad de la existencia, la imposibilidad de reducir el mundo a un único sentido, e ironice ante tales aspiraciones estéticas.», p.181.

⁸⁷ Cfr. Ibid., p.180.

⁸⁸ SCHLEGEL, F., op.cit., p.63.

⁸⁹ Za, «Del leer y el escribir».

de mi felicidad. O bien, para emplear unas palabras que están sobre la puerta de mi casa y volver a decir en forma abreviada todo lo dicho:

*En mi propia casa vivo,
nunca nada a nadie he imitado,
y de todo maestro río
que de sí mismo — no ha reído.⁹⁰*

3.3.- Prueba de fuego. Reír a *porta gayola*: *Always look on the bright side of death.*

«Yo soy el *alegre mensajero par excellence*,
por mucho que también tenga que ser la persona de la fatalidad.»⁹¹

*Tú me gustas
porque tienes alas como yo,
vencidas y arrugadas
como los tambores
del castigo eterno de todos nosotros.*

Los Ángeles Caídos.

Esta filosofía de la existencia, de la cultura, firma su compromiso con el hacer transitables otros tipos de vida en lo que llamamos la «prueba de fuego», que consiste en ser capaz de reafirmar su actitud aún estando en los momentos más delicados, dolorosos y complicados a los que una persona tiene que hacer frente. Es sabido que la salud de Nietzsche fue siempre frágil, atravesando grandes momentos de crisis mucho antes del colapso final. En diferentes pasajes, él hace referencia a la gran fuerza y valoración positiva de la vida que alcanzaba cuando lograba reponerse, lo cual mostraba que la enfermedad le hacía estimar mucho más las épocas en las que gozaba de buena salud y la vida en general.

Es en el abrazo a la fatalidad donde, pensamos, se consagra la verdad de todo su planteamiento, donde realmente se prueba si puede ser viable. ¿Podemos reír ante la enfermedad? ¿Es posible abrazar serenamente la muerte del otro? ¿Puede uno, realmente, reírse de la muerte —sobrevolarla— cuando la tiene frente a frente?⁹² Son, como no puede ser de otra forma, situaciones extremas. Pero sería en la apertura hacia lo disparatado — lo que no puede, de ningún modo, ser, y acaba siendo, arrasando con todo a su paso—, lo más radicalmente trágico, donde más claramente podríamos testar sus opciones reales. Es claro al respecto, pues repite constantemente que es posible aprender a disfrutar del

⁹⁰ FP IV, 6 [4].

⁹¹ FP IV, 25[6].

⁹² «La sonrisa, expresión de la vida, de lo momentáneo (incluso al morir, *eginetas*)» FP II, 30[84].

sinsentido: «¿Cómo puede el hombre disfrutar del sinsentido? Pues esto ocurre siempre que en el mundo se ríe; más aún, se puede decir que casi en todas partes donde hay felicidad, está la alegría del sinsentido.»⁹³

Para Nietzsche es algo casi evidente: ¿cómo no iba a poder ser aquello que llevaba toda la vida siendo, reafirmando? Para quien esto no es una opción, siempre se presenta, cuando se explica, como algo utópico, por lo que parece que, en este caso, la praxis precede a la teoría —que no es tal, que no es sistema, que no prescribe—. Se trata, en suma, de una reconciliación permanente con las heridas que no dejan de reabrirse porque nunca pueden terminar de cerrarse (en su ser les va el permanecer abiertas, supurar). Es un pensamiento que crece en tempestad, se nutre de ella: «Nubes de tormenta — ¡qué importancia tenéis! Para nosotros, los espíritus libres, aéreos y alegres»⁹⁴. Por más que se trate con estos fragmentos, no deja de sorprender el énfasis en la libertad y la alegría. Y no hay en ello promoción de la impostura, sino reconocimiento de las heridas y el sufrimiento como propio: «*De la escuela de guerra del alma*. Dedicado a los valientes, a los de ánimo alegre, a los abstinentes. [...] Quienes tienen profundas heridas tienen la risa olímpica; sólo tenemos aquello que necesitamos.»⁹⁵ Decir «sí» y decir «no» —deber de los hombres libres—, pero siempre a sabiendas:

El decir sí a la vida incluso en sus más extraños y duros problemas; la voluntad de vivir complaciéndose en su propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus tipos más elevados — a eso es a lo que yo llamé dionisiaco, eso fue lo que comprendí como puente hasta la psicología del *poeta trágico*. [...] La afirmación del perecer y *del* aniquilar, que es lo decisivo de una filosofía dionisiaca, el decir sí a la antítesis y a la guerra, el devenir, con el radical rechazo hasta del concepto mismo de “ser” — en esto tengo que reconocer, en cualquier circunstancia, lo más afín a mí de cuanto ha sido pensado hasta ahora.⁹⁶

Es una filosofía de raigambre sacrificial, pese a su defensa de la alegría. Esa es su fuerza. Abraza el querer *dejar ir* como un modo de insertar las muertes en el proceso de la vida. *Amor fati*, en definitiva: «lo que es *necesario* no me hiere; *amor fati* es mi más íntima naturaleza. Lo cual no excluye, empero, que me guste la ironía, incluso la ironía de la historia universal.»⁹⁷ Para ser precisos hay que matizar que no es que no hiera, sino que, llegado un punto, deja de importar que la necesidad *tenga que ser*. Es la reconciliación con lo inevitable lo que está en cuestión. Así parece aclararlo en otro lugar,

⁹³ MA §213. Pero ¿cómo?

⁹⁴ FP IV, 20 [153].

⁹⁵ FP IV, 18 [1].

⁹⁶ EH, «El nacimiento de la tragedia», §3 (cita *El crepúsculo de los ídolos*, GD, «Lo que debo a los antiguos», §5).

⁹⁷ EH, «*El caso Wagner*. Un problema para musicantes», §4.

jugando con el «*impavidum ferient ruinae* [aunque le hieran las ruinas, seguirá impávido]» de Horacio (*Od.*, III, 3,8): «“*Ridentem ferient ruinae*” escrito sobre su retrato»⁹⁸. *Aunque le hieran las ruinas, se reirá.*

La risa es reflexiva en todos los sentidos: recae sobre sí, se ejecuta por y para sí, refleja y transmuta aquello que traspasa; transforma no la herida, sino aquello que causa en quien la padece. Lo que no cambia, en ningún caso, es el desgarramiento del mundo, que es irreparable, se piense o no en la insistencia de la terca voluntad. Por eso es preciso imaginarse a Sísifo jugando *su roca*, porque, *feliz-feliz*, nunca va a poder ser, por más que Camus le pusiera empeño. Es, por tanto, una actitud, un temple que tiñe el camino entero y no espera únicamente al fin del espectáculo para morir dejando un momento solemnemente memorable: «*El aplauso mismo como continuación del espectáculo.* — Una mirada radiante y una sonrisa benevolente son el tipo de aplauso que se le tributa a la gran comedia de la vida y de la existencia, — pero al mismo tiempo son una comedia dentro de la comedia, que debe inducir a los otros espectadores al “*plaudite amici*”»⁹⁹. ¿Freddie Mercury, otro disfraz suyo?

Como vimos, no solo Goethe, también Schopenhauer, bebiendo de Calderón, había dicho que la vida, mirada de cerca, con sus miserias humanas, era una tragedia; de lejos, el ser humano, sacudido a cada instante por la voluntad, un actor de comedia —¿un pelele, tal vez?—. Puesto que no todo vale y no se trata de un comportamiento frívolo ni cruel, como podría pensarse, Nietzsche precisa el sentido en el que habla: «La broma que más me agrada es aquella que está en el sitio de un pensamiento grave, no carente de dificultades, como seña del dedo y parpadeo del ojo»¹⁰⁰. ¿Por qué habría de agradecerle una broma como sustituta de un pensamiento grave? Pues precisamente porque es la prueba de que el distanciamiento, aún en lo trágico, sigue siendo posible. Un espíritu libre, tal como él lo concibe, puede realmente, sin abandonar ni negar su propio dolor, servirse de su agilidad y ligereza adquiridas para *revolotear* el acontecimiento trágico. Dos ejemplos privilegiados que muestran su viabilidad los encontramos en el final de *La vida de Brian* (1979), protagonizada por *Monty Python*, y en el funeral de Graham Chapman, miembro del mismo grupo, fallecido en 1989, con tan solo 48 años. En la película, un Brian incrédulo y crucificado asiste a una inminente muerte colectiva en la que los condenados cantan, silban y bailan —todo lo buenamente que puede bailar un crucificado, moviendo

⁹⁸ FP IV, 11 [225]166.

⁹⁹ MA, §24.

¹⁰⁰ MA §177.

al ritmo de la música los pies y la cabeza— la famosa canción «Always look on the bright side of life»¹⁰¹. Uno comienza (Eric Idle) y el resto se deja contagiar —como también se contagian los muertos que yacen en el suelo, que acompañan en el baile como solo lo puede acompañar un muerto—, abrazando durante los últimos instantes de sus vidas el único y último remedio del que disponen: su buen humor frente a lo irremediable.

Brian se hace de rogar: «C'mon Brian, cheer up!». Tras un recorrido general en el que la cámara repasa la actitud de todos los condenados¹⁰², el plano se aleja para mostrar, a los pies del monte, el enorme socavón al que irán a parar los cadáveres cantarines. El contraste es tan drástico e irónico que provoca en quien lo ve una sonrisa propia de quien ha comprendido algo que, sin ser explícito, configura el sentido de toda la escena, de la película y la vida.

El segundo ejemplo hiere mucho más que el primero y dibuja una sonrisa en los ojos de quien asiste al funeral¹⁰³. John Cleese, que había pasado la última noche con Graham Chapman, ofrece un discurso absolutamente insólito: comienza y termina su discurso humorístico de forma completamente seria. Sus propios compañeros, que se encuentran entre el público, ríen y lloran al mismo tiempo. De pena, de dolor y de risa. Cuando Cleese acaba, todos los demás, familiares y amigos, suben al estrado para estar más cerca del muerto y de la orquesta, que en ese momento era lo importante. Eric Idle comienza a recitar la canción y los demás le siguen silbando: lloran, ríen y silban mientras cantan. La mayoría del público canta al tiempo que sonrío con la mirada. Es una sonrisa que despide la vida que un amigo ha dejado y que se enamora de aquello que ha de abandonar: «Para que el amor franquee los conflictos mediante la alegría, no debe quitarlos ni negarlos»¹⁰⁴. La canción puede servir como poema existencialista-pesimista-irredento sobre lo absurdo de la existencia humana y la única opción que ésta nos deja para salir humanamente *casi* victoriosos (pero con los pies por delante, por supuesto). Es prácticamente una *performance*. El mensaje, en el fondo, es absolutamente nietzscheano¹⁰⁵, se hace aposta y no sale igual de bien: «*For life is quite absurd / And*

¹⁰¹ La escena completa está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jHPOzQzk9Qo> Visitado el 10/05/2022.

¹⁰² Otros *Condenaos* cantarían esto en 2002: «*A morir, que la muerte es un día / A morir, que pa eso he nació / A morir, que pa eso he vivió / Que la condena más mala y más traicionera / que me han echao / ya la he cumplío. / Ay, la condena de la vía...*»

¹⁰³ Puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=WhN7MkekMPA> Visitado el 10/05/2022.

¹⁰⁴ MA II, §75.

¹⁰⁵ MA, «Entre amigos: un epílogo», base para el prólogo «Broma, astucia y venganza» de FW: «*Bello es cantar juntos, / más bello reír juntos, / bajo el sedoso paño del cielo / recostado sobre musgo y haya / amable y fuerte reír con amigos / y enseñarse blancos dientes. / Si lo hice bien, callemos; / si hice mal,*

death's the final word / You must always face the curtain with a bow. [...] Life's a laugh and death's a joke, it's true / You'll see it's all a show / Keep 'em laughin' as you go / Just remember that the last laugh is on you».

Una muerte afrontada, como en otros tantos casos, a *porta gayola*, frente a frente, sin arredro. Además de llevarse a un íntimo amigo, ¿también debía la muerte arrebatarnos la libertad para afrontarla a *su* manera? Esa manera de trabajar y vivir se reafirma y reactualiza con su repetición ante la muerte, otro «Sí-y-amén» que no da la espalda a lo trágico, no lo niega, pero, a su modo, «divirtiéndose», se aleja y se acerca, hace malabares con su propio dolor, sufrimiento, pena y miseria: ¿quién tiene potestad para negárselo? Ofrezco la canción íntegramente, porque es como mejor se capta el sentido de este apartado. No cometeremos el error de añadir más comentarios, ya que habla por sí sola:

*Some things in life are bad
They can really make you mad
Other things just make you swear and curse
When you're chewing on life's gristle
Don't grumble, give a whistle
And this'll help things turn out for the best
And
Always look on the bright side of life
Always look on the light side of life
If life seems jolly rotten
There's something you've forgotten
And that's to laugh and smile and dance and sing
When you're feeling in the dumps
Don't be silly chumps
Just purse your lips and whistle, that's the thing
And
Always look on the bright side of life
(Come on)
Always look on the right side of life
For life is quite absurd
And death's the final word
You must always face the curtain with a bow
Forget about your sin
Give the audience a grin
Enjoy it, it's your last chance anyhow
So always look on the bright side of death
A just before you draw your terminal breath
Life's a piece of shit
When you look at it
Life's a laugh and death's a joke, it's true
You'll see it's all a show
Keep 'em laughin' as you go
Just remember that the last laugh is on you
And
Always look on the bright side of life
Always look on the right side of life*

entonces riamos / y hagámoslo cada vez peor, / hacer peor, reír peor, / hasta que al hoyo bajemos. / ¡Amigos! ¡Sí! ¿Qué así sea? / ¡Amén! ¡Y hasta la vista!»

(C'mon Brian, cheer up)
 Always look on the bright side of life (x3)
 I mean, what have you got to lose?
 You know, you come from nothing
 You're going back to nothing
 What have you lost? Nothing
 Always look on the right side of life
 Nothing will come from nothing, ya know what they say
 Cheer up ya old bugga c'mon give us a grin
 There ya are, see
 It's the end of the film
 Incidentally this record's available in the foyer
 Some of us got to live as well, you know
 Who do you think pays for all this rubbish
 They're not gonna make their money back, you know
 I told them, I said to him, Bernie, I said they'll never make their money back

3.4.- La risa áurea al servicio de la «gran salud» del «pesimismo de la fortaleza».

Julius Bahnsen, el discípulo de Schopenhauer que se hizo cargo de su teoría sin llegar a tomársela tan a pecho como Mainländer, explicó en *Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico* que el humor era el consecuente desenlace del pesimismo, puesto que permitía conferir a la vida, sin necesidad de matarse, su, a su juicio, justo valor: cero. Es una corriente que baila con el absurdo al filo de la navaja. En la misma estela, siguiendo a Nietzsche, pero con las ideas suicidas subiendo constantemente por la planta de los pies, Cioran abrazaba el humor como única forma de sobrellevar la existencia sin tener que recurrir a ningún trasmallo metafísico: «Cuando no puedas reír, y sólo entonces, deberás matarte. Pero mientras seas capaz de hacerlo, espera aún. La risa es una victoria, la verdadera, la única sobre la vida y la muerte.»¹⁰⁶ La amargura de Cioran —que por su oscura densidad tantas veces mueve a risa— contrasta radicalmente con esos momentos de lucidez que alcanza gracias a su conciencia sobre el papel del humor en la vida, si bien más vitalista, en Nietzsche. El desgarramiento del mundo no se puede restituir con el humor —ni se pretende hacerlo—, pero brinda la oportunidad de afirmar la vida al tratarla de otra forma. Esta otra forma, que, pese a todo, no abandona el pesimismo, es la que, a juicio de Nietzsche, mejor marida con la «gran salud». Se pregunta en el «Ensayo de autocrítica»:

¿Es el pesimismo *necesariamente* el signo del declive, de la ruina, del fracaso, de los instintos fatigados y debilitados? [...] ¿Existe un pesimismo de la *fortaleza*? ¿Una predilección intelectual por lo duro, espantoso, malvado, problemático de la existencia, predilección que es fruto del

¹⁰⁶ CIORAN, E. M.: *Conversaciones*. Barcelona, Tusquets, 1996, p.119

bienestar, de la salud desbordante, de la *plenitud* de la existencia? ¿Hay acaso un sufrimiento de la sobreplenitud misma?¹⁰⁷

Su obra es una constante reactualización de la respuesta a esas preguntas: claro que es posible asumir lo problemático de la existencia que no descuide ya —como en épocas pasadas— sus fuerzas y potencias reconstitutivas. Si es el cuerpo quien interpreta, es el cuerpo la urgencia primera y última. Atrás han de quedar los valores decadentes y perjudiciales para la salud. En este diagnóstico se demoran buena parte de sus textos, con cuestiones del estilo: «¿Ha favorecido esta moral la salud y ha intensificado el sentimiento de vida, o ha promovido la decadencia y ha perjudicado a los individuos que la han heredado como sus condiciones de existencia?»¹⁰⁸

Conocida la necesidad de lo trágico que tenían los griegos, aquellos que «convirtieron las enfermedades en grandes fuerzas auxiliares de la cultura», Nietzsche ahonda en la precaria salud que acompañaba sus necesidades artísticas: «[...] en los primeros siglos sufrían de grandes epidemias nerviosas (del tipo de la epilepsia o el baile de San Vito), formaron a partir de ellas el espléndido tipo de la bacante. En efecto, los griegos nada tenían menos que una salud robusta; — su secreto fue el de adorar como divinidad también a la enfermedad, siempre que tuviese *poder*.»¹⁰⁹ Este restablecimiento de las fuerzas lo atribuye Nietzsche a la capacidad de los griegos para alegrarse mejor, aprender a sentirse bien y celebrar fiestas: «ellos intervenían en sentido paliativo, mientras que nosotros atacamos las causas del dolor y en conjunto preferimos actuar en sentido profiláctico. — Quizás estamos sólo construyendo los cimientos sobre los que los hombres del futuro alzarán de nuevo el templo de la alegría»¹¹⁰. Es en declaraciones como ésta donde mejor se aprecia el carácter poliédrico de la obra nietzscheana: la propuesta transita del plano existencial al cultural y artístico con una enorme naturalidad. Estos ámbitos, por supuesto, también están conectados con la moral:

Debe ser que la alegría contiene fuerzas sanadoras y restauradoras también para la naturaleza moral del hombre: pues en otro caso, ¿cómo podría ocurrir que nuestra alma, en cuanto descansa bajo el sol de la alegría, sin quererlo vuelve a prometer ser buena, hacerse perfecta, y que en todo aquello se sienta poseída por un sentimiento de perfección, parecido a un escalofrío de beatitud?¹¹¹

¹⁰⁷ GT, pp.329-330.

¹⁰⁸ OC I, pp.29-30.

¹⁰⁹ MA, §214.

¹¹⁰ MA II, §187.

¹¹¹ MA II, §339. Nietzsche llama en §332 «trinidad de la alegría» a la *grandeza*, *tranquilidad* y *luz del sol*: «A esas cosas les corresponden ante todo pensamientos que *elevan*, luego pensamientos que *tranquilizan*, y en tercer lugar pensamientos que *esclarecen*». Esta tríada está íntimamente ligada a la salud. «“Una sola cosa es necesaria” si uno es inteligente, tiene que preocuparse por una sola cosa, el tener alegría en el corazón.» MA II, §300.

En otros lugares, la gran salud se ha identificado con las obras del arte clásico, como vimos al comentar GT. Como no podía ser de otra forma, el tipo de obra de arte en la que piensa Nietzsche tiene una decisiva influencia en la transformación de las pasiones¹¹² y de los estados corporales; no niega la sensibilidad, la pondera, revitaliza los sentidos y los convierte en motores creadores de nuevas armonías (esto está en las antípodas del ascetismo platónico¹¹³). La tarea siempre está pendiente: «¡una salud que no solo se tiene sino que también se adquiere y tiene que adquirirse constantemente, porque se vuelve siempre a entregar, a tener que entregar!...»¹¹⁴ Los cambios se producen en virtud de los tratamientos que se den a las diferentes artes plásticas, lo cual nos vuelve a situar frente al teatro, el Carnaval y, por qué no, la novela:

A ese exceso de fuerzas plásticas capaces de curar a fondo, reproducir y reconstituir, que es precisamente el signo de la *gran salud*, ese exceso que le da al espíritu la peligrosa prerrogativa de poder vivir en adelante *por ensayo* y entregarse a la aventura: ¡la prerrogativa de la maestría del espíritu libre! Entretanto pueden pasar años de curación, años llenos de transformaciones multicolores, dolorosamente hechizantes, dominadas y llevadas de la rienda por una tenaz *voluntad de salud*, que ya a menudo se atreve a vestirse y revestirse de salud.¹¹⁵

Se advierte ya el vínculo con la cultura del disfraz que, encarnado y hecho tradición, logra transmutar todo lo que toca. Es un arte que, tomando la vida como referencia, se distancia de ella para, imaginación y creatividad mediante, hacernos accesibles otras vidas. En el juego de dichos tránsitos ficcionales, en el actuar *como si* uno fuera otro, la propia existencia se enriquece, choca con sus prejuicios y contradicciones, se colorea, toma conciencia de las consecuencias de su finitud y de la radicalidad de la que goza su *única actuación*, que, en el cómputo global, no cesa de destruirse y regenerarse constantemente.

Se concederá a sí mismo el privilegio de amar sus errores, intentos, miedos y contrariedades, pero jamás la inacción. De las mutaciones habrá aprendido, además, el imperativo de hacer lo posible por aligerar todas las cargas, es decir, de contagiar alegría: «Una obra que deba dar una impresión de salud tiene que ser producida a lo más con tres

¹¹² Cfr. MA, §37: «Os toca a vosotros y nos toca a nosotros *quitar* a las pasiones su carácter terrible y precaverlas de tal modo que no se conviertan en fatalidades eternas; trabajemos honestamente, más bien, en transformar todas las pasiones de la humanidad en alegrías».

¹¹³ Cfr. OC IV, p.53.

¹¹⁴ FW, §382: «[...] el ideal de un bienestar y una benevolencia humana-sobrehumana que con mucha frecuencia parecerá *inhumana*, por ejemplo, cuando se coloque junto a toda la seriedad de la tierra habida hasta ahora, junto a todo tipo de solemnidad en los gestos, la palabra, el sonido, la mirada, la moral y la tarea como su más viva e involuntaria parodia — y a pesar de todo, quizás solo con él empieza la *gran seriedad*, sólo entonces se plantea el auténtico interrogante, se gira el destino del alma, avanza la manecilla del reloj, la tragedia *comienza*...» En relación con 4.1.

¹¹⁵ MA, §4.

cuartos de fuerza de su autor. Si en cambio va hasta su límite extremo, la obra sofoca y angustia al espectador con su tensión. Todas las cosas buenas tienen cierto desenfado, y yacen como vacas en un prado»¹¹⁶. Habiendo explicitado la afinidad de su modo de filosofar con la vida, el cuerpo, su salud y el arte, nos queda señalar los íntimos vínculos que diferentes manifestaciones artísticas posteriores a Nietzsche comparten con lo expuesto hasta este punto.

4.- Segunda parte. Como si la vida fuera Carnaval.

Analizadas las funciones y el peso conferido al *temple* con el que Nietzsche tiñe su obra, se comprende mejor que su filosofía empape todos los ámbitos de la historia, la cultura y el arte. Como penúltima prueba de su compromiso con la desabsolutización de los valores tal vez pueda aducirse un enésimo intento para desmalificar la risa, denostada e infravalorada a lo largo de la historia de la filosofía, especialmente por el cristianismo. Tal persecución es tan sintomática como propia de la sacrosanta «historia monumental y anticuaria». ¿Pasa la prosperidad del futuro de nuestra cultura por mejorar la reputación de los filósofos rientes? Dice Nietzsche:

El vicio olímpico. — A despecho de aquel filósofo que, como buen inglés, intentó dar a la risa una mala reputación entre todas las cabezas pensantes — “la risa es una grave lacra de la naturaleza humana que toda cabeza pensante se empeñará en superar” (Hobbes)-, yo incluso me permitiría una jerarquía de los filósofos en función del rango de su risa hasta llegar a los que son capaces de la carcajada *dorada*. Y suponiendo que también los dioses filosofen, conclusión a la que no pocas veces me he visto impulsado —, no me cabe duda de que también en eso saben reír de manera sobrehumana y nueva — ¡y a costa de todas las cosas serias! Los dioses son sarcásticos: parece que no son capaces de dejar de reír aun en los actos sagrados.¹¹⁷

Claro que, con ello, se estaría colocando él mismo a la cabeza. Pero más allá de eso, lo que supone la valoración de la «carcajada *dorada*» es la apertura radical hacia otra forma completamente distinta de valorar, diagnosticar, narrar la historia y *abrir futuro*. Oficializar la posibilidad de no seguir tratando con seriedad y solemnidad la historia de la cultura es el paso esencial hacia la transvaloración de todos los valores. Por eso, Zaratustra encomienda a los «hombres del futuro» la gran tarea pendiente: aprender a reír para afirmar la vida, esto es, darse ley propia, zafarse de la herencia, devorándola. Cumplir con el deber de los *herederos* de *comerse* a los padres de la tradición para incorporarlos. No reproducir mimética, sino propia y libremente. La «mofa aristofánica

¹¹⁶ MA II, §107.

¹¹⁷ JGB, §294.

del mundo» no puede ser vista ya, de ningún modo, como un simple *caprichito* del niño rebelde y travieso: «el día en que podamos decir de todo corazón: “¡Adelante! ¡También nuestra vieja moral forma parte *de la comedia!*”, habremos descubierto un enredo nuevo, una posibilidad nueva para el drama dionisiaco del “destino del alma”»¹¹⁸. Está *escarbando* —en— el futuro. Este enredo, la nueva posibilidad, atraviesa toda la historia. Lo trastoca todo. Como en GT, aunque sin pretensiones universalistas, es en el arte-filosofía-literatura —quizás ya indistinguibles— donde se puede encontrar un modo de interpretar y narrar la vida más acorde con el curso natural que toman las cosas, sin matar ni taponar los afectos, probando mecanismos sublimadores menos traumáticos.

4.1.- La «historia como Carnaval concertado» y las posibilidades de un «Carnaval del tiempo»: ¿ya se ha vuelto loco el genealogista?

«¡Aprenda a tomar en serio lo que es digno de que se tome en serio,
y ríase usted de lo demás!»

Hermann Hesse. *El lobo estepario*.

Los dos textos de referencia para aproximarnos al sentido de la historia como Carnaval concertado son HL y el §223 de JGB. Como es imposible un desarrollo pormenorizado de la cuestión, dejaremos apuntadas algunas ideas que esclarezcan las relaciones que hemos establecido hasta ahora.

Partiendo de la debilidad de la personalidad del hombre moderno, se propone la búsqueda de un futuro para la historia. Una historia que ha de estar al servicio de los fines de la vida, que sirva para actuar y poder permanecer en el «umbral del instante» sin tener que estar recordando ni rindiendo pleitesía al pasado. La sacudida del peso de la historia muerta pasa por examinar el *grado de fuerza plástica* «de un ser humano, de un pueblo, de una cultura, quiero decir de esa fuerza de desarrollarse específicamente a partir de sí mismo, de transformar y asimilar lo pasado y lo extraño, de cicatrizar heridas, reponer lo perdido, regenerar formas destruidas»¹¹⁹. También, cómo no, del olvido y recuerdo oportuno de lo histórico y ahistórico («arte y fuerza de poder *olvidar*»). La labor requeriría de un delicado sentido para el tamiz y la transformación, no únicamente de *puntería* para

¹¹⁸ GM prólogo, 7.

¹¹⁹ HL, §1.

elegir aquello digno de ponderar u olvidar. Sobre los inconvenientes de la historia monumental y anticuaria, dirá: «El trasplante irreflexivo es causa de muchas calamidades: el crítico sin apremio, el anticuario sin piedad y el conocedor de lo grande sin capacidad para lo grande son plantas que se han convertido en mala hierba, han sido enajenadas a su suelo materno natural y, en consecuencia, están degeneradas»¹²⁰.

Pero ¿qué sería necesario transformar, con qué objeto? En su descripción mínima, «lo pasado para la vida y hacer nueva Historia sobre la base de lo acontecido»¹²¹, es decir, hay que poner la historia al servicio de la vida. Para llevar a cabo tal tarea se precisa, entre otras cosas, de un «portentoso temperamento artístico» que aprenda verdaderamente de la historia y sea capaz de traducir dicha enseñanza en una «práctica más elevada». En paralelo a esta transformación, Nietzsche quiere, para el desarrollo de la labor de la historia crítica, una acción cultural colectiva de desenmascaramientos masivos que vendría a atacar frontalmente las personalidades débiles y los roles asumidos impropriamente —¿tal vez una formulación previa de la existencia inauténtica heideggeriana?—. Por dentro, individuos tímidos, inseguros, incapaces de creer en sí y obrar hacia afuera; por fuera, los quiebras de sus pasiones han hecho de ellos un desfile de monigotes y sombras:

Nadie expone ya su persona, sino que se disfraza de hombre formado, de erudito, de poeta o de político. Cuando uno toca tales máscaras, creyendo que toman en serio lo que son y no hacen meramente un juego de poses —puesto que todas aparentan seriedad—, se queda de pronto con nada más que un montón de trapos y retazos multicolores en las manos. Por eso no hay que dejarse engañar más, por eso se les debe gritar: ¡Quitaos vuestra chaqueta o sed lo que aparentáis! [...] En todo caso, debe fijarse bien, a cada máscara que le sale al paso debe gritarle su “¡Alto! ¿Quién vive?” y empujarle la careta a la nuca. ¡Cosa extraña! Deberíamos pensar que la Historia alentaría a los seres humanos, ante todo, a ser *sinceros* — siquiera locos sinceros; tal ha sido siempre su efecto, ¡salvo en nuestro tiempo! [...] Sólo en virtud de tal veracidad saldrá a luz el apremio, la miseria interior del ser humano moderno, y al convencionalismo y a la mascarada que ocultan medrosamente podrán entonces sustituirlos, brindando verdadera ayuda, el arte y la religión, para implantar conjuntamente una cultura que responde a verdaderas necesidades y no enseñe solamente, como la actual formación general, a mentirse a sí mismo respecto de esas necesidades y, así, convertirse en una mentira ambulante.¹²²

Es Foucault quien en *Nietzsche: la genealogía, la historia* hace un espléndido recorrido por los diferentes usos de la historia que se pueden rastrear en Nietzsche, matizando los diferentes sentidos de «origen» (*Ursprung*), frente a «nacimiento» (*Geburt*) y otros como *Entstehung*, *Herkunft*, *Abkunft*. El texto, en clave genealógica, arranca reconociendo la imposibilidad de encontrar en el origen histórico una identidad

¹²⁰ HL, §2.

¹²¹ Ibid.

¹²² HL, §6.

intacta, ni siquiera un momento germinal. Al comienzo solo pudo darse la discordancia entre las cosas, el disparate, el «sinsentido *era* Dios». Para lo que nos ocupa es pertinente ceñirse al uso paródico y bufón, que vendría a aclarar en qué sentido el «hombre del sentido histórico» es parte de la gran mascarada. Ese «plebeyo razonablemente feo» que es el hombre europeo al que Nietzsche se refiere necesita la historia como «almacén de disfraces» por haberle sido hurtada, imposiciones absolutizadoras mediante, la posibilidad de crecer en una cultura capaz de ser lo suficientemente libre como para no tener que uniformizar a los individuos.

Lo que parece estar reivindicando es la oportunidad de no negar la enorme mascarada, sino, al contrario, adentrarse de lleno en ella para descubrir qué hay bajo la piel de sus innumerables disfraces, con la convicción de que aún pueden tener algo que decirnos. La disección, para no matar el pasado tras dejar de admirarlo mediante cristalerías, solo puede ejecutarse mediante su burla, su mofa. La violencia contra las máscaras aún no caídas solamente es efectiva si no hay daño físico. No las juzga —pese a que buena parte de su batalla se libra en el plano de la moral y los valores—; no las *toca*, solo las reconoce como lo que son y se inmiscuye en el juego que ellas mismas han jugado tan solo para comprender y, tal vez, aprender a mejorar las propias tácticas y estrategias. Al fin y al cabo, ¿quién puede decir que conoce las reglas de un juego en el que quien tiene el poder pincha la pelota cuando el resto de niños no están dispuestos a aceptar sus tiránicas normas?

Es inútil exhibirse como romántico o clásico o cristiano o florentino o barroco o «nacional», *in moribus et artibus*: ¡«Nada viste»! Pero el «espíritu», especialmente el «espíritu histórico», descubre su ventaja aún en esta desesperación: una y otra vez se ensaya, arregla, descarta, empaqueta y sobre todo *estudia* un trozo nuevo de antigüedad y de país extranjero: — nosotros somos la primera época estudiada *in puncto* [en materia] de «disfraces», quiero decir, de morales, artículos de fe, gustos artísticos y religiones, preparada, como ninguna lo estuvo antes, para el carnaval del gran estilo, para la más espiritual de las risotadas y petulancias carnavalescas, para la altura trascendental de la estupidez suprema y de la mofa aristofánica del mundo. Tal vez hayamos descubierto justo aquí el reino de nuestra *invención*, ese reino donde también nosotros podemos llegar a ser originales, por ejemplo, como parodistas de la historia universal y bufones de Dios, — ¡tal vez porque ya nada de hoy tiene futuro, precisamente nuestra risa todavía lo tenga!»¹²³

Dentro del desarrollo de su pensamiento, este uso paródico y bufón de la historia es el único realmente consecuente con su compromiso de abrazar las contradicciones y desquicios de la historia. Y podemos afirmar que es así porque las cabalgatas de disfraces no pueden comprenderse sin prestar atención a los ritmos naturales de la vida. Lo que

¹²³ JGB, §223.

viene a decir es que la mutación está en el seno de las cosas, reconoce el cambio incesante como única necesidad, la garantía del devenir. Esto se comprenderá mejor cuando abordemos en 4.3. la naturaleza *subcutánea* y *epidérmica* del disfraz. Mientras, ha de quedar claro que no hay —ni se la puede pretender encontrar— una sucesión de momentos puros, orígenes prístinos (originaria y genuinamente originarios, valga la redundancia), sino tan solo transiciones incesantes donde el verdadero absurdo vendría de la mano de la exigencia de verdad, pureza y coherencia lógica.

Que, en efecto, se trata de transiciones y no de saltos azarosos es algo que encuentra su prueba en lo que acertadamente señala Nietzsche sobre la incomodidad del hombre moderno con sus disfraces, que nunca corresponden del todo con su identidad: «Sin duda advierte que ninguno le queda bien del todo, — él cambia y vuelve a cambiar». Aquella *ficción socrática* no tiene ya nada que decirle al curso y ritmo de la historia, aunque tanto la haya condicionado con sus pulsiones domesticadoras y restrictivas. De esos intentos han nacido los traumas, que, vistos con perspectiva son, en su mayoría, evitables.

Foucault interpreta en este sentido la labor futura del genealogista, la de los «parodistas de la historia universal y bufones de Dios»:

El buen historiador, el genealogista, sabrá lo que hay que pensar de toda esa mascarada. No que la rechace por espíritu de seriedad; al contrario, quiere llevarla al extremo: quiere poner en marcha un gran carnaval del tiempo en el que las máscaras no cesarán de volver. Más que identificar nuestra pálida individualidad a las identidades profundamente reales del pasado, se trata de irrealizarnos en otras tantas identidades reaparecidas; y recuperando todas esas máscaras — Federico de Hohenstaufen, César, Jesús, Dionisos, y tal vez Zaratustra—, recomenzando la bufonería de la historia, recuperemos en nuestra irrealidad la identidad aún más irreal que el Dios que la ha trazado. “Ahí tal vez descubriremos el dominio en el que la originalidad nos está aún permitida, quizás como parodistas de la historia y como polichinelas de Dios”. [*Más allá del bien y del mal*, §223.] Reconocemos aquí el doblete paródico de lo que la segunda *Intempestiva* llamaba la “historia monumental”, historia que se proponía como tarea restituir las grandes cimas del devenir, mantenerlas en una presencia perpetua, recuperar las obras, las acciones y las creaciones, según el monograma de su esencia íntima. Pero en 1874, Nietzsche le reprochaba a esta historia, tan dada a la veneración, el cerrar el paso a las intensidades actuales de la vida, y a sus creaciones. En los últimos textos, por el contrario, se trata de parodiarla, y resaltar así que ella misma no es más que una parodia. La genealogía es la historia como carnaval concertado.¹²⁴

En realidad, este uso paródico y bufón es bastante afín al uso crítico, al menos en la medida en que la veneración hacia la historia monumental, al devenir *parodia*, al permitirnos el lujo y deber de jugar con ellas, podemos reconocernos en buena parte de

¹²⁴ FOUCAULT, M.: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pretextos, 1988, pp.63-66.

sus metamorfosis¹²⁵. Y se ve en este punto la profunda sintonía con aquello que Nietzsche espera del futuro del arte. Como dijimos más arriba, cuesta disociarlos. De nuevo, el arte, la historia, la filosofía y la vida, zafándose aún de las fuerzas constrictoras y represoras de las pasiones, sacudiéndose el polvo trasmundano —¿serán las cenizas de la idea de un Dios incinerado?—, tiene en su mano la posibilidad de jugar a escribir nuevos contramandatos —propia ley, ¿autogestión? «*El perro hoy se rebela / el perro muerde la mano / el perro rompe las cadenas / el perro no tiene amo*»— en sus tablas viejas y rotas. De la misma forma que la psicología y el psicoanálisis buscan en los dibujos de los niños las *miguitas* de sus traumas, podemos jugar nosotros con los nuestros, y descubrir en esa *irrealidad* (juego de disfraces, Carnaval, teatro, novela) tanto nuestras identidades falsarias como aquellas que aún no somos, pero que podríamos ser incluso gustosamente. En todas hay algo de verdad. Y gracias a todas ellas hay algo que decir en el umbral del instante. Aquellas que conectan un pasado aún vivo con un futuro abierto: «*Sólo desde la fuerza suprema del presente estáis legitimados para interpretar lo pasado: sólo en la máxima concentración de vuestras cualidades más nobles adivinaréis lo que hay de digno de saberse y preservarse y de grande en lo pasado*»¹²⁶.

Esta retórica del disfraz, compartida con la de la ironía y la ambivalencia del ser y el no-ser, está íntimamente ligada a una inquietante experiencia vivida y narrada a un amigo en una carta por el más camaleónico de los poetas. Claro que, un poeta-poeta, lo que muestra y maquilla no es una suerte de *sí mismo*, una identidad, un *abrirse en canal*, sino su dolor y su herida, puesto que, si la poesía se caracterizara por la etopeya, se escribiría de día y no habría problemas de insomnio. No hablaríamos de nada. Esta carta poética de Federico García Lorca a Regino Sáinz de la Maza condensa buena parte de lo que tal vez signifique, en cierto sentido, la «historia como Carnaval concertado»:

¹²⁵ Dirá en el mismo texto sobre la labor de los «parodistas filosóficos» (entre los que, por supuesto, se encuentra en un lugar privilegiado): «El frenético y desenfadado prurito de despedazar y descomponer todos los fundamentos, de disolverlos en un devenir siempre fluido y diluido, el infatigable empeño de deshilar e historizar todo lo devenido que tiene el ser humano moderno, la gran araña crucera agazapada en el nudo de la tela cósmica — que se ocupen y preocupen de esto los moralistas, los artistas, los piadosos, acaso también los estadistas; a nosotros esto nos ha de alegrar hoy viéndolo todo reflejado en el reluciente espejo mágico de un *parodista filosófico*, en cuya cabeza la época ha cobrado irónica conciencia de sí misma, evidentemente “hasta la infamia” (hablando a lo Goethe).» HL, §9. Cfr. BARRIOS CASARES, M.: op.cit., p.77: «Por eso, a pesar de su constante apego a la tragedia como vehículo expresivo de una propuesta de articulación de mito y razón, Nietzsche ha introducido con frecuencia los elementos de ironía y mordacidad que son más propios de la comedia tanto en su trabajo de crítica genealógica de la cultura como en sus ensayos de transvaloración del nihilismo.»

¹²⁶ HL, §6.

¿Quién escribe a los amigos por la tarde? Yo creo que esta disculpa es suficiente para un artista como tú, pero ten la completa seguridad que te recuerdo con mucha alegría y tu fantasma va ligado a tres cosas absurdas, pero que yo me explico subconscientemente: una minúscula, unos tufo débiles, y unos bacilos de Koch caricatura. Otro día te explicaré esto. Ahora he descubierto una cosa terrible (no se lo digas a nadie). Yo no he nacido todavía. El otro día observaba atentamente mi pasado (estaba sentado en la poltrona de mi abuelo) y ninguna de las horas muertas me pertenecía porque no era Yo el que las había vivido, ni las horas de amor, ni las horas de odio, ni las horas de inspiración. Había mil Federicos Garcías Lorcas, tendidos en el desván del tiempo; y en el almacén del porvenir, contemplé otros mil Federicos Garcías Lorcas muy planchaditos, unos sobre otros, esperando que los llenasen de gas para volar sin dirección. Fue este momento un momento terrible de miedo, mi mamá Doña Muerte me había dado la llave del tiempo, y por un instante lo comprendí todo. Yo vivo en prestado, lo que tengo dentro no es mío, veremos a ver si nazco. Mi alma absolutamente sin abrir. ¡Con razón creo algunas veces que tengo el corazón de lata! En resumen, querido Regino, ahora estoy triste y aburrido de mi interior postizo. Yo espero carta tuya en seguida y sin retintines, no te creo vengativo. Un abrazo efusivo y enorme.¹²⁷

¿Quién puede decir con propiedad que es *suyo* lo que tiene dentro? ¿Son disfraces los que esperan en el desván del tiempo y en el almacén del porvenir; quizás globos o sombras? Desmenuzar esta carta es como explicar un chiste. No obstante, hay en Lorca otro sello de trazada nietzscheana (probablemente involuntaria, sin relación cifrada, ni consciente ni pretendida). Este lo encontramos en una de sus firmas, que siempre interpreté como un croquis de todo lo que aquí —en la vida misma— está en juego: letras mayúsculas unidas con flores y enredaderas. Lloro una luna muda sobre el trazo alargado de la última «a» y su reflejo no es la imagen de la luna, sino un charco de lágrimas que dibuja una sonrisa¹²⁸. Eso, a lo que se puede añadir más o menos detalle, vendría a ser la síntesis mínima de todo.

4.2.- Otras artes inscritas en la estela de la risa áurea: pervivencias en la novela polifónica, el Carnaval y el teatro de la crueldad.

*Nosotros, en cambio, vivimos las frías
mansiones del éter cuajado de mil claridades,
sin horas ni días,
sin sexos ni edades...
Es nuestra existencia serena, inmutable;
nuestra eterna risa, serena y astral.*

Hermann Hesse. *El lobo estepario*.

Desde el comienzo hemos advertido la naturaleza eminentemente praxica de este conjunto de teorías. No solo por su aplicación, convertida en, si se quiere decir así, «modo

¹²⁷ GARCÍA LORCA, F.: *Epistolario completo*. Madrid, Alianza, 1983, I, pp.29-30.

¹²⁸ Firma de Federico García Lorca. *El mundo* – imágenes. Disponible en: <https://e00-el mundo.uecdn.es/assets/multimedia/imagenes/2016/08/12/14710089839840.jpg> Visitado el 1/03/2022.

de vida», sino también porque ella misma se originó atendiendo a las exigencias tanto de los problemas de su época como a los de la vida de su autor, con sus debilidades, fortalezas e incesante lucha. Se trata de una teoría alegórica, metafórica, para algunos *misteriosa* y *oscura*, pero nada abstracta. No se la entiende si no es imbuida de los jugos, pegajosidades y traumas de la existencia. Por eso es filosofía de acción, de público-actor, no de espectadores pacientes, pasivos y afectados por lo que sucede en escena:

¡Cómo, que todavía necesitas del teatro! ¿Es que acaso eres tan joven? ¡Espabila y busca la tragedia y la comedia allí donde mejor se representan! ¡Donde se dan de manera más interesante e interesada! ¡Por supuesto, ahí no es tan fácil quedarse sólo de espectador, — pero aprende a hacerlo! Y en casi todas las situaciones que te resulten difíciles y desagradables tendrás así un portillo a la alegría y un refugio, incluso cuando sean tus propias pasiones las que sobre ti caigan. ¡Abre tu ojo para el teatro, ese gran tercer ojo que mira el mundo a través de los otros dos!¹²⁹

Este carácter sigue operando tanto en la novela de la modernidad, en los grandes textos de los siglos XIX y XX como en el resto de artes carnavalescas, teatro y Carnaval incluidos. Del diálogo sostenido internamente con *La vida como ensayo y otros ensayos* se han nutrido buena parte de las relaciones que hemos podido establecer. El estudio se completa aterrizando en las consideraciones políticas y de crítica cultural que en la investigación sobre las armonías, tensiones y enriquecimientos entre literatura y filosofía se van dando en el mundo contemporáneo. Los focos que se ponen en Kundera en «La vida como ensayo. Experiencia e historia en la narrativa de Milan Kundera» son decisivos para ello. Es un tentáculo más en el desarrollo de la herencia nietzscheana, si bien ya transmutado y, por tanto, obligado a hacerse cargo de otras crisis.

Precisamente porque la sabiduría de la novela es diferente a la de la filosofía (filosofía logificadora, de corte *socrático*, la que vertebró la tradición occidental) hoy podemos aún ser originales, siquiera ínfimamente, en la construcción narrativa de las identidades. El «espíritu de humor» es el que aún puede renovar el aire viciado. En virtud de sus posibilidades abiertas y sin transitar podemos subrayar y sugerir nuevos futuros. Hay que jugar con las cenizas de Dios tanto o más que con las del pobre Graham Chapman¹³⁰. Hay que aprender a reír sobre ellas. El undécimo regreso al mundo de la vida (siempre entorpecido, siempre por pasar) facilitado por la novela sigue presentándonos significativamente porque se encuentra en la estela de la «desprestigiada herencia de Cervantes», sea atendiendo al propio Cervantes, a Gracián,

¹²⁹ M, §509.

¹³⁰ MONTHY PYTHON, «Monthy Python y las cenizas de Graham Chapman», en *Live at Aspen*, 1998. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=utHmeN31RT0> Visitado el 5/04/2022.

Sterne, Goethe, Grimmelshausen, Rabelais, Kafka, Hesse, Joyce —que ya lleva su destino sellado en forma de apellido— o al propio Kundera. La caída de los valores universalistas y dogmáticos obliga a hacerse cargo de la levedad, inconsistencia, incertidumbre y contingencia del nuevo (cada vez menos nuevo, pero más inhóspito) horizonte experiencial carente de finalidad.

Como en Cioran, en Kundera el sentido del humor es el que desbroza los caminos del absurdo. Absurdo que es como otra Roma en ruinas, pero más surrealista e histriónica, sin posibilidad de esconderse en su boato, bajo la amenaza de un tartazo «mundaneizante»¹³¹. Pero quizás, de entre todas las cosas insoportables, se encuentre a la cabeza el sinsentido del dolor que provoca el absurdo. Este es el material explosivo con el que se juguetea a cada instante. Y es lo que permite comprender el valor de ponerse uno mismo frente a otras vidas que, inaugurando otras perspectivas, aproximan a la «riqueza insondable» que aguarda tras el mundo homogeneizado, clausurado, hurtado y descafeinado que ha organizado y consagrado el sistema caníbal. La mutación, el cambio, la transición vuelven a ser sus sellos particulares.

Si los «egos experimentales» kunderianos son las «posibilidades no realizadas de uno mismo»¹³², están íntimamente ligadas al papel del *tipo* carnavalesco en la fiesta popular. Se trata de personajes que, tanto vistos en escena como interpretados, encarnados, transforman. No solo por lo que cantan, sino porque *cantan*, y, como en el juego libre del actor schilleriano, dejan de ser ellos mismos, actúan como si tuvieran otras vidas y, a su regreso, al quitarse el disfraz y desmaquillarse, pueden decir que *algo* —incierto, indeterminado, no localizable— ha cambiado en ellos. Convertir este proceso camaleónico en un modo de vida donde el *yo* es sustituido por un desfile de *alter ego* transforma radical y decisivamente la experiencia vital individual y colectiva. En el plano filosófico, esto se traduce en atentar con una bomba lapa contra la concepción sustancialista del yo. En esta guerra ya participó Nietzsche. Este juego dota a la vida propia de una lucidez que, matando todo entusiasmo, consigue reconciliarla con su compromiso y su carácter trágico, sin aspavientos ni alardes. Saberse siempre ocupado y

¹³¹ Las protestas pacíficas (llámese *Lisístrata*, llámese X) son más antiguas que el propio poder, que nunca soportó ver manchada de merengue, nata o espuma su solemnidad. Esta fuerte variante política del humor ha de ser estudiada considerando a los anarcopasteleros franceses y americanos. Noël Godin reivindicó los tartazos a Sarkozy en 1991 y Bill Gates en 1998, entre otros. En Estados Unidos operó la *Biotic Baking Grade*, conocida por manchar a Keith Campbell, el científico que clonó a la oveja Dolly. También son conocidos los payasos que encabezan manifestaciones para desconcertar, rebajar la tensión policial y evitar disturbios en las protestas.

¹³² Cfr. BARRIOS CASARES, M.: op.cit., p.59.

atrapado en insignificancias y ridiculeces es su máxima aspiración de verdad¹³³. Por eso Kundera es, haciendo honor al contramandato de Zaratustra, otro sicario de agelastas.

Nietzsche señala algo que para Bajtín no pasa desapercibido: «Realmente Platón ofreció a toda la posteridad el modelo de una nueva forma de arte, el modelo de la *novela*: a la cual se la ha de designar como la fábula esópica infinitamente aumentada»¹³⁴. Es en Platón donde la persona-sujeto de la escritura se retrae para dejar paso a la «ambivalencia de la escritura». Esto lo señala Kristeva en el contexto del estudio de la novela polifónica como «absorción del carnaval» y, concretamente, a propósito del dialoguismo bajtiniano, caracterizado porque «designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o *intertextualidad*»¹³⁵ y porque, en esencia, «es coextensivo a estructuras profundas del discurso»¹³⁶, que es lo que lo conecta con los problemas de la existencia y le permite arrancar hebras con las que dar forma a las preguntas para salir de sus crisis.

Lo dicho en *La vida como ensayo* sobre Kundera también sirve, en gran medida, para las *relaciones intertextuales* —en el XIX conocidas como *valor social* o *mensaje moral* de la literatura— que Bajtín pretendía estudiar con una nueva ciencia llamada «translingüística». Pese a su gran complejidad, la semiótica literaria de Kristeva se percata de un *detallito* que tendrá consecuencias decisivas: «la incapacidad de un sistema lógico de base cero-uno (falso-cierto, nada-notación) para dar cuenta del funcionamiento del lenguaje poético. [...] No se puede, pues, formalizar el lenguaje poético con los procedimientos lógicos (científicos) existentes sin desnaturalizarlo»¹³⁷. La lógica literaria se desarrollaría, en su aproximación al análisis del lenguaje poético, tomando como base la noción de *doble*, a saber, «la secuencia mínima de esa semiótica [la literaria]

¹³³ Ibid., p.64. Las sintonías con esta obra no acaban aquí. Esperamos poder desarrollarlas con mayor prolijidad en otra ocasión.

¹³⁴ GT, 14, p.393.

¹³⁵ KRISTEVA, J.: op.cit., p.195.

¹³⁶ Ibid., p. 202.; p.207: «Un discurso dialógico es el: 1) del carnaval, 2) de la menipea, 3) de la novela (polifónica). En sus estructuras, la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructiva». A juicio de Kristeva, el diálogo socrático ha asumido la estructura dialógica e impugnatoria del escenario carnavalesco (Cfr. p.212). Lo dice claramente: «La semejanza del diálogo socrático con la palabra novelesca ambivalente resulta evidente. El diálogo socrático no existió durante mucho tiempo; dio lugar a varios géneros dialógicos, entre ellos la menipea, cuyos orígenes están también en el folklore carnavalesco», p.213. La historia de este tipo de novela es la de la lucha contra el cristianismo y su representación. Al final, la menipea, que está hecha de contrastes, lleva a comprender el texto como actividad social en la medida en que es exploración del lenguaje (en ella «la palabra no teme mancharse») y «consagración de la ambivalencia». A esto apunta Nietzsche en GT a pesar de su crítica al socratismo.

¹³⁷ Ibid., p.197.

paragramática que se elaboraría a partir de Saussure (“Anagramas”) y de Bajtín¹³⁸. Esta lógica poética que se abre desde su raíz a la pluralidad transgrede el continuo 0-1, donde cero no denota (en las lógicas 0-2, sí, puesto que el vacío ya *es*) y lo *prohibido* — «lingüístico, psíquico, social»— es el 1 (Dios, ley, definición). Para aclarar lo dicho sobre este vocabulario que nos resulta tan ajeno e impropio en el campo de las ciencias del espíritu:

[...] Lo épico es religioso, teológico, y todo relato "realista" que obedece a la lógica 0-1, es dogmático. La novela realista que Bajtín llama monológica (Tolstoi) tiende a evolucionar en ese espacio. La descripción realista, la definición de un "carácter", la creación de un "personaje", el desarrollo de un "tema": todos esos elementos descriptivos del relato narrativo pertenecen al intervalo 0-1, y por lo tanto son *monológicos*. El único discurso en el que se realiza íntegramente la lógica poética 0-2 sería el del carnaval: transgrede las reglas del código lingüístico, así como de la moral social, adoptando una lógica de sueño. De hecho, esta "transgresión" del código lingüístico (lógico, social) en el carnaval no resulta posible y eficaz más que porque se da *una ley distinta*. El dialoguismo no es "la libertad para decir todo": es una "*burla*" (Lautréamont) pero que es *dramática*, un imperativo *distinto* del del 0. Habría que insistir en esta particularidad del diálogo como *transgresión que se da una ley*. [...] La novela que engloba la estructura carnavalesca es denominada *polifónica*. Entre los ejemplos que da Bajtín, se puede citar a Rabelais, Swift, Dostoievski. Podríamos añadir la novela "moderna" del siglo XX -Joyce, Proust, Kafka-.¹³⁹

Las artes carnavalescas se caracterizan por su estructura esencialmente relacional: «es como el rastro de una cosmogonía que no conoce la sustancia, la causa, la identidad, fuera de las relaciones con el todo *que no existe más que en y por la relación*. La supervivencia de la cosmogonía carnavalesca es antiteológica (lo que no quiere decir antimística) y profundamente popular»¹⁴⁰. La relación va de la mano de lo dialógico y, por tanto, de la analogía, la distancia, los choques y las oposiciones que no son excluyentes. Como en el teatro de la crueldad, en el carnaval el espectador necesariamente tiene que desdoblarse y convertirse en actor, permitiendo este gesto hablar de «aniquilación del sujeto».

El escenario carnavalesco, que es a la vez «escenario y vida, juego y sueño, discurso y espectáculo», consigue escapar a la literalidad y linearidad —a la ley—, se convierte en drama «tridimensional» y eso implica, a su vez, tanto la instalación del drama en los silencios del lenguaje¹⁴¹ como su parodia y consecuente relativización. Aquí es donde renegará de su función de representación, pero no se desprenderá completamente de ella. Esta ambivalencia irresoluble —que no contradictoria—, que le permite ser una estructura representativa y antirepresentativa, anticristiana y antirracionalista, es la que

¹³⁸ Ibid., p.196.

¹³⁹ Ibid., pp.198-199.

¹⁴⁰ Ibid., p.208.

¹⁴¹ Cfr. Ibid., pp.208-209.

heredará la novela por parte del carnaval¹⁴². Estas consideraciones sobre la menipea bien podrían servir de complemento práctico —que no de guía— a *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*:

El pluriestilismo y la pluritonalidad de la menipea, el estatuto dialógico de la palabra menipea explica la imposibilidad que han tenido el clasicismo y toda sociedad autoritaria de expresarse en una novela heredada de la menipea. [...] Construyéndose como exploración del cuerpo, del sueño y del lenguaje, la escritura menipea aparece injertada en la actualidad: la menipea es una especie de periodismo político de la época. Su discurso exterioriza los conflictos políticos e ideológicos del momento. El dialoguismo de sus palabras *es* la filosofía práctica luchando con el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley).¹⁴³

Como característica que se desprende de su irreductibilidad e insondabilidad, la «negativa a definir un universo psíquico» es lo que emparenta este tipo de obras carnalescas con el sueño, la escritura jeroglífica y el teatro de la crueldad. Todas coinciden en la radical defensa de la libertad para el uso de la imagen, interpretación — que liga hábilmente el texto con su expresión gestual para lograr transmitir, traspasar la distancia entre la escena, los actores y el público— y la creación en acto («actividad en el presente»), lo cual las convierte, cada vez que se representan, en obras únicas en las que experimentar el límite y lo impersonal. Kristeva puntualiza agudamente:

Como él, la menipea "se iguala no a la vida individual/a ese aspecto individual de la vida en que triunfan los caracteres, sino a una especie de vida liberada, que barre la individualidad humana y en que el hombre no es más que un reflejo". Como él, la menipea no es catártica; es una fiesta de la crueldad, un acto político también; no transmite ningún mensaje determinado salvo el ser uno mismo "la alegría eterna del devenir" y se agota en el acto y el tiempo presentes.¹⁴⁴

Derrida se detiene en el teatro de la crueldad porque éste, al tener que restituir la existencia y la carne, está atravesado y animado por una *vis afirmativa*, aquella misma que había ido perdiendo el teatro occidental. Este *encauzamiento* —que no determinación— se comprende así: «El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto»¹⁴⁵. *Crueldad* se

¹⁴² Cfr. *Ibid.*, pp.208-213.

¹⁴³ *Ibid.*, p.216.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.217. La menipea se convierte jeroglífico y espectáculo al mismo tiempo porque logra transgredir la tiranía del texto. Cfr. p.217.

¹⁴⁵ «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación» en DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989, p.327. La clausura de la repetición merecería ser tratada con mayor detenimiento porque es un gran problema. La clausura es el círculo donde se repite indefinidamente la diferencia. Artaud quiere abolirla, pero reconoce que no puede. No es más que el movimiento del mundo como juego (que es «crueldad como unidad de la necesidad y del azar», lo infinito) y el juego como vida-artista. Es la «potencia cruel de muerte y de juego que permite a la presencia nacer a

comprende como afirmación «de una terrible e ineluctable necesidad» ligada al rigor y ello pasa por dinamitar la soberanía del texto no permitiendo que dicte el destino de la obra. No significa, en ningún caso, que desaparezca la palabra. En lo que respecta al distanciamiento, se advierte otro gran paralelismo compartido por el teatro de la crueldad y el carnaval, que pone de relieve la enorme relevancia política de la fiesta y que, a su vez, está estrechamente relacionada con el papel del coro ditirámico, que analizamos en la primera parte. Por eso decíamos que, a pesar de la crítica que Nietzsche hace al sentido democratizante de los cambios en el coro, finalmente éste alcanza un redimensionamiento positivo al considerar su influencia en el ámbito de la cultura y fiesta popular. Rousseau ya había escrito en *El contrato social* y en la *Carta a M. d'Alembert* a favor de la fiesta pública donde los espectadores se convertían en actores que se daban espectáculo a sí mismos y la valoraba muy positivamente porque este ideal de fiesta podía sustituir eficazmente a la desgastada representación. Su repercusión política más inmediata conlleva la apuesta por un modelo de sociedad presente a sí misma, con voz, con voto, autogestionada y autolegislada¹⁴⁶. De nuevo: *El perro rompe las cadenas / El perro no tiene amo*. Ahí, en la esfera pública, en las plazas y las calles como escenario, es donde verdaderamente cobra sentido este tipo de teatro, en el mismo punto donde se disuelven todas las posibles diferencias que hubiera con el carnaval:

No hay ya espectador ni espectáculo, hay una *fiesta*. Todos los límites que surcaban la teatralidad clásica [...] eran prohibiciones ético-metafísicas, arrugas, muecas, rictus, síntomas del miedo ante el peligro de la fiesta. En el espacio festivo abierto por la transgresión, no debería ya poder extenderse la distancia de la representación. La fiesta de la crueldad quita las rampas y los parapetos ante el “peligro absoluto” que es “sin fondo”. [...] La fiesta debe ser un *acto* político. Y el *acto* de revolución política es *teatral*. [...] Debe ser un acto político y no la transmisión más o menos elocuente, pedagógica y civilizada de un concepto o una visión político-moral del mundo.¹⁴⁷

Que el pueblo fuese capaz de concederse a sí mismo una fiesta tan trascendente es lo que fascinaba a Goethe, quien cerraba con este apunte su crónica sobre el carnaval

sí misma». Pensar esto, dice Derrida, es pensar lo trágico. Cfr. p.343. Deleuze desarrolla bien dicha cuestión.

¹⁴⁶ Así se entiende bien a Artaud: «el verdadero teatro nace, como la poesía por otra parte, pero por otras vías, de una anarquía que se organiza». Son anárquicos porque no se toman en serio las relaciones entre objeto y objeto, forma y significado; las inversiones formas y los desplazamientos de significados empapan de humorismo la poesía. En dicho juego hay libertad y eso le permite aportar algo nuevo, sanar y afirmar: «El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa. [...] Porque ha perdido además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa. Porque ha roto con el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía.» ARTAUD, A.: op.cit. p.54.

¹⁴⁷ Ibid., pp.335-336. No quedan aquí las similitudes. Comparten, de fondo, la aspiración a replantear «orgánicamente» al hombre, «con sus ideas acerca de la realidad y su ubicación poética de la realidad», Cfr. p.121.

romano a la llegada del Miércoles de Ceniza: «[...] la vida, como el Carnaval de Roma, sigue siendo *en su conjunto* inabarcable, ingrata y aun no exenta de peligros, querríamos que este despreocupado grupo de personas disfrazadas recordara la importancia de todos los placeres momentáneos que nos brinda la vida y que tan a menudo nos parecen nimios»¹⁴⁸.

Con las relaciones y pervivencias que hemos señalado y caracterizado mínimamente en este apartado no se agotan las que podrían trazarse, como puede intuirse. La fiesta popular, consagrada a la renovación y sanación mediante maquillaje, disfraces y máscaras —inmersión en otras vidas— se origina y se hace fuerte, surte efecto, única y exclusivamente en las grietas y márgenes de todas las estructuras coercitivas (políticas, sociales, económicas). El carnaval es contrapoder. Porque dilata el tiempo y el espacio cotidiano para abrirse a la infinitud siempre podrá decirse de él que va a contrarreloj. Como el tiempo de la vida, el tiempo sagrado de la fiesta logra mantenerse al margen del tiempo del reloj: apenas se rozan. Este juego libre y travieso solo se somete a las reglas que con la imaginación se da a sí mismo y se rige únicamente por una ley inexorable que le obliga a suicidarse cuando se agota su tiempo. La mutación incesante es su única tradición. A cambio, el Carnaval concede a sus *camaleones* el privilegio de recordar con el canto todas sus vidas pasadas. Entretanto transcurre la vida.

*Y cuando ya no quedan risas
un dominguito de febrero
pa renacer de las cenizas
ella misma se echa al fuego.*

4.3.- El canto del camaleón. La piel, almacén de los disfraces que aún no somos.

*Esa que al sol engulle lenta
el poco pan de cada día,
la que multiplica su lengua
en una lengua
que barrunta rebeldía.
La de los niños camaleones
que a su llamada son legión
y se enmascaran, mimetizan,
se transforman y se hechizan,
se disfrazan pa salvarla del dolor.
Y con guitarras y tambores
agitan las calles dormidas
para sacarle los colores
a esta vida que no es vida.*

Los Cobardes.

¹⁴⁸ GOETHE, J.W.: *El Carnaval de Roma*. Barcelona, Alba, 2014, p.92. «La fiesta de san Roque en Bingen» (16 de agosto de 1814) no abandona la crónica carnavalesca, la reviste con un estilo literario.

*Ya está el platillo de nuevo afilao
ya está ese bombo recién despertao
ya está el rugido del sur en la voz
ya está rompiendo, rompiendo,
el dolor el tambor.*

Los Carnívales.

En el Carnaval de Cádiz, que ha sido nuestra fiesta de referencia para el desarrollo de este trabajo, el *tipo* es disfraz *digerido, incorporado*, y va unido a la expresión del carácter y personalidad de lo que se quiere representar. Eso implica que no canta el individuo como actor, sino que es el propio personaje el que aporta su propio punto de vista. Su canto es una imagen representativa de su mundo, que en ciertos aspectos se parece demasiado al nuestro, pero cualquier parecido con la realidad nunca es pura coincidencia. Para comprender profundamente lo que hemos tratado de poner aquí en pie es conveniente abandonar la retórica de la máscara y sustituirla por la del disfraz. El rostro (la máscara), saturado de exégesis, no puede aportarnos demasiado cuando es el cuerpo y la sangre quien interpreta —quien entiende y actúa, canta—. La ecdisis ofrece mejores claves para aproximarse al fenómeno carnavalesco. Se trata de la muda, el proceso por el cual se desprenden de su exoesqueleto los insectos y algunos artrópodos. Es el proceso de su vida, desarrollo y crecimiento que solo finaliza con la muerte. En la ecdisis se suceden los cambios de forma paulatina, sin saltos bruscos. Se caracteriza, sobre todo, por ser el motor de la experiencia vital, puro devenir y apertura a la renovación. En el plano del arte, esa apertura se manifiesta como transgresión, ruptura con las viejas formas y búsqueda de nuevos horizontes expresivos. Como arte que es, nunca transita una única senda, pues su cambio afecta y se ve afectado por el plano existencial: hay un enriquecimiento mutuo.

La ecdisis ayuda a ver el disfraz como un elemento subcutáneo que va abriéndose paso con el transcurso del tiempo. No es un mero vestido que se pone sobre la piel, sino que emerge de una extraña manera. En la vida, lentamente y, en el Carnaval, más acelerada. ¿Podemos disfrazarnos de algo que no seamos ya? «El disfraz es revelador por elegido», escribió José Luis Sampedro para narrar las transformaciones de la cantante Martirio. Cuando se elige un disfraz se está escogiendo transitar momentáneamente una posibilidad no agotada en la propia experiencia: se elige vivir una vida determinada (otra, ajena, extraña), hablar *como si* uno fuese esa persona. ¿Históricamente, de qué nos hemos

disfrazado? Los hombres, de mujeres; los pobres, de ricos; los ricos, de mendigos; los libres, de presos; los humanos, de otros animales; los animales, de humanos, etc. Solo nos podemos disfrazar de algo que previa e insospechada e inconscientemente somos: no hay ninguna originalidad radical en su elección, como tampoco la hay en el resto de la existencia. Se elige un determinado disfraz porque, inconscientemente, nos resulta significativo. Aquí se comprueba que el *no-ser*, de algún modo, *es* en nosotros. Somos todo ello. Recordemos a Lorca: «mi alma niña y niño».

Lo que canta el *ser disfrazado* tampoco es ajeno —no puede serlo— a su contexto político y social, ¿qué males podría espantar si así lo hiciera? El carnaval no *reclama* su participación en la esfera social y política, la invade. Y no pide nada prestado porque lo sabe y reconoce como suyo; lo toma. Esa es una de las enseñanzas más radicales que nos ofrecen nuestros *otros yoes*. Los *proprios yoes* saben, por experiencia, que se vive mejor en libertad, se sienten con fuerzas y más sanos, poderosos, pero les da miedo prolongar el tiempo sagrado: alguien los ha amaestrado para que crean que no les conviene, que se volverían locos *de remate* y se aniquilarían mutuamente. Pero la nave de los locos siempre es la polis, de ahí que su carácter colectivo no aplaste nunca el individual ni hable en su nombre (que se atreva a hacerlo). Cada individuo canta y ríe por sí y *por (de y con) todos sus compañeros* gratuita y desinteresadamente (solo a cambio de una reciprocidad que eno hace falta pedir). Se respetan y conviven porque en ello les va lo más importante, la efectividad del juego: no puede haber un *niñito malcriado* —llamado «Estado», «Empresa», «Jefe», «Dictador», «Presidente», o como se llame— que pinche el balón o dé una patada al tablero en su rabieta: es el momento de todos. Esta no es más que la concreción artística y popular de la historia como «almacén de disfraces», que en el carnaval y en la vida puede localizarse bajo la piel.

El papel de la música en el carnaval es fundamental¹⁴⁹. Es la que da forma al repertorio, por eso en las composiciones que llamamos «de medida», la música abraza la letra como solo puede hacer una armonía que describe un sentimiento¹⁵⁰. Sin música no

¹⁴⁹ Dos libros capitales para la cuestión, en los que no podemos detenernos: CASABLANCAS, B.: *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.; JANKÉLÉVITCH, V.: *La música y lo inefable*. Barcelona, Alpha Decay, 2005.

¹⁵⁰ «Hay ahí también una idea concreta de la música, donde los sonidos intervienen como personajes, donde las armonías se acoplan en parejas y se pierden en las intervenciones precisas de las palabras» ARTAUD, A.: op.cit., p.125. Al cuerpo hay que convencerlo por otras vías, como bien mostró Nietzsche en «El príncipe Vogelfrei» de los *Idilios de Mesina*: «[...] ¿Razón? — Fastidioso asunto:/ ¡Lengua y razón tropiezan mucho! / El volar me dio fuerzas / Y me enseñó mejores negocios / El canto, la chufla y el cabaré. / Pensar en soledad es cosa sabia / ¡Cantar en soledad — tonto sería! / ¡Escuchadme, pues, a mi manera / Sentados tranquilos en derredor mío, / Vosotros, hermosos pajarillos!»

hay nada que transmitir, sería como hablarle a un muro: ni traspasa ni puede reaccionar. Pero el hecho de cantar disfrazados no puede ser entendido como un mero entretenimiento. Aquello que *mueve* atraviesa a quienes componen, cantan e interpretan (gestual y vocalmente) y, sobre todo, a quienes escuchan. Si alguien preguntase por el fin, se encontraría con un «porque puedo» y una demostración del querer ese poder. Y si insistieran en el *para qué* habría una respuesta más elaborada, interpretada por unos particulares Carontes en *La eternidad*:

*Yo cantaré porque tengo los días contaos
yo cantaré para hundir el dedito en la llaga
yo cantaré porque el cante nos salva a los gaditanos.
Yo cantaré para abrir o cerrar
según llame a tus viejas murallas.*

*[...] Yo cantaré porque mi madre, mi madre
¡ay! me dio la luz por febrero
para jugarme esa vida, compañero.
Pa que los gritos de rabia no pudran tu sangre,
yo te cantaré.*

*Yo cantaré porque prefiero
ser un payaso a un embustero
porque tu risa al gobierno, esa risa le da miedo.*

*[...] Yo cantaré pa que regresen
tus criaturitas, esos peces que se fueron a otro mar.
Yo te cantaré para que duela lo que escribo,
pa remover con lo que digo
ese es mi sino... ¡cantaré!*

*Yo te cantaré cada noche
desde los silencios del alma.
Yo te cantaré, mi reina,
mientras que tenga conciencia...
y mi guitarra, y mi guitarra, y mi guitarra.*

Lo último que hay que mencionar en esta caracterización mínima del carnaval de Cádiz es el origen de la necesidad de cantar, que reposa en las necesidades e inquietudes existenciales mismas. El sufrimiento por la incertidumbre que provoca la miseria, el maltrato político y el paro interminable se subliman mediante la fiesta grande, que actúa como catalizadora. A veces induce al inmovilismo y otras provoca «estallidos revolucionarios» internos o los apoya (como es el caso de la última huelga del metal), pero todo ello, contradicciones incluidas, forma parte de la idiosincrasia de una ciudad que, jugando con lo trágico, se niega a quedarse a vivir en él.

El clima y el mar influyen decisivamente en este modo sureño de afrontar la existencia. Dirá Cernuda («Quisiera estar solo en el sur», *La Realidad y el Deseo*): «*El sur es un desierto que llora mientras canta*». Añadirá Juan Carlos Aragón en *Las ruinas romanas*: «*El norte es rico, pero aburrío / el sur es pobre, pero caliente*». Gracias al carnaval, la vida encuentra un medio para poner a su servicio las artes plásticas y hacer asumible su esencia trágica, apasionada y convulsa. La antepenúltima muestra de amor, por parte de *Los Carnívaes*:

*Tú, chiquilla arrabalera;
tú, esquinita cañonera;
tú, guitarrita canalla;
tú, la pobreza en adobo;
tú, la justicia de Momo;
tú, amurallá y sin muralla;
tú, la capital de España;
tú, del francés la migraña;
tú, la siesta plateá;
tú, medicina salada;
tú, bailarina romana;
tú, pan, circo y carnaval;
tú, apostólica y folclórica,
la carne y el pescao;
tú, el vapor desde La Habana
con el tanguillo cambiao;
tú, semilla de árbol loco;
tú, la perfecta imperfecta;
tú, africana desteñía;
tú, el meridiano de la alegría
de este planeta;
tú, la escala en un crucero;
tú, con tus tripas abiertas;
tú, flamenco mataero;
tú, la arruga navegante;
tú, inventora de palabras;
tú, la lluvia sin paraguas;
tú y el sátiro levante;
tú, borracha de tristeza;
tú, los barquitos a dos velas;
tú, pentagrama en el agua,
corchuela y semicorchuela;
tú, el principio y el fin;
tú, la ilustre fregona
pa un país sin país;
tú, el sol contrarrestando
el frío del porvenir;
tú, el beso de la lengua de la orilla;
tú, la humedad disfrazá;
tú, esperando a tus hijos
en el balcón regresar;
tú, saltando al vacío
por el Puente Canal...
¡Qué maldita maravilla!*

Cada año, miles de personas celebran un tipo de vida a la que abrazan maquillada y besan desnuda, la ríen y la lloran porque, como Chusma Selecta que son, saben, ante todo, «*que Cádiz no tiene reyes, solo poetas de Carnaval*».

5.- Conclusiones tras despedir el ocaso con los remos y desprecintar los pigmentos de otros amaneceres.

Una vida atravesada por la enfermedad, el sufrimiento y la soledad no puede permitirse el lujo de renegar de su existencia; ha de expresarse porque en ello va su razón de ser. Nietzsche es, por excelencia, el pintor expresionista de la salud y la fortaleza y, para conseguir esos pigmentos, hubo de machacar la tierra de muchos caminos y los minerales de experiencias dolorosas y tablas de viejos valores. Únicamente así se alcanzan nuevas tonalidades para colorear otros amaneceres.

En los textos de juventud se hallan las claves que hubieron de desplegarse en sus escritos de madurez y, pese a que aquí únicamente hemos tirado del hilo del coro ditirámico, su aportación a la cultura y al mundo del arte posterior es incalculable. Las cartas, fragmentos póstumos y anotaciones sin desarrollar nos permiten comprobar que esta filosofía para la vida práctica iba en serio incluso cuando elevaba la risa —con ella, la comedia, la alegría, la danza, el baile— a un rango divino, solo al alcance de espíritus libres, solitarios y sufrientes. Reír lo trágico es aprender reír ante la imperiosa necesidad de la contingencia, del «porque sí» y «para nada», es sonreír, en primer lugar, ante las propias heridas: algo al alcance de todo el mundo, pero no de cualquiera. Hemos visto, además, cómo el exceso y abuso de la ironía tiene los mismos efectos que una sobredosis de contravenenos, desaconsejada por él mismo para evitar parecer *perros rabiosos*.

En soledad inventó las personalidades de las más agradables, ácidas y comprometidas compañías, que servirían, a su vez, como hipótesis regulativa para la cultura y los «hombres del futuro». En *este* Nietzsche, que es tan solo una parte de uno, de los mil *planchaditos* que nos dejó a lo largo de su extensa y magnífica obra, el superhombre aparece limpio, despojado de toda pretensión quimérica. Sin abandonar el sentido sacrificial que acompaña a toda praxis, esboza una filosofía para la vida con mimbres muy honestos, bastante humildes, con los pies, descalzos, en la tierra y la cabeza libre de todo tumor trasmundano. Consciente de sí, del mal, de los otros, del mundo, pero, al fin, amante tanto de la incesante y caprichosa voluntad como de la única oportunidad

para jugar la partida. Una partida que no se preocupa por su «game over», pues no lo necesita. Su único fracaso consistiría en haber renunciado a *reírla*, quererla y acogerla.

En su transcurso, la apuesta decisiva y constantemente renovada apunta a la mejora de la salud psico y fisiológica que necesita, para impulsarse desde los bajos fondos, del incremento de las cotas de fuerza y poder. Esto explica su enorme insistencia en la agilidad, ligereza y sentido para el baile y el canto. Al igual que en flamenco y carnaval, la consigna invisible de Zaratustra parece ser: «hay que llorar el cante», pues solo el desgarrar *toca* las fibras heridas susceptibles de ser sanadas¹⁵¹. Esta sensibilidad para la música acompaña a su gusto por el teatro, en el que ve, hasta el final de su vida, unas posibilidades formativas de las que carecen el resto de artes.

La vida solo quiere vivir y se encuentra con que no hay mapa. Para escapar de los muros de la propia interioridad y abrir una ventana al infinito (a su vez, al pasado y al futuro) echa mano de la imaginación como el recurso más genuino del ser humano para salar la experiencia y poder darle un sentido propio. Es en el encuentro con los otros — que, a su vez, también se han topado de una u otra cara del absurdo—, sea a través de la novela, de los diarios, los poemas, la pintura, la música, el teatro o el carnaval, donde consigue ganar perspectiva, habilidad para distanciarse sin perder pie y, en definitiva, mucha riqueza. Zaratustra quedó encantado y satisfecho con la decisión de sus huéspedes de celebrar una ceremonia carnavalesca en su propio hogar:

Oh, mis nuevos amigos, dijo, — hombres extraños, hombres superiores, ¡cómo me gustáis ahora, — — desde que os habéis vuelto alegres de nuevo! En verdad, habéis florecido. Y me parece que flores como vosotros necesitan nuevas fiestas, — un pequeño y valiente sinsentido, una liturgia y una nueva fiesta del asno, un viejo y alegre loco Zaratustra, un vendaval que os sople en el alma hasta dejarla despejada. ¡No olvidéis esta noche ni la fiesta del asno, hombres superiores! Eso es algo que inventasteis vosotros en mi casa, y lo tomo como un buen presagio, — ¡tales cosas solo las inventan los convalecientes! Y cuando volváis a celebrarla, esta fiesta del asno, ¡hacedlo por amor a vosotros, y también por amor a mí! ¡Y en memoria mía!”¹⁵²

De aquello que esa inmensa e infinita fiesta puede aportar aprenderán, sobre todo, la relativización e imposibilidad de tomarse en serio los valores absolutos, la pretensión de verdad y de representación fiel entre las palabras y sus referentes. El juego de la ambivalencia en el que se encuentra la propia vida se tornará fundamental (lenguaje, estilo, acción, movimiento expresivo). La reconciliación con la ambivalencia implica la apertura a la pluralidad y la aceptación de la ambigüedad, que no es más que otro disfraz

¹⁵¹ «Que tuve que cantar otra vez — ese consuelo me inventé y esa fue mi curación [...] Para tus nuevas canciones hacen falta lirras nuevas. Canta y brama, ¡oh, Zaratustra, cura tu alma con canciones nuevas: ¡para que soportes tu gran destino que aún no ha sido el destino de ningún hombre!», Za, «El convaleciente», §2.

¹⁵² Za, IV, 3.

de la incertidumbre. Celebrar una nueva era que avanza y nunca llega sería igual de ingenuo que anunciar la caducidad del nihilismo, por eso, hoy, seguimos admirando ocasos, despidiéndolos alegremente agitando los remos y sirviéndonos de sus pigmentos:

Aprendí esto del sol cuando descende, el inmensamente rico: es ahí cuando derrama oro sobre el mar, sacándolo de riquezas inagotables, — — ¡para que hasta el pescador más pobre pueda remar con remos de *oro*! Esto, en efecto, vi una vez, y no me cansé de llorar al contemplarlo. Igual que el sol, Zaratustra también quiere perecer: ahora está aquí sentado, esperando, rodeado de viejas tablas rotas y también de tablas nuevas — a medio escribir.¹⁵³

Lo que la risa y el humor pueden ofrecer no es más que un alivio consciente que se oculta bajo un disfraz diminuto de «redención intramundana». A amar una vida defectuosa sin necesidad de ponerle aderezos enseña, esencialmente, la risa que se esconde. Pero sigue sobrevolando la misma amenaza: «el infinito o la locura».

6.-Carnival Jukebox.

Las referencias carnavalescas cuya procedencia no se ha aclarado proceden de dos de los autores más importantes de la fiesta: Antonio Martínez Ares (compositor y autor de comparsas) y Juan Carlos Aragón (autor de comparsas y chirigotas), que fue estudiante, además, de esta casa. Ofrecemos aquí la relación de agrupaciones que *sellan* lo que hemos estudiado. El legado de ambos es inconmensurable. En otra ocasión nos detendremos con detenimiento en la chirigota, esta vez era necesaria la comparsa, de raigambre trágica, herencia de la obra trágica.

De Antonio Martínez Ares: *Doremifasoleando* (1992); *Los miserables* (1993); *La Ventolera* (1994); *Los Templarios* (1999); *La Niña de mis Ojos* (2001); *Los Cobardes* (2016); *La Eternidad* (2017); *El perro andalú* (2018); *Los Carnívaes* (2019); *La chusma selecta* (2021); *Los Sumisos* (2022).

De Juan Carlos Aragón: *Las Ruinas Romanas de Cádiz* (1998); *Los Yesterday* (1999); *Flamenkito Apaleao* (2000); *Los Condenaos* (2001); *Los Ángeles Caídos* (2002); *Los Parias* (2006); *Araka la kana* (2007); *Los Comparsistas se la dan de artistas* (2009); *Las Noches de Bohemia* (2010); *Los Príncipes* (2011); *La Sereníssima* (2012); *Los Millonarios* (2015); *La Guayabera* (2016); *Los Peregrinos* (2017). En la obra de este autor podemos encontrar una evolución política de su concepción del mal, que arranca en *Los Condenaos* y llega a *La Sereníssima*, pasando por *Los Ángeles Caídos*, *Los Parias* y *Los Príncipes*. Sirva su apunte a modo de invitación a proseguir.

¹⁵³ Za, «De las tablas viejas y nuevas», §3.

7.-Bibliografía.

ALDONATI, L.: «La risa en Nietzsche: un nuevo modo de comprender la vida» en *Symploké, revista filosófica*, (octubre 2016), 1-6.

ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 2011.

BAHNSEN, J.: *Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico*. Valencia, Universitat de Valencia, 2015.

BAJTÍN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1989.

BARBA, A.: *La risa caníbal: humor, pensamiento cínico y poder*. Barcelona, Alpha Decay, 2016.

BARRIOS CASARES, M.: *La vida como ensayo y otros ensayos*. Sevilla, Athenaica, 2021.

BAUDELAIRE, C.: *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Antonio Machado, 2001.

BEARD, M.: *La risa en la Antigua Roma*. Alianza, Madrid, 2022.

BEHLER, E.: «La teoría del lenguaje del primer romanticismo alemán y su repercusión en Nietzsche y Foucault», *Estudios Nietzsche*, 5, (2005), 67-86.

BERGSON, H. *La risa*. Madrid, Alianza Editorial, 2014.

BIEMEL, W.: «La ironía romántica y la filosofía del idealismo alemán». *Covivium*, 13-14, (1962), 29-48.

CASABLANCAS, B.: *El humor en la música. Broma, parodia e ironía. Un ensayo*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

CERNUDA, L.: *La Realidad y el Deseo*. Alianza, Madrid, 2018.

CIORAN, E. M.: *Conversaciones*. Barcelona, Tusquets, 1996.

CIORAN, E.M.: *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*. Barcelona, Montesinos, 2000.

CRAGNOLINI, M.: «De la risa disolvente a la risa constructiva: una indagación DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., «La risa y el “consuelo intramundano”: el arte de trascenderse y superarse en Nietzsche» en *Estudios Nietzsche*, vol. 1, (2001), 145-167.

DERRIDA, J.: *La escritura y la diferencia*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.

DOMOULIÉ, C.: *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Madrid, Siglo XXI, 1996.

ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 2014.

ESTEBAN, J.E.: «La risa de Zaratustra» en *Revista de Filosofía*, 45 (2), 285-299.

- FOUCAULT, M.: *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, Pretextos, 1988.
- GALEANO, E.: *El libro de los abrazos*. Madrid, Siglo XXI, 1993.
- GARCÍA LORCA, F.: *Epistolario completo*. Madrid, Alianza, 1983.
- GARCÍA LORCA, F.: *Poesía completa*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.
- GOETHE, J.W.: *El Carnaval de Roma*. Barcelona, Alba, 2014.
- HENCKMANN, W.: «El concepto de ironía en K.W.F. Solger». *Enrahonar*, 14, (1988), 19-31.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D.: «El derecho a la complicación: ironía, juego y extrañamiento» en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI-Nº3 (2016), 241-257.
- JANKÉLEVITCH, V.: *La ironía*. Madrid, Taurus, 2020.
- JANKÉLEVITCH, V.: *La música y lo inefable*. Barcelona, Alpha Decay, 2005.
- KLOSSOWSKI, P.: *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires, Altamira, 1995.
- KRISTEVA, J.: *Semiótica I*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- LICHTENBERG, G.C.: *Aforismos*. Barcelona, Edhasa, 2002.
- MARÍN, J.M.: «La risa proteica, el humor y los pesimistas», en *Escritura e imagen*, 14, (2018), 233-245.
- MARTÍNEZ MARZOA, F.: *El saber de la comedia*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 2005.
- MOREY, M.: «De la santificación de la risa» en *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 2-3, (2005), 246-266.
- NIETZSCHE, F.: *Fragmentos póstumos*. Vols. I-IV, edición de Diego Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 2011 ss.
- NIETZSCHE, F.: *Obras completas*. Vols. I-IV, edición de Diego Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 2011 ss.
- nietzscheana” en *Nietzsche actual e inactual*, (1996), vol. II.
- NÚÑEZ FLORENCIO, R.: «Morirse de risa», Blog en *Revista de Libros*, 2015-2019. Disponible en: <https://www.revistadelibros.com/category/blog/morirse-de-risa/>
- PÉREZ CORNEJO, M.: «Lo cómico y el humor en la estética del pesimismo alemán» en *Hénadas. Revista internacional de pesimismo filosófico*, Nº1, (2019-2020), 6-46.
- RICHTER, J.P.: «Del humorismo» en *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 7, (2002), 53-68.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M.: «Reírse del infierno. Comentario a *La concepción dionisiaca del mundo*», *HYBRIS. Revista de Filosofía*, 5, Vol. Especial: *El arte de Dionisos*, 2014, 13-28.

ROSSET, C.: *La filosofía trágica*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.

SCHLEGEL, F.: *Poesía y filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

SLOTERDIJK, P.: *Crítica de la razón cínica I-II*. Madrid, Taurus, 1989.

TRÍAS, E.: *Filosofía y Carnaval*. Barcelona, Anagrama, 1970.

