



ANA MARÍA ROSAS RODRÍGUEZ

***VITA FEMINA. LA IMAGEN DE LA MUJER A PARTIR DE LA
CIENCIA JOVIAL DE NIETZSCHE***

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 18 de agosto de 2017**

***VITA FEMINA. LA IMAGEN DE LA MUJER A PARTIR DE LA
CIENCIA JOVIAL DE NIETZSCHE***

**Trabajo de grado presentado por Ana María Rosas Rodríguez, bajo la
dirección del Profesor Luis Antonio Cifuentes,
como requisito parcial para optar al título de Magistra en Filosofía**



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, 18 de agosto de 2017**

Bogotá, 16 de agosto de 2017

Profesor
DIEGO ANTONIO PINEDA
Decano
Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Javeriana
Ciudad

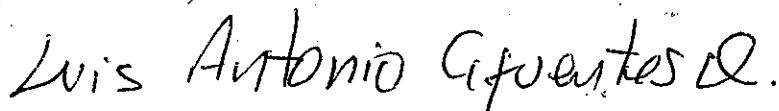
Apreciado Diego

Reciba un cordial saludo.

Pongo a su consideración el trabajo de grado titulado *Vita fémina. La imagen de la mujer a partir de La ciencia jovial de Nietzsche*, presentado por la estudiante Ana María Rosas Rodríguez, para optar al título de Maestría en Filosofía. A mi juicio, el texto cumple las condiciones que exige la Facultad en estos casos para ser sometido a examen de grado.

Ana María, en su texto, realiza un estudio detallado de la imagen de la mujer descrita por Nietzsche en *La ciencia jovial*, en principio, bajo la óptica de la ópera *Carmen* de Bizet y de la novela de Mérimée que lleva el mismo nombre. En su trabajo, Ana María no rastreó, sin más, la influencia de dicha obra en el texto de Nietzsche; a medida que avanzó en esa investigación, la estudiante se fue encontrando con una rica imagen de la mujer en clave estética, que resulta de la confrontación y del complemento entre el texto del filósofo y la ópera y la novela. De ello, resultó una actualización crítica de la perspectiva femenina, presente en la obra de Nietzsche, en su proyección en nuestro presente. Por estas razones, considero que el trabajo que doy a consideración de los lectores está en condiciones de ser sustentado.

Atentamente,



LUIS ANTONIO CIFUENTES QUIÑONEZ
Profesor

AGRADECIMIENTOS

Estos agradecimientos son una forma de hacer memoria, de recordar a quienes les debo parte de lo que soy. Aunque se leen de pasada, resultan ser para mí una pequeña pero significativa muestra de afecto. Gracias a Luis Antonio Cifuentes, director de este trabajo de grado y maestro admirable. Este escrito es producto de su guía, disposición y conocimiento. A mi familia por su amor incondicional, por apoyarme en todo momento. A Juan, por su amor y cuidado, así como por su paciencia al oírme hablar en todo momento de Nietzsche y de *Carmen*. Gracias a los que no nombro directamente, pero que de una u otra forma, han hecho parte de este momento de mi vida.

“El amor es un niño gitano, jamás, jamás
ha conocido ley. Si tú no me amas, yo te
amo; y si te amo, ¡Ten cuidado!”

Aria Habanera
Carmen de Bizet.

LISTADO DE ABREVIATURAS

<i>A</i>	Aurora
<i>C</i>	Correspondencia
<i>CI</i>	Crepúsculo de los ídolos
<i>CJ</i>	La ciencia jovial
<i>CW</i>	El caso Wagner
<i>GM</i>	La genealogía de la moral
<i>HdH</i>	Humano, demasiado humano
<i>Z</i>	Así habló Zaratustra
<i>MVR</i>	El mundo como voluntad y representación

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. EL AMANTE DESGRACIADO	3
1.1 De la verdadera corrida no se sabrá nada. El drama de <i>Carmen</i> desde la comprensión de la pasión	6
1.2 El amante desgraciado. Hacia una comprensión de la lógica de la pasión	18
1.3 La lucha de impulsos llamada conocimiento	31
CAPÍTULO 2. EL ARTISTA ENAMORADO	41
2.1 Los artistas como los sonámbulos del día	43
2.2 El arte y lo femenino	53
2.3 <i>Mediterraneizar</i> la música. Retornar a <i>Carmen</i> de Bizet	64
CAPÍTULO 3. <i>VITA FEMINA</i> . A MODO DE CONCLUSIÓN	73
3.1 Desde Nietzsche y desde <i>Carmen</i> . Reflexiones para pensar lo femenino hoy	77
3.2 <i>Vita femina</i>	85
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	94

INTRODUCCIÓN

Luego de haber leído a Schopenhauer, gran pensador y escritor, así como un hombre de profunda sabiduría, encontré en la filosofía de Nietzsche el lugar apropiado para hacer una crítica al autor de *El mundo como voluntad y representación*. Inquieta por la negación de la vida que se presenta en la filosofía schopenhaueriana, así como por el pesimismo radical y la determinación de todo lo que uno hace y es, descubrí en el periodo intermedio de su “discípulo” Nietzsche, la afirmación de la vida, con todo y sufrimiento, así como una salida al pesimismo, al nihilismo y a la metafísica, entre otras cosas, a la luz de la pasión del conocimiento. Interesada, ya desde mi paso por la filosofía schopenhaueriana, en el arte como un modo de liberación del teatro del mundo, decidí explorar en *La ciencia jovial* el significado de la gratitud nietzscheana hacia el arte y entender por qué solo como fenómeno estético, la existencia nos es tolerable (*CJ*, §107).

Sin embargo, son muchas las vueltas que da la vida. En mi búsqueda por entender el arte en *La ciencia jovial*, descubrí la imagen de la mujer, sí, allí en las consideraciones sobre el arte. Por ser mujer, estos aforismos me interpelaban de manera directa y más si estaban en conexión con las reflexiones sobre el arte. Paralelamente, hallaba en mis investigaciones que *La ciencia jovial* estaba marcada por una experiencia musical: *Carmen*. Al adentrarme en la ópera de Georges Bizet y en la novela de Prosper Mérimée, veía la figura de una mujer, desde el arte, que además estaba en conexión con *La ciencia jovial*. Así que decidí usarla para poder interpretar la obra intermedia de Nietzsche.

Estas indagaciones, me llevaron a plantear el problema que me propongo abordar en la presente investigación. Busco comprender, desde *La ciencia jovial*, la imagen de la mujer y el lugar que ella ocupa en una consideración sobre el arte, entendido este último como modo de conocimiento (Cacciari, 2000), como parte de la

pasión del conocimiento. Lo hago porque los primeros aforismos que están pensados para abordar el arte en *La ciencia jovial*, están centrados en la mujer. Y en vista de que *Carmen* es una mujer, ella me posibilita interpretar dichos aforismos desde el arte. No obstante, mi investigación me llevó a pensar sobre la mujer y el estatus de lo femenino en nuestro tiempo, ya no solo desde el arte sino, inspirada en Nietzsche, en su vínculo con la vida. De ahí que busque, a partir del problema de lo femenino en una consideración sobre el arte, pensar en la imagen de la mujer hoy, desde el arte y no solo para el arte, con el fin de plantear el significado y la posibilidad de una *vita femina*.

He decidido dividir la investigación en tres capítulos. El primero, se titula “El amante desgraciado”. Allí me propongo comprender la pasión y la pasión del conocimiento en el contexto de *La ciencia jovial*, a la luz de la metáfora con la que se titula el apartado y a través de la narración de la historia de *Carmen*, quien encarna la pasión. El segundo, se titula “El artista enamorado”. En él busco situar el arte dentro del problema del conocimiento y de la pasión del conocimiento, para encontrar, desde allí, la relación entre el arte y lo femenino. El tercero, “*Vita femina*. A modo de conclusión”, pretende pensar lo femenino, en nuestro tiempo, desde el arte, y no solo para el arte, de tal modo que las reflexiones alrededor de Nietzsche puedan iluminar nuestro presente en relación con la mujer. Este capítulo es conclusivo porque se propone comprender, desde el estudio de Nietzsche, la imagen de la mujer y, con ello, abrir perspectivas para pensarnos hoy.

Partiré de *La ciencia jovial*, sin embargo, no podré dejar de lado las obras que también constituyen el periodo intermedio, a saber, *Aurora* y *Humano, demasiado humano*. Sin duda, utilizaré la ópera de Bizet, así como la novela de Mérimée para entender a *Carmen*. Mis lecturas de Susan McClary y de Judith Butler, me acompañan en el proceso de entender lo femenino en nuestro tiempo. Ahora bien, los principales intérpretes de Nietzsche que he escogido para la presente investigación son Walter Kaufmann, José Jara, Ruth Abbey, Marco Brusotti y Massimo Cacciari. Debo señalar, finalmente, que las traducciones en español de las obras que he citado en inglés, son de mi autoría.

CAPÍTULO 1

EL AMANTE DESGRACIADO

*La ciencia jovial*¹ (en alemán *Die fröhliche Wissenschaft*) es el nombre de la obra de Nietzsche que tomamos como punto de partida para el presente trabajo. Junto con *Humano, demasiado humano* y *Aurora*, es constitutiva del periodo intermedio del filósofo, es decir, del conjunto de escritos que buscan construir la imagen y el ideal del espíritu libre, forma de vida individual y filosófica que busca escapar “a la tragedia del conocimiento ‘nihilista’, luego de la decadencia de la metafísica, la religión y la moral” (Brusotti, 2001, p. 26). Sin embargo, el periodo intermedio en su conjunto, no presenta una unidad en la comprensión del espíritu libre. Por ejemplo, la pasión del conocimiento, que aparece en su primera formulación en *Aurora*, marca un giro definitivo en dicha comprensión, de ahí que hablemos de formas de vida y de espíritus libres en plural, según Marco Brusotti.

En *Humano, demasiado humano*, Nietzsche presenta al espíritu libre como un hombre que se dedica de lleno al conocimiento, es lo único que le apetece, conocer es su única meta; con ello, lleva una vida más libre de afectos y, así, se libera de sus

¹ Hemos decidido utilizar la traducción, al español, de José Jara. Él tradujo *Die fröhliche Wissenschaft* por *La ciencia jovial*. La mayoría de las traducciones al español y a otras lenguas, usan el título *La gaya ciencia*. Sin embargo, para Jara no resulta ser lo más apropiado porque estas toman como base el subtítulo añadido en 1887 y no el título que se mantiene en las dos ediciones de la obra. Ahora, Jara traduce *fröhliche* por *jovial* y da dos razones para ello. La primera, está relacionada con el hecho de que *jovial*, “*iouialis*”, etimológicamente deriva de Jupiter, “*Iuppiter*”, dios del día luminoso. Y el sol, el cielo luminoso, es una imagen fundamental de la obra. La segunda tiene que ver con el hecho de que la *jovialidad* supuso una transformación en el ánimo de Nietzsche y en el tono de su comprensión de la ciencia, que pasó por un prolongado sufrimiento y dolor, producto de su vínculo con antiguas verdades y valores, así como un desprendimiento respecto a ellas.

pasiones (*HdHI*, §56). Sin embargo, el filósofo abandona esta idea de liberarse de los afectos, primero, tras el tormento de la enfermedad y, segundo, cuando se concentra en analizar el sentimiento de poder y descubre que el pensador tiene, precisamente, un intensificado sentimiento de poder, por tanto, su afectividad se encuentra potenciada. En *Aurora* (*A*, §429), esta condición decide llamarla pasión, una nueva y extrema pasión: la pasión del conocimiento. Esta resulta ser una característica del pensador y de toda naturaleza superior. En *Aurora*, la pasión es seria y lleva la marca de las características propias de la pasión amorosa.

Ya en *La ciencia jovial*, Nietzsche plantea la posibilidad de que la pasión del conocimiento adquiera como característica la risa. El conocimiento es, para la nueva pasión, el fin último y la vida resulta ser un medio del conocimiento (*CJ*, §324), lo que de algún modo le da un carácter de levedad a la vida misma. Así pues, la risa se convierte en un camino hacia la vida y el conocimiento jovial, además ella resulta fundamental debido a que el hombre del conocimiento puede, en virtud del desmesurado rigor de su honradez, recaer en la moral, por tanto, ser un hombre pesado y serio (Brusotti, 2001). Pero no solo la risa, también el arte se convierte en un “contrapoder de la honradez” que, en tanto “culto de lo no verdadero”, permite ver las cosas e incluso a nosotros mismos, desde la distancia (*CJ*, §107) y la perspectiva. Lo anterior, busca la posibilidad de un pensador más ajustado a la vida. Así pues, tanto la risa como el arte tienen un papel fundamental para convertir la existencia en algo tolerable.

La ciencia jovial, obra que concluye el llamado periodo intermedio, consta de dos ediciones; una de ellas fue publicada en 1882 y la otra en 1887. La primera edición solo tiene cuatro libros. Para la segunda, Nietzsche agregó el prólogo, el libro quinto, un apéndice de poemas y el subtítulo “«*La gaya scienza*»”. Es por este subtítulo que la obra resulta ser reconocida, el cual expresa un estado de ánimo particular, que pasa por la conquista de la salud, por el sol de mediodía, por la risa, así como por la ruptura definitiva con Schopenhauer y Wagner. La lengua con la que está escrito el subtítulo “«*La gaya scienza*»” hace alusión a la cultura provenzal, asociada con el sur de Europa. Y es allí, en el sur, donde aparece *Carmen*, ópera de Georges

Bizet (1875) y novela de Prosper Mérimée (1845), ambientada en España y creada en Francia.

Nietzsche escucha *Carmen*, por primera vez, en 1881, antes de la publicación de la primera edición de *La ciencia jovial*. Allí encuentra lo opuesto al romanticismo nórdico de Wagner, a la enfermedad y la decadencia que ello supone para él, en cuanto negación de la vida. En *Carmen* halla otra sensibilidad; la del espíritu del mediterráneo, la de la jovialidad y de la afirmación de la vida, a pesar del sufrimiento que ello supone. También encuentra, siguiendo a José Jara, una comprensión del amor y de la naturaleza muy particular.

Así, pues, encontramos que *La ciencia jovial* está marcada por esa experiencia musical que supuso escuchar *Carmen* y, por eso, en el presente trabajo, queremos intentar buscar relaciones entre ambas obras, de tal modo que *La ciencia jovial* tenga una fuente de interpretación desde la música de Bizet y la novela de Mérimée. En principio, este intento aparece como algo muy general. De modo que necesitamos, en el presente trabajo, encaminar nuestra reflexión hacia la filosofía y, en este contexto, buscar un problema que nos permita explorar, en perspectiva, algunos aspectos de *La ciencia jovial* que puedan entrar en relación con *Carmen*.

Podemos afirmar, de entrada, que *Carmen* es la metáfora para entender la pasión del conocimiento en su semejanza con la pasión amorosa; ella encarna varios aspectos que caracterizan a la nueva pasión. Ahora, dado que el arte resulta fundamental en *La ciencia jovial*, debido a que le añade a la pasión del conocimiento la posibilidad de creación, de encubrimiento, de perspectiva, de distancia y de “culto de lo no verdadero” (CJ,§107), el problema que queremos enfocar, busca comprender, desde *La ciencia jovial*, la imagen de la mujer y el lugar que ella ocupa en una consideración sobre el arte. Lo hacemos porque, curiosamente, los primeros aforismos que están pensados para abordar el arte en *La ciencia jovial*, ponen su acento en la mujer. Y en vista de que *Carmen* encarna la nueva pasión del conocimiento y, además, debido a que la protagonista, tanto en la ópera como en la novela, es una mujer, ella nos posibilita interpretar dichos aforismos, precisamente, desde el arte.

Esta búsqueda nos llevará a afirmar, siguiendo a Nietzsche en *La ciencia jovial* y a Bizet en *Carmen*, que no solo el arte está relacionado con la mujer sino que la vida, en cuanto apariencia y en cuanto un medio del conocimiento, es una mujer, una mujer como Carmen. No obstante, creemos que esta comprensión de la obra de Nietzsche en su relación con la ópera de Bizet y la novela de Mérimée, requiere ser situada en nuestro presente. De ahí que busquemos, a partir del problema de lo femenino en el arte, pensar en la imagen de la mujer hoy, desde el arte y no solo para el arte, de tal modo que podamos buscar a fondo qué puede significar, para nuestro tiempo, la propuesta nietzscheana de una *vita femina* (CJ, §339).

Comencemos por explorar, en el primer capítulo de la presente investigación, la pasión del conocimiento. En vista de que dicha pasión se asemeja a la pasión amorosa, utilizaremos como gran metáfora la del amante desgraciado, presente en *Aurora* §429. Dado que *Carmen*, como veremos, encarna varias características de la nueva pasión, necesitamos saber sobre su historia, narrada en la novela y en la ópera. De este modo, lograremos empezar a establecer el primer puente interpretativo entre *Carmen* y *La ciencia jovial* a la luz de la pasión.

1.1 De la verdadera corrida no se sabrá nada. El drama de *Carmen* desde la comprensión de la pasión

Como hemos dicho previamente, antes de la publicación de la primera edición de *La ciencia jovial* (1882), Nietzsche escucha por primera vez *Carmen*. Esta ópera marca un giro definitivo en la relación que el filósofo mantenía con Wagner y con la filosofía schopenhaueriana. En noviembre de 1881 escribe a su amigo Peter Gast: “¡Hurra! ¡Amigo! De nuevo he conocido algo bueno, una ópera de François Bizet (¿quién es ése?): *Carmén*². Parecía estar escuchando una novela de Mérimée, llena de espíritu, intensa, por momentos incluso emocionante” (C, 172). Así pues, cansado del romanticismo nórdico, de la música de Wagner, como también del pesimismo

² En esta carta, Nietzsche le cambia el nombre a Bizet, pues no lo llama George sino François.

decadente, Nietzsche encuentra en la música de Bizet una alegría y una sensibilidad propias del sur de Europa:

De Mérimée conserva la lógica en la pasión, la línea más corta, la cruda necesidad; y sobre todo, tiene lo que cumple a la zona templada, el aire limpio, la *limpidezza* del aire. Aquí, el clima es otro, en todos los sentidos. Aquí habla otra sensualidad, otra sensibilidad, otra serenidad. Esa música es serena; pero no de una serenidad francesa ni alemana. La suya es africana; sobre ella se cierne la fatalidad, su dicha es breve, repentina, sin perdón (*CW*, §2).

Esa sensibilidad, “sureña, morena, tostada” (*CW*, §2), se ajusta a la forma que Nietzsche le estaba imprimiendo a su pensamiento en aquel momento, en donde la jovialidad aparece como protagonista. Por eso decimos que la ópera de *Carmen*, en su aspecto dramático y musical, resulta ser sugerente para comprender algunos aspectos de *La ciencia jovial* que nos interesa abordar en el presente trabajo, aspectos relacionados con la pasión, la pasión del conocimiento y lo femenino.

En principio debemos anotar que *Carmen* es una novela publicada en 1845 por un francés: Prosper Mérimée. Sabemos por *CJ* §92 que Nietzsche lo había leído y lo consideraba un gran maestro de la prosa. La novela del francés se desarrolla en un país considerado exótico, incluso para los propios europeos. Se trata de España, un país que “juega el papel de «lejanía» histórica y geográfica tan querida del romanticismo” (Cortés, 1983, p. 10). ¿Pero es *Carmen* una obra del romanticismo? ¿No se supone que, con ella, Nietzsche combate, precisamente, el romanticismo? Si bien el material con el que la obra está compuesta tiene que ver con aquella época, está compensada “por un talante dieciochesco” (Cortés, 1983, p. 18), es decir, por un estilo conciso y seco, que no utiliza las ampulósidades románticas.

De acuerdo con Silvina Bullrich, “en pleno desbordamiento romántico a veces sorprende encontrarse con la austeridad glacial de Mérimée” (Mérimée, 1968, p. V), es decir, hallar en la obra del francés un estilo seco, directo, breve en sus descripciones, frío, impersonal y descarnado. Además, en *Carmen*, Mérimée no usa el trasfondo heroico del romanticismo, tampoco hace uso de alegorías, mitos e ideas; de modo que “su primera lectura denota ausencia de toda «metafísica»” (Cortés, 1983, p. 10).

Ahora bien, en ese ambiente exótico de Andalucía, para ser más precisos, Mérimée sentía que había encontrado “una pureza en las acciones y una inmediatez en la expresión de las pasiones” (Cortés, 1983, p. 17). De hecho, de acuerdo con Bullrich, el autor de *Carmen* logra comprimir las pasiones y hacerlas llegar al lector como si fueran un golpe seco y rápido, de tal modo que los pasajes más escabrosos no escandalizan al lector ni provocan reacciones sensuales, “hay en ellos la pureza plástica de una estatua desnuda” (Mérimée, 1968, p. V). La misma Bullrich nos hace saber que Mérimée creía en la legitimidad de todas las pasiones, siempre y cuando estas fueran sinceras y fuertes (Mérimée, 1968). Estos aspectos asociados a la pasión, en la historia creada por Mérimée, la vuelven apropiada para ser llevada a escena. Es otro francés, Georges Bizet, el que lo hace. Así, pues, el texto de Mérimée es llevado a la ópera cómica³ en 1875. Por esta época, Mérimée ya había muerto.

Junto con Meilhac y Halévy, quienes se convertirían en los libretistas de *Carmen*, Bizet traduce esta obra literaria hasta convertirla en una de las óperas más famosas de todos los tiempos. *Carmen* es catalogada como ópera realista, por narrar aspectos cotidianos, sociales, religiosos y costumbristas, así como por incluir tragedia e ironía en su desarrollo. En ella se muestran acciones apasionadas y, con el refinamiento musical de Bizet, se producen pasiones profundas. “Si se la ha llamado obra *única* es por dos hechos: porque la simbiosis entre drama y música logró cuajar de manera genial y porque el realismo refinado que consigue no tuvo continuación” (Cortés, 1983, p. 11).

³ La ópera cómica francesa, en principio, se distingue de la gran ópera. Aquel género se caracteriza por estar dirigido a un público popular, tener diálogos hablados, pegajosos y, además, un carácter ligero. En la versión original de *Carmen*, unas partes eran habladas y otras cantadas, pero en las siguientes versiones, todas las partes fueron cantadas; esto con el fin de alcanzar una audiencia más “cosmopolita” (McClary, 1992). La secuencia de los actos en *Carmen* también sigue el estándar de una ópera cómica. Micaela y Escamillo, por ejemplo, están basados en personajes estándar de la ópera cómica: Micaela representa a una heroína y Escamillo a la masculinidad poderosa. Curiosamente Bizet margina a Micaela del escenario. En una ópera cómica, los personajes aparecen sentimentales, sin ambigüedades morales, edificantes y con finales felices, asimismo, presenta situaciones de la vida cotidiana. No obstante, Bizet rompió con la mayoría de los elementos que pertenecen a este género, pues subió a escena ambigüedades morales, tragedia y una representación de lo femenino distinta a la construida por el siglo XIX. Pero, a pesar de los elementos con que rompió *Carmen* en su puesta en escena, siguió siendo considerada una ópera cómica (McClary, 1992). La intención de Bizet no era inventar una nueva forma dramática.

La ópera *Carmen* se divide en cuatro actos, acompañados de un preludio⁴. El libreto adaptado de la obra de Mérimée es fiel a su narración original, sin embargo, fue necesario realizar unos cambios con el fin de lograr mayor fuerza dramática en la ópera. De modo que las transformaciones “obedecen a un simple problema de traslación artística” (Cortés, 1983, p. 16). Por ejemplo, en la ópera aparecen dos personajes que no están presentes en la novela: Micaela y Escamillo. En la ópera no aparecen personajes como García *el Tuerto*, esposo de Carmen. Y muchas situaciones presentes en la novela no son contempladas en la ópera cómica.

En un primer momento, queremos recoger la narración de la novela de Mérimée y, con ella, la adaptación de la misma, presente en la ópera, por tanto, nos concentraremos, en el primer capítulo, en el drama. La novela de Mérimée comienza con la narración de un arqueólogo francés que está en Andalucía, más precisamente en Córdoba. Allí, en medio de su galopar y de su exploración, se encuentra con un hombre que, dicen, es el más famoso bandido de Andalucía: se trata de José Navarro, quien muestra en su cara tristeza y seriedad. A él lo buscan en todas partes, pues lo quieren colgar por haber cometido varios crímenes. El arqueólogo, debido a la hospitalidad que le brinda a José, como también a ese “instinto de la conciencia que se sobrepone a todos los razonamientos” (Mérimée, 1968, p. 13), ayuda a este hombre a que escape, porque en ese momento en el que están juntos, la milicia lo está buscando con vehemencia.

El arqueólogo, una semana después, se encuentra con una mujer de una belleza “extraña y bravía”, ojos negros y grandes. Se trata de una gitana, una *calí* llamada Carmen. De modo que el arqueólogo dice para sí mismo: “¡Bueno!, pensé, la semana pasada cené con un salteador de caminos; vamos hoy a tomar unos helados con una sierva del demonio. Cuando se está de viaje hay que verlo todo” (Mérimée, 1968, p. 16). Cuando está con Carmen, el arqueólogo vuelve a encontrarse con José,

⁴ Hemos decidido seleccionar la versión de la ópera *Carmen* de 1978, interpretada por Plácido Domingo y Elena Obraztsova. Esta versión se estrenó en Viena, bajo la dirección de Karl Kleiber y Franco Zeffirelli.

quien está bastante exaltado por el hecho de que la gitana esté con otro hombre. José despacha al arqueólogo y allí este se da cuenta de que le han robado su reloj.

Pasan unos meses y el arqueólogo vuelve a Córdoba. Allí visita el convento de los dominicos y le dan noticias de que ha aparecido su reloj. De hecho han agarrado al ladrón y lo van a ahorcar, no por el robo sino por los crímenes previos que ha cometido. Ese ladrón es José Navarro. Ambos se encuentran nuevamente y ahora José le cuenta todo su drama al arqueólogo y, con ello, le hace saber por qué está en esa situación tan penosa. Su nombre es José Lizarrabengoa, “vasco y cristiano viejo” (Cortés, 1983, p. 21). Era cabo y lo iban a nombrar sargento, cuando lo mandaron a montar guardia en la fábrica de tabacos de Sevilla. Esta introducción entre el arqueólogo y José no aparece en la ópera, pues ella comienza con la escena de la tabacalera⁵. Es más, en la ópera no hay ningún arqueólogo.

Es allí, en la tabacalera, donde José conoce por primera vez a Carmen. Ella llevaba una vestimenta seductora: falda corta, medias de seda blancas con agujeros y unas flores de acacia, haciendo que todos los hombres le echaran piropos. “A primera vista no me gustó, y proseguí mi labor; pero ella, siguiendo la costumbre de las mujeres y de los gatos, que no vienen cuando uno les llama y si no se les llama acuden, se plantó frente a mí” (Mérimée, 1968, p. 24) y le lanzó la flor de acacia, después de haberle hablado. “¡Ay, señor! Me hizo el mismo efecto como si me

⁵ En tiempos recientes, Carlos Saura, director de cine español, realizó su adaptación de la ópera *Carmen*, llevándola al formato cinematográfico en 1983. La película hace parte de una trilogía que incluye *Bodas de sangre* y *El amor brujo*. La *Carmen* de Saura se ambienta en medio del flamenco y la danza. Allí se entrecruzan la novela de Mérimée, la ópera de Bizet y la historia del coreógrafo de una academia de baile, llamado Antonio, y una bailarina llamada Carmen, a tal punto que se desdibujan los límites entre las distintas narrativas. No podemos desconocer tampoco la versión de Vicente Aranda (2003) que busca recrear, de manera fiel, la novela de Merimée y hacer de Carmen una mujer seductora y apasionada. Por su parte, la adaptación española de *Blancanieves* (2012), dirigida por Pablo Berger, se ambienta en la Andalucía de los años veinte y allí, la protagonista es una joven llamada Carmen, hija del amor entre la cantante Carmen de Triana y el torero llamado Antonio Villalta. Los siete enanitos son toreros, y la historia transcurre en un ambiente trágico y en algunos momentos cómico, en el que la madre de Carmen muere, el padre sufre un accidente que lo deja paralizado y Carmencita queda bajo la potestad de su malvada madrastra. Quizá esta película muda y en blanco y negro, esté inspirada en algunos elementos de la ópera de Bizet.

hubiera tocado una bala” (Mérimée, 1968, p. 24). En la ópera, José está en ese momento pensando en Micaela, antes de ser tocado por la flor de acacia, pero como sabemos, Micaela no aparece en la novela.

Dos o tres horas después, ocurre un incidente en la tabacalera. Carmen hiere a otra mujer, con la navaja que corta la punta de los cigarros, pintándole unas cruces de San Andrés en su cara. Es claro que, previamente, ambas habían discutido. Su comportamiento obliga a que Carmen sea arrestada y llevada a la cárcel, precisamente, por José. Ella le pide a él que la deje escapar, pero él, en principio, no cede. Sin embargo, cuando Carmen nota que Don José es vasco, ella le dice que también es de allá, empiezan a hablar en vascuence y, de este modo, le solicita que ayude a su paisana. Pero “mentía, señor, ha mentido siempre. No sé si esa mujer habrá dicho una palabra de verdad en su vida; pero cuando hablaba yo le creía; era más fuerte que yo” (Mérimée, 1968, p. 27). Él, seducido, ebrio por ella, hechizado con su flor de acacia, la ayuda.

En una de esas callejuelas que abundan en Sevilla, Carmen le da un puñetazo en el pecho y lo tumba, así puede salir corriendo y escapar. En la ópera, todo sucede más rápido, pues el evento de la flor supone que allí José ha quedado embrujado; no necesitan cruzar más palabras. En la novela ellos hablan un poco más, y es así como el hechizo empieza a cobrar su efecto. La situación de la callejuela es tan sospechosa, o más bien tan clara, que encierran a Don José un mes en el calabozo. “¡Adiós mis galones de sargento, que ya creía en mi poder!” (Mérimée, 1968, p. 28).

Hasta el momento podemos señalar algunos de los rasgos de Carmen: es seductora, persuasiva, usa la mentira y la violencia cuando estas resultan necesarias. Es gitana y esta característica la vincula directamente a la brujería, a la magia, al misterio, a la sagacidad y a la trampa. El hecho de trabajar en una tabacalera también nos muestra que es una mujer del pueblo, que no parece temer a nada. En el caso de José, vemos cómo logra dejarse seducir y persuadir por una mujer, a tal punto de ceder a su voluntad y, con ello, incumplir su propio código militar.

En uno de esos días en los que José está en el calabozo, recibe un pan de una supuesta prima. Pero él no tenía primas en Sevilla. Al comerlo, se encuentra con que

adentro del pan hay una lima inglesa y una moneda de oro de dos pesos. Sin duda, todo lo había enviado Carmen. Y es que, afirma José, “para los individuos de su raza, la libertad lo es todo, y prenderían fuego a una ciudad por ahorrarse un día de prisión” (Mérimée, 1968, p. 29). Este evento, que no aparece en la ópera, muestra que Carmen agradece el favor y no olvida lo que Don José ha hecho por ella. Pasan unos días y José sale de prisión. Él se siente observado por todo el mundo, por el hecho de haber estado en la cárcel. De algún modo siente vergüenza. Lo ponen de guardia de un coronel, cumpliendo los oficios de cualquier soldado raso, y ese coronel hace una fiesta en su casa, donde invita civiles, actrices y otros militares. Allí llega Carmen, acicalada, cubierta de oro, vestida de lentejuelas y con una pandereta; cruzan una mirada con José y también unas palabras.

Al salir de la fiesta, Carmen le dice a José: “paisano, cuando le gustan a uno las frituras, va a comerlas a Triana, a casa de Lilas Pastia” (Mérimée, 1968, p. 31). Este mensaje hace que José la siga, puesto que está persiguiendo el objeto de su pasión. Es importante anotar que Carmen parece representar diversos papeles en su propio contexto, pues primero aparece como trabajadora de una tabacalera y luego como una mujer muy elegante que se dedica a amenizar la fiesta de un coronel. Además se hace pasar por una prima de Don José, de modo que son varios los roles y las máscaras que asume Carmen. También es curioso que Carmen y José se encuentren nuevamente, como si fuera el destino el que entrecruzara sus caminos.

Después de ese encuentro en la casa de Lilas Pastia, José y Carmen se quedan solos en otro lugar, y allí ella se pone tanto a bailar como a reír y canta lo siguiente: “–Tú eres mi *rom* y yo soy tu *romí*” (Mérimée, 1968, p. 32). O sea, tú eres mi marido y yo soy tu mujer. Carmen se echa en sus brazos recordándole que ella paga sus deudas: “–¡yo pago mis deudas, yo pago mis deudas! Ésa es la ley de los *calés*” (Mérimée, 1968, p. 32). Así pues, podemos encontrar otro rasgo del carácter de Carmen: su capacidad para cumplir con sus promesas. Ella había pagado su deuda a José y ahora estaban en paz. Con este encuentro, parecía que José estuviera completamente hechizado con aquella *calí*. Esta parte de la historia también está

presente en la ópera, con las modificaciones propias de otra forma artística distinta a la literatura.

Al siguiente día ella habla de separarse, y aunque le decía que lo quería un poco, que le había gustado y que le parecía un guapo mozo, también lo consideraba “un bobo”. Más adelante Carmen le expresa lo siguiente: “esto no puede durar. Perros y lobos no hacen buenas migas”, luego sostiene: “topaste con el diablo, sí, con el diablo, que no siempre es negro, y no te ha retorcido el pescuezo” (Mérimée, 1968, p. 33). Le pide que no piense más en ella y se va. Parece que Carmen lo quiere, no lo quiere y al mismo tiempo no puede quererlo. José no deja de pensar en ella, de hecho, se pasea por las calles con la esperanza de encontrarla. Pregunta por ella donde Lilas Pastia y le dicen que ha ido a Portugal. Como podemos ver, es una mujer que está en constante movimiento y, como buena gitana, es errante.

Semanas después, Carmen vuelve a aparecer, se encuentran, y ella le pide a Don José que le deje pasar un contrabando. Él dice que no, pero luego, en medio de la situación, cambia de opinión y Carmen afirma “–no me gustan las personas que se hacen de rogar –dijo– . Mayor servicio me prestaste sin saber si ganarías algo. Ayer regateaste conmigo. No sé por qué he venido, porque ya no te quiero” (Mérimée, 1968, p. 35). Esto hace sentir a Don José muy mal, de hecho llora “a lágrima viva”. Carmen se da cuenta, se devuelve y hacen las paces, gesto que nos hace saber que ella lo quiere un poco. En la ópera nos muestran a una Carmen que deja de quererlo rápidamente por los celos que José manifiesta en todo momento. Ahora, en la novela, la *calí* promete verlo nuevamente y quedan de encontrarse en un lugar, pero ella finalmente no aparece. Cuando vuelve a verla, José se da cuenta de que ella está con otro hombre, con un teniente. Ahí se llena de celos y en medio de una riña con él, José lo mata. Es su primer asesinato.

En esta parte de la novela, Carmen le dice “–Pero ¡canario idiota! –me gritó–. ¡No sabes hacer más que tonterías. Por algo te dije que te traería mala suerte. Pero, ¡vamos! A todo hay remedio teniendo por amiga a una flamenca de Roma” (Mérimée, 1968, p. 36). Es llamativo el hecho de que Carmen le diga a Don José que le traería mala suerte, que le diga idiota pero que, al mismo tiempo, lo ayude,

arreglando el cadáver y disfrazando a José con otras ropas. Le indica que debe abandonar Sevilla, irse a la costa y hacerse contrabandista. Ahí es cuando la vida de Don José se asocia directamente al contrabando.

En la ópera, apenas José queda hechizado con Carmen, se une a los contrabandistas. Vemos que en la novela, volverse contrabandista es una de las pocas opciones que le queda al Navarro, luego de haber cometido un crimen. Pero podría haber confesado, podría haber pedido perdón, sin embargo sigue su destino, es más, “creí que así me aseguraba su amor. Pensé que viviendo así entre azares y rebeldía me ligaba a ella más íntimamente” (Mérimée, 1968, p. 37).

Don José se vuelve contrabandista, se une a los gitanos amigos y compañeros de Carmen a hacer de las suyas, abandonando así su vida pasada; de hecho “la vida de contrabandista me gustaba más que la de soldado” (Mérimée, 1968, p. 38), porque podía ver más seguido a Carmen. Ella le demostraba cada vez más su amistad, aunque delante de los camaradas contrabandistas no era su amante. Carmen era la que avisaba cuándo se podía dar un buen golpe y, cuando José le daba una indicación, ella lo dejaba todo y se unía a él, pero lo hacía para defender los intereses gitanos. Ahora, a todos los caprichos de Carmen, él cedía en virtud de su debilidad hacia ella. Podemos ver nuevamente que la *calí*, siguiendo los intereses gitanos o no, mantenía una empatía y una cierta lealtad por José, pues se hacían favores y trabajaban juntos en el contrabando.

Un día, uno de los camaradas contrabandistas le dice a José que se uniría nuevamente al grupo el esposo de Carmen. Se trataba del *calé* García *el Tuerto*, “negro de piel y alma” quien, con ayuda de Carmen, se había liberado de los trabajos forzados a los que estaba condenado. José estaba completamente sorprendido. Nuevamente empezaba a ser poseído por los celos y, en medio de ello, le decía a Carmen que era el diablo. Con García *el Tuerto* dentro del grupo, siguieron contrabandeando y Carmen, usando distintas vestimentas, representaba papeles para poder embaucar. José se había vuelto un completo bandido, pues “señor, uno se vuelve bandido sin darse cuenta. Una mujer bonita le hace perder a uno el juicio” (Mérimée, 1968, p. 42).

En medio de una operación de contrabando, el Navarro deja morir a uno de sus camaradas; luego, en una riña con García *el Tuerto*, lo mata, precisamente por los celos que se habían apoderado de él y por su deseo de que Carmen fuera solo suya. Como sabemos, García *el Tuerto* no aparece en la ópera ni es claro en ella que José haya asesinado a unas cuantas personas; solo es claro el hecho de que se ha vuelto contrabandista. Más adelante, en otra operación de contrabando, la milicia los sorprende y José queda muy herido. Aunque Carmen lo ha dejado de querer, entre otras cosas, porque está cansada de su manera de actuar, se queda con él todo el tiempo, hasta que se cure, lo que muestra el tipo de lealtad que tiene Carmen para con sus camaradas y su aprecio por José, como también la seriedad con la que se toma su trabajo. En esta situación, ella le dice “¿sabes—me dijo—que desde que eres mi *rom* formalmente te quiero menos que cuando eras mi *minchorró*? No quiero que me molesten, y menos que me den órdenes. Quiero ser libre y hacer lo que se me antoje. Ten cuidado de romper la cuerda” (Mérimée, 1968, p. 49).

En medio de esos días de curación, José piensa en la posibilidad de ir a América y construir una nueva vida. Le propone a Carmen que se vayan juntos, pero ella le dice: “no quiero ir a América. Me encuentro bien aquí” (Mérimée, 1968, p. 52). De hecho, se burla de él. Su naturaleza es gitana, así que no cambiará de vida por el amor de un hombre y tampoco abandonará el contrabando. Esta petición de José es también una forma de huir debido a que está matando a todos los amantes de Carmen, precisamente por celos.

De hecho, José le dice: “ya me cansa matar a todos tus amantes. Ahora te mataré a ti”. Luego, Carmen le dice: “—siempre pensé que me matarías” y después señala: “—yo primero, tú después” (Mérimée, 1968, p. 52), pues los presagios se lo habían mostrado⁶ y, en el caso de la ópera, las cartas leídas lo anunciaban. En la

6 Carmen sabía desde el principio que terminaría muriendo a causa de José; aun así siguió afirmando su destino, precisamente, al seguir viviendo con este saber previo. Ella le dice en la novela, que en varios posos de café había visto que terminarían juntos. Mientras que en la ópera, las cartas presagian su muerte, en la novela sucede lo siguiente: “—siempre pensé que me matarías. La vez primera que te vi acababa de encontrarme un cura a la puerta de mi casa. Y esta noche, al salir de Córdoba, ¿no viste tú nada? Una liebre atravesó el camino metiéndose entre los pies de tu caballo. ¡Está escrito!” (Mérimée,

ópera, la gitana dice lo siguiente: “–he averiguado en los naipes, que terminaremos juntos. Las cartas revelan y repiten: «¡La muerte! ¡Primero yo, luego él!»” (Stefan, 1967, p. 180). De todos modos, a pesar de estas amenazas y de las formas de actuar de José, Carmen no cedería, dado su temperamento y su ansia de libertad.

José le sigue insistiendo, le pide que lo siga a América, pero ella le dice que no. Ella no cederá, será siempre libre, sabe que va a morir en manos de él, pero eso no cambiará su posición, lo que muestra una firmeza en su carácter. José le dice: “tú sabes, sin embargo, que por ti me he perdido; que por ti me he hecho ladrón y asesino. ¡Carmen mía! Déjame salvarte y salvarme contigo” (Mérimée, 1968, p. 54). A Carmen no le importa ninguna salvación, solo su libertad, es más, ella no necesita ser salvada. De modo que José, cegado por su furor, saca su navaja y la hiere dos veces: “cayó al segundo golpe, sin gritar. Aún creo ver sus grandes ojos negros mirándome fijos” (Mérimée, 1968, p. 55). Al final, José le cuenta al arqueólogo que él mismo la enterró, luego galopó hasta Córdoba y en el primer encuentro con un cuerpo de guardia, confesó haber matado a Carmen, pues era una forma de liberación. Para José “los *calés* tenían la culpa por haberla educado así” (Mérimée, 1968, p. 55)

En la ópera, el último acto resulta interesante, dado que se entrecruzan la muerte de un toro y la de Carmen. En ambas situaciones hay peligro y uno de los dos lados, inevitable y fatalmente morirá. En la ópera, la gitana tiene un nuevo amante, se trata del torero Escamillo y Don José, por supuesto, no puede soportarlo. Los personajes están en una plaza de Sevilla, donde empezará una corrida de toros y Escamillo es quien lidiará con el toro. En medio de la muchedumbre, está Don José. La gitana y el Navarro se encuentran fuera de la plaza y José le pide que olvide el pasado, que comiencen una vida nueva en otra parte del mundo, pero Carmen ya no lo quiere; entre ellos dos todo ha terminado. Carmen le dice a Don José: “–sé que me matarás, pero muerta o viva, no cederé. No te amo más. Ahorra tus palabras. Carmen ha nacido libre y libre morirá” (Stefan, 1967, p. 182).

1968, p. 52). Así pues, en medio de la superstición, de los agüeros premonitorios, Carmen sabe que va a morir y aún así, no le huye a su encuentro con José sino que lo afirma.

Mientras transcurre la discusión entre Carmen y José, Escamillo clava una espada en el corazón del toro, allá en la plaza. Carmen está orgullosa de él y le dice a José que ella ama al torero, aunque eso signifique su muerte. Don José le pide a Carmen que lo siga, que se vaya con él, pero ella quiere entrar a la plaza a ver a su torero, y le dice a José “¡entonces mátame o déjame pasar!” (Stefan, 1967, p. 182). Allí José empuña una daga y se abalanza sobre Carmen. La bruja, la gitana, la mujer endiablada, cae al suelo muerta. Al final Don José dice “–me podéis arrestar, si queréis. Soy yo quien la ha matado. –Se desploma sobre el cadáver–. ¡Oh, Carmen mía, Carmen adorada!” (Stefan, 1967, p. 183).

Así pues, de la verdadera corrida no se sabrá nada, excepto que Escamillo ha ganado, pues la muerte de Carmen oscurece aquel ritual que conduce a la muerte del toro y al triunfo de Escamillo. Aquí vemos una suerte de enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, esta última representada por Carmen y por el toro. También asistimos a una lucha entre ambos sexos, lucha que termina en tragedia, y todo por la pasión, el deseo y el ansia de posesión. Pero también asistimos a una afirmación del destino en el caso de Carmen, así como al hecho de seguir el objeto de una pasión.

Asimismo, vemos cómo el amor, tema que aparece en *Carmen*, no solo está asociado a la muerte como tradicionalmente aparece, sino que además se muestra “naturalizado según aquella lógica de la pasión que impone la línea más corta a las decisiones y hace enfrentarse al hombre y a la mujer en el amor de acuerdo con la dura necesidad de sus naturalezas” (Jara, 1987, p. XXIV). Es más, de acuerdo con Nietzsche, aparece “¡por fin el amor, amor retraducido a *naturaleza!* ¡No la elevación de la doncella, no la virgen ni su alteza!...sino amor *sino*, fatal, cínico, cruel e inocente, y en eso precisamente *naturaleza!*” (*CW*, §2).

En esa comprensión del amor en *Carmen*, a saber, naturalizado, fatal, cruel, cínico e inocente, vemos en Don José a un hombre que pone en juego su vida, su honor militar, los deseos de su madre, según la ópera, de casarse con Micaela, de serle fiel y llevar una vida organizada. Todo esto lo hace por perseguir una pasión que lo destruye y que, a pesar de ello, no lo abandona, pues “para José amar es una pasión

fatal, un estado que lo consume” (Cortés, 1983, p. 22), que lo conduce a matar y a morir.

Vemos en José a un amante desgraciado, que sigue con vehemencia el objeto de su pasión, cambia el curso de su propia existencia por la seducción de su amada, deja de lado su razón, de tal manera que “el padecimiento de José, el *pathos* desatado desde que fue tocado por el filtro del amor, le obliga a llegar hasta el horror final. José, el personaje fuera de sí, anulado su *ethos*, sólo podrá descansar en el bálsamo de la muerte” (Cortés, Carmen, 1983, p. 24). Así pues, el amante desgraciado destruye su propia existencia, sus hábitos y sus costumbres, en suma, su vida cotidiana, pero a cambio no logra un final feliz sino uno trágico. Y todo por seguir una pasión. No obstante, también podemos decir que Carmen sigue su pasión, pues en todo momento afirma su libertad y no teme en expresar su crueldad, violencia, terquedad y cambio. Ella también muere por seguir una pasión.

1.2 El amante desgraciado. Hacia una comprensión de la lógica de la pasión

Luego de la presentación de *Carmen*, que ha puesto su acento en el drama, quisiéramos rastrear la noción de la pasión en *La ciencia jovial*. Esta es, pues, una especie de segundo acto. Lo hacemos con el fin de establecer un puente entre las concepciones de la pasión en ambas obras y vislumbrar en qué medida, la experiencia musical de haber escuchado *Carmen* se vincula con *La ciencia jovial*. Pero no solo eso. La pasión me permite enmarcar la comprensión de la obra intermedia de Nietzsche; es el hilo conductor para interpretarla. Sin duda, la concepción de la pasión en *La ciencia jovial*, nos conduce, inevitablemente, a preguntarnos por la pasión del conocimiento y cómo esta se asemeja a la situación que experimenta un amante desgraciado, figura que vemos en *Carmen*. Podemos sostener de manera contundente, de acuerdo con Nietzsche, que la pasión corresponde a un tipo de relación que establecen ciertos impulsos entre sí, los llamados impulsos “malvados”, relación que posibilita el curso de las acciones y de la vida misma. Veamos el despliegue de esta comprensión de la pasión.

En alemán la palabra que traduce pasión es *Die Leidenschaft*. *Leiden* significa sufrir algo, padecerlo o soportarlo. Por lo tanto, podemos decir que la pasión tiene un componente pasivo, en tanto que se padece. Pero quizás no sea lo único que la caracterice, pues también encontramos, en español, que la pasión puede entenderse como una inclinación muy viva de alguien hacia un objeto o una persona, como un apetito vehemente, irreflexivo, como alguien que se deja llevar por los impulsos.

Por ejemplo, cuando Nietzsche distingue entre los seres vulgares y los nobles, señala que estos últimos sucumben ante sus instintos y “su razón *hace una pausa*” (*CJ*, §3), de modo que esta última se pone al servicio del corazón y así hablamos de una “razón oblicua de la pasión” (*CJ*, §39). En la vida animal sucede algo similar cuando, por ejemplo, “un animal que con peligro de su vida protege a sus cachorros” (*CJ*, §3), no piensa en ese peligro ni tampoco en la muerte. Así, pues, quien vive una pasión, puede poner en juego su salud, su honor e, incluso, su vida, siguiendo esa pasión, es decir, siguiendo a sus impulsos. A Don José, por ejemplo, le sucedió esto, pues prefirió morir a causa de su obsesión por Carmen, es decir, por el objeto de su pasión.

Debemos hacer una advertencia en este punto. Siguiendo a Walter Kaufmann (Kaufmann, 1974), no tratamos de oponer la pasión a la razón, como si lo pasional fuera irracional, falso e inadecuado y lo racional, verdadero y adecuado. De hecho, este dualismo tradicional no lo acepta Nietzsche, pues ambas son manifestaciones de una misma fuerza. Para aclarar lo anterior, remitámonos a *HdHI* §1. Allí Nietzsche sostiene que la metafísica negaba la génesis de una cosa a partir de otra, por ejemplo, lo racional de lo irracional o la lógica de lo ilógico “y suponía para las cosas valoradas como superiores un origen milagroso” (*HdHI*, §1), una cosa en sí. Pero con la filosofía histórica se ha ido constatando que no existen opuestos, ni orígenes metafísicos, sino que valorar lo racional como superior o lo lógico como verdadero, por ejemplo, es ya una sublimación, “en la que un elemento fundamental aparece casi volatilizado” (*HdHI*, §1) en esa valoración.

En este sentido, la pasión no es algo opuesto a la razón; solo que hemos valorado como superior a la razón y como inferior a la pasión, quizá entre otras cosas,

para buscar una justificación para valorarnos como superiores respecto al mundo animal. Habría que anotar además que, según Hume, la razón es un delicado instinto (Hume, 1981). Por tanto, para Nietzsche, en consonancia con Hume, razón y pasión tienen una misma procedencia, de modo que no hay un origen milagroso de la primera, más bien la razón se encuentra conectada con el desarrollo de los impulsos. Siguiendo a Kaufmann y con él, a John Dewey, la razón puede entenderse, por un lado, como un estado de relaciones entre las diferentes pasiones y deseos y, por otro, cada pasión contiene un *quantum* de razón (Kaufmann, 1974). Lo que muestra que la razón y la pasión no existen como entidades individuales y separadas.

Pero volvamos. Como podemos ver, hemos involucrado a la pasión con los impulsos [*triebe*], en tanto que ambos son fuerzas que mueven la vida y, además, en la medida en que buscan actuar, satisfacer su fuerza, descargarla, ejercitarla, llenar un vacío, seguir el flujo y contraflujo como, también, el juego y contrajuego entre impulsos (*A*, §119). Si bien hemos buscado relacionar las pasiones y los impulsos, pues hemos hablado de ellos indistintamente, ¿cuál es la diferencia entre ambos? Kaufmann, por ejemplo, utiliza como sinónimos los términos pasión e impulso (Kaufmann, 1974). Podemos sostener que la pasión es un conjunto de impulsos e, incluso, de impulsos sobretodo “malvados”. Entre ellos caben la terquedad, la duda, los celos, la violencia, la negación, la contradicción, entre otros impulsos fuertes. Estos impulsos con el tiempo han mostrado, en sus manifestaciones, ser fuerzas sostenedoras de la vida. Asimismo, podemos afirmar que la pasión es un tipo de relación entre aquellos impulsos “malvados”, lo que permite que se limiten entre sí y se organicen (*CJ*, §113), no hagan daño y que, además, puedan aplicarse al conocimiento.

Para poder seguir caracterizando la pasión, debemos sostener, de acuerdo con José Jara, que los impulsos designan aquello que los hombres poseen y sienten como orgánicamente constitutivo de su realidad corpórea inmediata (Jara, 1998). Cuando Nietzsche emplea el término de manera distinta a lo orgánico, entiende a los impulsos como sentimientos o afectos, es decir, como elaboraciones históricas que se han ido incorporando y que se consideran como inmediatas. Según Jara, Nietzsche hace uso

del término impulso para destacar “la inmediatez de la acción que a través de él se hace presente en el hombre, pero no porque allí se exprese una respuesta meramente orgánica, sino más bien porque a pesar de llevar ya dentro de sí todo un proceso de valoraciones que se han hecho cuerpo en él, se responde y se actúa con inmediatez” (Jara, 1998, p. 204). Por ejemplo, cuando Nietzsche menciona al impulso dubitativo, negador y expectante (*CJ*, §113), no usa el término impulso para hablar de procesos fisiológicos (Jara, 1998). Más bien, hace uso del término para designar la inmediatez con la que actúan y para mostrar cómo están incorporados. Podemos decir, con base en lo anterior, que la pasión, en tanto conjunto de impulsos, también permite actuar con inmediatez y sin vacilación.

La función principal de estos impulsos y sus relaciones es producir movimiento; entre ellos se da una lucha. Como bien nos lo hace saber Nietzsche, “preguntaos si un árbol que deba crecer orgulloso hacia lo alto puede prescindir del mal tiempo y de la tempestad” (*CJ*, §19). Parece que no, debido a que este llamado “mal tiempo”, asociado a los impulsos como el odio, los celos, la dureza, la violencia, la terquedad, entre otros, pertenece a las circunstancias que pueden favorecer el crecimiento y fortalecer la vida. En nuestro caso, podemos decir que este “mal tiempo”, que puede representar a estos impulsos “malvados”, mueve a la pasión y despierta aspectos interesantes de la vida para el conocimiento. No sobra subrayar que varios de estos impulsos “malvados” se pueden observar en el carácter de Carmen, lo que nos permite comprender la pasión propia de la gitana.

En esta caracterización, hemos introducido una noción polémica, dado que consideramos a la pasión como un conjunto de impulsos “malvados”. ¿Por qué los llamamos de ese modo? ¿Por qué los valoramos de esa manera? De alguna manera estamos dándoles una connotación moral que, siguiendo *La genealogía de la moral*, transvalora, llena a los impulsos de “mala conciencia” y llama “malvado” a lo que antes, desde otra perspectiva, era considerado bueno⁷. Por tanto, estamos asignando

⁷ Andrés Sánchez Pascual, en su introducción a *La genealogía de la moral*, nos ayuda a comprender la distinción entre malo (*schlecht*) y malvado (*böse*). Esto nos resulta útil con el fin de revisar qué se entiende por impulsos malvados y por qué se llaman así. Antes, malo (*schlecht*) significaba el simple,

una perspectiva moral a nuestra valoración de los impulsos. El mismo Nietzsche señala que resulta ser una miopía llamar a los hombres buenos y malos; distinguirlos entre útiles y dañinos (*CJ*, §1).

Por ejemplo, en *CJ* §3, el noble sucumbe ante sus instintos, pues en él “avanza el corazón hasta la cabeza”. En él hay vida, poder y violencia, de hecho, su pasión misma es eso. Entre tanto, el hombre vulgar desprecia esto del noble, pues no entiende cómo alguien puede poner en juego su salud y su honor por amor a una pasión del conocimiento. Nietzsche afirma en *CJ* §1 que el hombre más dañino, quizá el que se considera más malvado según el vulgar, esto es, según el que piensa en la finalidad, según el maestro ético por qué no, es tal vez el más útil en relación con la conservación de la especie, en la medida en que la fortalece.

De hecho, es sugerente que Mazzino Montinari presente el libro primero de *La ciencia jovial* como aquel que señala, de manera recurrente, “la importancia que tiene el «mal» en la historia del hombre” (Montinari, 2003, p. 106). Lo anterior se conecta apropiadamente con la posibilidad de pensar en los impulsos “malvados” como aquellos que favorecen el desarrollo de nuestra especie, aquellos que las éticas han despreciado, que han valorado de esa manera y que han considerado contrarios a nuestra naturaleza.

De modo que podemos ver una tensión entre las valoraciones, y cómo los vulgares (al transvalorar, usando la expresión de *La genealogía*) consideran malvado el hecho de entregarse a los impulsos, a la pasión y a no pensar ni en la finalidad ni en la ventaja; esta valoración no la comparten los nobles, dado que ellos tienen “un singular criterio de valor” (*CJ*, §3). Hay, pues, una valoración de los impulsos según

el hombre vulgar, el bajo; era opuesto al bueno (*gut*), es decir, al hombre de rango superior: al noble, al señor y al poderoso, en otras palabras, al hombre fuerte. En este sentido, “las valoraciones brotaban de una forma de ser, de una forma de hallarse en la vida y en la sociedad” (*GM*, p. 10). Con la casta sacerdotal, antítesis de la caballeresca y aristocrática, fundadora de la religión y de la metafísica, surge una nueva valoración, una transvaloración cuya fuente es el resentimiento. Con esta casta, ahora los valores son bueno (*gut*) y malvado (*böse*), y se llama precisamente malvado al que antes era bueno, es decir, al poderoso, al violento y lleno de vida. Por su parte, se llama bueno al que antes era malo, esto es, al hombre bajo, simple y enfermo. Aunque sabemos que *La genealogía de la moral* es posterior a *La ciencia jovial*, la distinción nos ayuda a entender el hecho de que llamemos a los impulsos como malvados y que la pasión misma, incluso la pasión del conocimiento, se consideren malvadas.

el noble y otra según el vulgar, que tiñe a los impulsos de un color particular. Recordemos que “todo cuanto tiene valor en el mundo actual, no lo tiene en sí mismo, de acuerdo a su naturaleza –la naturaleza carece siempre de valor–: sino que alguna vez se le ha dado, regalado valor, ¡y nosotros fuimos los que dimos e hicimos regalos!” (*CJ*, §301). En *Aurora* se evidencia cómo los impulsos no tienen un carácter moral, sino que lo adquieren como su segunda naturaleza (*A*, §38), cuando entran en relación con impulsos ya valorados como buenos o malos. Esa valoración se adquiere bien sea, o por herencia o a través de la obediencia a los antepasados (*A*, §35).

Según Nietzsche, “el odio, la alegría por el mal ajeno, el afán de robo y de dominio y todo a cuanto se llama malvado forman parte de la más asombrosa economía de la conservación de la especie” (*CJ*, §1). Aquí se señalan algunos impulsos malvados, cómo se encuentran en función de la vida y la favorecen, contrario a lo que muchos opinan, pues consideran que dichos impulsos deben ser suprimidos de la vida. La pasión, entonces, es un conjunto de relaciones que establecen estos impulsos, llamados “malvados”, en función de la vida. Estas relaciones son claras en Carmen y José, quienes, a pesar de ser conducidos a su fatal destino, afirman la vida en todo lo que hacen y encarnan esos impulsos “malvados”, útiles para conseguir el objeto de su pasión.

Hasta el momento hemos abordado lo que podríamos llamar el aspecto interno de la pasión. Nos hace falta considerar un aspecto externo que le da forma a dicha pasión. En *CJ* §4, nuestro filósofo señala que las sociedades establecidas y, con ello, podríamos pensar en aquellas que están ancladas en la eticidad de la costumbre⁸, adormecen las pasiones. De ahí que los espíritus más fuertes y “malvados”, como Nietzsche los llama, hayan hecho avanzar a la humanidad, al encender, precisamente, las pasiones. Es decir, al despertar “el sentido de la comparación, de la contradicción, del placer por lo nuevo, arriesgado, por lo no experimentado” (*CJ*, §4). Esa

⁸ Por eticidad de la costumbre se entiende aquella obediencia a las costumbres de un pueblo, en tanto que estas son la manera tradicional y sagrada tanto de valorar como de actuar. Allí la tradición que manda, es una especie de autoridad superior a la cual se obedece, y esto se hace por temor. Además, requiere que los individuos deban sacrificarse por la costumbre y, por lo mismo, por la comunidad (*A*, §9).

posibilidad de despertar las pasiones, afirma la fuerza de los impulsos “malvados” que, precisamente, ponen en juego los modos tradicionales de valorar y concebir las cosas. Carmen es un ejemplo de espíritu fuerte y malvado, al encender las pasiones de Don José y poner en juego sus costumbres, al llevarlo al abismo y poner en entredicho su autoridad militar.

Al encender los impulsos, hay también un sentimiento de poder a su base (*CJ*, §13), pues todo impulso por la novedad, “¿no es un impulso hacia una nueva propiedad?” (*CJ*, §14), lo que produce un elevando sentimiento de percibirse dominado. De modo que encontramos una relación entre los impulsos y el deseo de propiedad; y, con esta relación, una conexión entre la pasión y el sentimiento poder. Al ser encendidos los impulsos malvados, se produce un deseo de poseer lo nuevo, de dominarlo. Por ejemplo, en Don José hay un deseo de que Carmen sea exclusivamente suya, pero en Carmen también hay una resistencia a ser poseída, un deseo de ser libre, por tanto, ella también experimenta un sentimiento de poder. Ese deseo involucra hacer sentir a otro nuestro bien o nuestro daño, dependiendo del gusto de quien ejerce el poder; de ahí que hablemos propiamente de un sentimiento de poder (*CJ*, §13). Así pues, es este último el que también mueve a la pasión, al deseo, y en ese escenario aparecen los impulsos que no dejan de luchar.

Ahora, lo opuesto al encender las pasiones, a saber, el adormecimiento (que se produce en las sociedades establecidas), está relacionado con la supresión [*Unterdrückung*]⁹ de las pasiones (*CJ*, §47). Al prohibir su expresión, las pasiones se pueden debilitar, transformar o suprimir; y podríamos añadir con lo que hemos dicho hasta el momento, que se pueden dormir, debido a que el adormecimiento es una suerte de debilitamiento. Esto sucedía en la corte de Luis XIV, en donde se prohibía el lenguaje y el gesto de la pasión y, con ello, se debilitaba, se transformaba o, finalmente, se suprimía la pasión. La época que le siguió a Luis XIV, estaba educada en la supresión de la expresión y, por tanto, carecía de la pasión misma. Entonces era

⁹ La regulación en la expresión de la pasión está muy cercana al modo como se ha moldeado la misma en mujeres y hombres, problema que puede ser objeto de una reflexión alrededor de lo femenino.

“una época afectada por la incapacidad de ser descortés, de tal manera que incluso una ofensa no era admitida ni rechazada más que con palabras obsequiosas” (*CJ*, §47).

Pero también puede suceder, como en nuestro presente o en el de Nietzsche, que en la escritura, en el teatro o en la vida, se satisfaga la pasión en todos sus gestos, es decir, no se suprima la expresión de la pasión sino que, por el contrario, se la alimente constantemente. Por lo tanto, en este caso hay una convención de la pasión, hay unas formas de la pasión, pero propiamente puede suceder que no haya pasión (*CJ*, §47). Por consiguiente, una cosa parece ser la expresión de la pasión y otra la pasión misma. Esta última, si bien depende de la expresión, cuando se reduce a pura convención o se suprime su expresión, en este caso, no es pasión. En otras palabras, cuando están las formas convencionales de expresión operando o suprimiéndose, vemos solamente unas formas sin la pasión misma.

Pero “a pesar de esto, en último término se llegará a la pasión, y nuestra descendencia tendrá una *ferocidad genuina* y no sólo una ferocidad y rebeldía de las formas” (*CJ*, §47). En este sentido, Nietzsche está proponiendo la existencia de una genuina pasión; es feroz, está anclada en la naturaleza en virtud de su ferocidad, se encuentra asociada a los impulsos “malvados” y ruge salvajemente. Pero, ¿cómo llegar a ella? O, simplemente, ¿ella llega con el tiempo, cuando el adecuado clima permita su florecimiento? O, inspirados en Nietzsche, ¿cuando sea el momento oportuno de la erupción del volcán? (*CJ*, §9). Parece que sí.

Por lo pronto, vemos cómo la pasión está anclada en la naturaleza, así como natural y naturalizado es el amor de Carmen. De hecho, Nietzsche pregunta en *CJ* §109 “¿cuándo llegaremos a desdivinizar completamente la naturaleza? ¿Cuándo podremos comenzar, nosotros hombres, a naturalizarnos con la naturaleza pura, nuevamente encontrada, nuevamente rescatada?” (*CJ*, §109). Resulta ser llamativo el hecho de pensar en volver a la naturaleza, como si el camino de las pasiones supusiera un retorno a ella. De modo que despertar las pasiones, volver a ellas, volcarse hacia aquella ferocidad genuina y, con ello, hacia la nueva pasión, la del conocimiento, puede llevarnos a la naturaleza misma y, de esta manera, a una

comprensión de la vida y del conocimiento distinta a aquella que vincula este último a la virtud y a Dios, en otras palabras, a aquella que hace del conocimiento un medio y una costumbre.

Esa ferocidad genuina de la pasión, en virtud de su carácter naturalizado, puede mostrar rasgos crueles, inocentes y cínicos, en suma, como los del amor de Carmen. Pero no debemos confundir estas características feroces con barbarie. Para reforzar esta idea, Kaufmann señala lo siguiente: “tanto los Borgia como la bestia son ideogramas para ilustrar la concepción de una pasión animal no sublimada. Nietzsche no glorifica ninguno de los dos” (Kaufmann, 1998, p. 126). Lo anterior deja más preguntas que respuestas, pues la ferocidad genuina no se entiende como una mera animalidad, y, sin embargo, hablamos de un volver a la naturaleza .

Para resolver estos problemas, podemos recordar, siguiendo a Kaufmann, que Nietzsche insiste en emplear nuestros impulsos, no en destruirlos o debilitarlos. Entonces, la idea de una ferocidad genuina y de un volver a la naturaleza, implica emplear los impulsos no extirparlos, pues “Nietzsche creía que un hombre sin impulsos no puede hacer el bien ni crear nada bello así como un hombre castrado no puede engendrar un hijo” (Kaufmann, 1998, p. 125). Cuando Nietzsche habla de una pasión genuina, está haciendo una crítica a aquellas prácticas en las que se da un repudio de los impulsos, un debilitamiento o una extirpación de los mismos, por ejemplo como lo hacen el cristianismo y el judaísmo (*CJ*, §139). Además, ese volver a la naturaleza, significa regresar a los impulsos “malvados”, y comprender que ellos están en función de la vida y a la base del conocimiento.

Recapitemos aquello que hemos afirmado alrededor de la pasión. Una pasión es un conjunto de impulsos, sobretodo “malvados” (*CJ*, §1). Pero no solo eso, pues la pasión se comprende, además, como un tipo de relación entre esos impulsos (*CJ*, §113). Estos mueven; con ellos se da una lucha de fuerzas que, precisamente, padece quien vive una pasión. Los impulsos son “malvados” porque con ellos se despierta un placer por lo no experimentado, por lo arriesgado, por lo contradictorio, por la comparación, por la duda (*CJ*, §4). De ahí que no solo entendamos pasión como padecimiento. Entre estos impulsos caben la terquedad, la envidia, los celos, la

dureza, la violencia, la duda, la negación, la contradicción, por ejemplo; ellos pueden favorecer en gran medida la existencia y poner en entredicho la manera tradicional y sagrada de valorar.

La pasión, además, sigue un objeto, por tanto, es movida por algo distinto de ella. Esta característica nos permite señalar la conexión entre la pasión y el sentimiento de poder, pues en todo deseo de seguir un objeto, hay un impulso hacia una nueva propiedad, es decir, hacia un nuevo dominio (*CJ*, §14). La pasión se distingue de su expresión y convención; estas últimas se encuentran altamente determinadas por la cultura, la educación y el contexto; se trata de formas que, en muchas ocasiones, operan sin la pasión misma. Junto con Nietzsche, afirmamos la existencia de una genuina pasión que es ante todo feroz (*CJ*, §47). Ella puede irse cultivando en una época y estallar en otra, cuando “el adecuado clima” lo permita, es decir, cuando se den unas condiciones particulares para que surja.

Con la reflexión sobre la ferocidad genuina hemos ido introduciendo subrepticamente lo que en *Aurora* se llama una nueva pasión (*A*, §429), la *Passio nova* (Montinari, 2003): la pasión del conocimiento [*Die Leidenschaft der Erkenntnis*]. Alcanzamos a percibir que esta pasión es algo muy elaborado, pues como habíamos visto líneas atrás, no se trata de un conjunto de impulsos animales sin más, sin embargo, es una pasión que está volcada a la naturaleza, al hecho de vivir y padecer el conocimiento mismo.

Pero, ¿qué significa, entonces, que el conocimiento se haya vuelto pasión?, ¿por qué hablamos de una pasión nueva?, ¿quiénes son los que viven esa pasión? Antes de responder estas complejas preguntas, debemos sostener que la nueva pasión del conocimiento comparte las mismas características de la pasión descritas líneas atrás, solo que con ella se introduce, precisamente, el problema del conocimiento. Por tanto, en la pasión del conocimiento están involucrados los impulsos “malvados”, organizados en función del conocimiento. De modo que el objeto de esta nueva pasión es el conocimiento mismo.

En *CJ* §123, Nietzsche señala lo siguiente: “es algo nuevo en la historia que el conocimiento quiera ser más que un medio”, pues hasta ahora, como bien hemos

señalado, el conocimiento ha sido un medio y se ha valorado como un medio. Además, la ciencia ha crecido sin la pasión, pues aquella ha sido considerada como “estado y *ethos* [costumbre]” (*CJ*, §123). Entonces, según Nietzsche, es algo nuevo en la historia que la pasión aparezca asociada al conocimiento.

Como sabemos, la concepción de una pasión del conocimiento aparece, primero, en *Aurora* (*A*, §429), pero con un tinte de seriedad y no todavía con las características de la risa y la jovialidad propias de una ciencia jovial. Para entender lo anterior, debemos situarnos en el periodo intermedio de la obra de Nietzsche. Allí, siguiendo a Brusotti, se construye una concepción no unitaria del llamado espíritu libre¹⁰. En *Humano, demasiado humano I*, nuestro filósofo describe al espíritu libre como un hombre que se dedica al conocimiento; hay un deseo irrestricto del conocer, y con ello, el espíritu libre lleva una vida más libre de afectos. En otras palabras, él busca, con el conocimiento, la tranquilidad de su alma y, por qué no, alcanzar la superación de las pasiones. Percibimos un tono estoico del conocimiento y de su relación con los afectos (*HdHI*, §56).

No obstante, Brusotti nos recuerda que Nietzsche, atormentado por la enfermedad y el sufrimiento, se desliga de aquella idea según la cual es posible lograr la tranquilidad del alma a través del conocimiento. Por ello, en *Aurora* la pasión aparece ligada al conocimiento, es más “*Aurora* es un himno a la pasión del conocimiento” (Montinari, 2003, p. 97). Entonces, ¿la pasión está asociada a aquella afectividad que en un principio, en *Humano, demasiado Humano I*, nuestro filósofo quería combatir?

Para responder lo anterior, en *A* §471, Nietzsche hace referencia a la gran pasión. Esta se distingue de un carácter agitado, nervioso, cambiante y ruidoso. Por el contrario, la pasión hace que el espíritu libre “mire hacia fuera con frialdad e

¹⁰ El espíritu libre es, según Brusotti, la forma de vida individual escogida por Nietzsche. En el periodo intermedio de su obra, bosqueja una serie de formas de vida filosóficas que deben escapar “a la tragedia del conocimiento ‘nihilista’, luego de la decadencia de la metafísica, la religión y la moral” (Brusotti, 2001, p. 26). Resultan ser varias formas de vida presentadas por el filósofo, pues en dicho periodo intermedio, Nietzsche no ofrece un ideal unitario de espíritu libre, sino por el contrario, variado y distinto.

indiferencia, imprimiendo en él los rasgos de cierta impasibilidad” (*A*, §471). El tono de esta comprensión del conocimiento es epicúreo (*CJ*, §45) pues, por un lado, impide asociar la pasión a la intranquilidad, pero, por otro lado, permite asociar la pasión a la seriedad y, con ella, buscar asumir el sufrimiento.

Ahora bien, en *Aurora*, Nietzsche señala que “el conocimiento se ha convertido en nosotros en pasión que no se asusta ante ningún sacrificio y que en el fondo nada teme salvo su propia extinción” (*A*, §429). Incluso, anuncia que la humanidad podría perecer por causa de esta pasión. Razón tienen los que dicen que amor y muerte son hermanos. La pasión del conocimiento es tan fuerte, que el impulso por descubrir nuevas cosas se ha vuelto imprescindible y atractivo “como el amor desdichado para el amante” (*A*, §429). De modo que el impulso por descubrir nuevos mundos, por conocer cada vez más, se ha vuelto naturaleza en nosotros los hombres, es decir, algo que no podemos evadir, ni suprimir sino asumir, dada su condición de impulso.

Y “así como lo es la desgracia amorosa, el desasosiego de la sed de conocimiento sería una carencia que no se puede mitigar” (Brusotti, 2001, p. 35). Así, pues, quienes siguen la pasión del conocimiento, son como los amantes desgraciados. Carmen y José son un buen ejemplo, aunque su pasión no esté encaminada al conocimiento: no pueden vivir sin su pasión, están dispuestos a cualquier cosa con tal de vivir con ella; no le temen al sacrificio ni a la muerte. De manera que, por el momento, el puente entre *Carmen* y *La ciencia jovial* está en el hecho de seguir el objeto de la pasión: tanto Carmen como José y el llamado espíritu libre, siguen el objeto de su pasión.

José persigue a su amada Carmen, sin importar las consecuencias ni los actos que realice al momento de aventurarse a seguirla y a conquistarla, además ya no puede vivir sin ella. Carmen sigue su libertad, sigue con ímpetu su propia vida, sin importar el saber premonitorio de su muerte. Del mismo modo, el espíritu libre sigue la pasión del conocimiento, sin importar el riesgo que ello implique. Los tres se arriesgan a morir y a ser amantes desgraciados, siguiendo el objeto de su pasión.

Decimos que todos son seres altamente apasionados, pues sus impulsos se mueven con tanta fuerza, con tanto poder, que no es posible frenarlos.

En este contexto de la pasión, el conocimiento resulta ser seductor (*A*, §450), así como seductora es Carmen, pues cuando los espíritus apasionados miran a través del portón de la ciencia, se hechizan, así como José fue hechizado por la *calí*. La pasión del conocimiento también es malvada, como ya lo habíamos mencionado líneas atrás, pues dado que el conocimiento implica experimentar e investigar “nosotros, los investigadores, al igual que los conquistadores, descubridores, navegantes y aventureros, somos de una moralidad temeraria y hemos de soportar que, en conjunto, se nos tenga por malos” (*A*, §432).

Pero, ¿qué sucede con la pasión del conocimiento en *La ciencia jovial*? La pasión ríe. La seriedad del pensador es insoportable, lo cual marca una distancia con *Aurora y Humano, demasiado humano I*. Dado que el conocimiento, en esta obra, se presenta como más que un medio, “*La ciencia jovial* ve en ello el camino hacia la risa y la vida jovial” (Brusotti, 2001, p. 38). Al principio de esta obra, Nietzsche se pregunta por la posibilidad de un futuro para la risa, es más, por la alianza entre la risa y la sabiduría. Allí se considera que la risa pertenece a los medios de conservación de la especie y es “la pavorosa contrapartida” de aquellos que no quieren que nos riamos de la existencia, es decir, de los creadores de la lucha por las valoraciones morales. En otras palabras, de los que distinguen entre hombres buenos y malos, entre útiles y dañinos, aquellos que también luchan por la conservación de la especie y cuyos medios lo permiten (*CJ*, §1).

Pero, ¿por qué la necesidad de que la pasión del conocimiento ría? Porque las “olas de incontables carcajadas” (*CJ*, §1) dan pie a que el conocimiento siga su curso, sin que este se vea limitado por las valoraciones morales; estas de algún modo establecen lo que puede conocerse y lo que no y, quizás, la manera como debe conocerse. La risa, además, pone en entredicho esas valoraciones y posibilita que aquello dado como verdad sea cuestionado. Reírse de uno mismo y de otros, satiriza las razones que se arman para justificar la existencia: esas fantasías que esconden el

apetito, el instinto y la carencia de razón, propias del instinto de conservación y de la vida misma. La risa, entonces, aligera la vida.

Retomemos, ¿qué entendemos por una pasión del conocimiento? Por un lado, que el conocimiento quiere ser más que un medio, bien sea para la virtud o para acceder a Dios; el conocimiento, entonces, quiere ser pasión. Por otro lado, que la humanidad, en particular el espíritu libre, no puede prescindir de esta pasión, es decir, no puede vivir sin ella; está dispuesto a morir con tal de seguir conociendo. Esto lo asemeja a un amante desgraciado.

Además, que los impulsos “malvados” establecen unas relaciones y se organizan de una manera particular en función del conocimiento, posibilitando el descubrimiento y la conquista de “nuevos mundos”. En este orden de ideas, la pasión del conocimiento se vive, se padece en el propio cuerpo y, en tanto enciende la posibilidad de conocer más, se la puede considerar “malvada”, al querer modificar el estado de la costumbre. En el caso de *La ciencia jovial*, la pasión del conocimiento no puede prescindir de la risa.

1.3 La lucha de impulsos llamada conocimiento

Al presentar a la nueva pasión, esto es, a la pasión del conocimiento y su vínculo con la risa, esto último característico de *La ciencia jovial*, nos encontramos con el problema fundamental de entender qué es propiamente el conocimiento. Sabemos que quiere ser más que un medio (*CJ*, §123). Podemos sostener, de entrada, que el conocimiento es, siguiendo a Nietzsche, una lucha de impulsos, de ahí que esté en el terreno de la pasión.

Cuando Nietzsche sostiene que el juicio cristiano de la ciencia consiste en considerarla como algo de segundo rango, dado que, en primer lugar, está la verdad revelada, allí no se valora al conocimiento como algo final, ni incondicionado; por tanto, no es objeto de pasión alguna. Parte de la antigüedad tampoco ve al conocimiento como algo primero, pues en ese lugar está la aspiración a la virtud. De

modo que “es algo nuevo en la historia que el conocimiento quiera ser más que un medio” (*CJ*, §123).

Podemos sostener de lo dicho hasta el momento que, al convertirse el conocimiento en una pasión, el conocimiento quiere tornarse en algo incondicionado, en un fin; la pasión misma es eso, dado que se arriesga a perseguir el objeto de su pasión, sin dejarse constreñir por ningún límite. También podemos inferir que, en vista de que el conocimiento quiere ser más que un medio, no desea estar al servicio de la verdad ni de la objetividad, lo cual supone un rechazo a la noción tradicional de conocimiento (Wotling, 2012). Entonces, ¿qué significa conocer?, ¿qué es el conocimiento bajo estas nuevas condiciones?, ¿cómo entender la ciencia en este contexto?

La tesis de Nietzsche consiste en sostener que conocer o entender es un cierto comportamiento de los impulsos entre sí (*CJ*, §333). Pero no solo eso. Conocer es propiamente una lucha entre impulsos (*CJ*, §111). Por ello, según Remedios Ávila, el conocimiento “no es algo «esencialmente distinto» de la fuerza, de la pasión, del instinto” (Ávila, 1999, p. 224). Ya hemos visto que la pasión es un tipo de relación entre impulsos “malvados” y, en el caso de la pasión del conocimiento, estos están organizados en función del surgimiento del conocimiento. Por ello, Nietzsche sostiene la necesidad de que los impulsos se organicen, se limiten entre sí y se mantengan disciplinados dentro de un pensamiento científico, es decir, que puedan establecer muchas conexiones en función del conocer (*CJ*, §113). Podemos nombrar como ejemplos el impulso dubitativo, el negador, el expectante, el recolector y el resolutivo, fuerzas que deben ser cultivadas, ejercitadas e inventadas y que, como hemos visto, podemos llamar “malvadas”.

Resulta importante anotar que Nietzsche se refiere al pensamiento científico como si fuera un poder organizador de los impulsos en función, precisamente, del conocimiento. Estos impulsos, separados, fueron venenos y “¡muchas mortandades de hombres produjeron antes de que estos instintos aprendiesen a comprender sus vecindades y a sentirse uno en relación al otro, como funciones de un poder

organizador del hombre!” (CJ, §113)¹¹. Ahora, la organización de los impulsos en función del conocer, supone una lucha entre ellos, una descarga de su fuerza y, finalmente, una reconciliación.

Para comprender esta lucha, descarga y reconciliación, debemos señalar la aparición de otros impulsos en función del conocimiento: el impulso de reír, de llorar y de odiar. Mientras que Spinoza sostenía que entender excluye el reír, el llorar y el odiar (CJ, §333), como si hubiese un conocer neutral e independiente de las pasiones, Nietzsche aboga por un conocimiento que se comprenda como un resultado a partir de los contrapuestos impulsos de “querer burlarse, querer lamentarse y querer maldecir” (CJ, §333).

Bien dicho, se trata de un resultado, pero este viene precedido por una lucha. De ahí que podamos afirmar que el conocimiento es algo elaborado, producto de una disputa, de una organización, de una reconciliación, del seguir una pasión. El mismo Nietzsche señala que antes de conocer se da lo siguiente: primero, cada impulso profiere un placer unilateral acerca de la cosa o el acontecimiento; segundo, se produce una lucha entre estas unilateralidades; tercero, se alcanza un punto medio, una suerte de contrato y de justicia entre las partes, de modo que se genera un apaciguamiento de los impulsos. Y “nosotros, a quienes llegan a la conciencia las últimas escenas de reconciliación y ajustes finales de cuenta de este largo proceso, opinamos luego que *intelligere* [entender] es algo conciliador, justo, bueno, algo esencialmente contrapuesto a los instintos” (CJ, §333). Se creía erróneamente, como Spinoza por ejemplo, que con la ciencia se amaba algo desinteresado, inofensivo, inocente, en donde no participaban los llamados impulsos “malvados” (CJ, §37).

Pero, dado que conocer está en el terreno de los impulsos, se ha ido convirtiendo en parte de la vida (CJ, §110). Podemos, entonces, decir que se ha ido incorporando, y no es como muchos creen, incluido Descartes, la actividad de una

¹¹ Es importante destacar que Nietzsche sostenga que la ciencia no es propiamente una humanización de las cosas sino que “aprendemos a describirnos cada vez más precisamente a nosotros mismos a medida que describimos las cosas y su sucesión” (CJ, §112), pues es como si al conocer las cosas pudiésemos conocer mejor nuestra propia lucha de impulsos.

conciencia abstraída del cuerpo (*CJ*, §276). Es más, Nietzsche afirma que el pensar consciente es la especie más débil del pensar (*CJ*, §11) y esa lucha de impulsos llamada conocimiento, no pasa por la conciencia sino tardíamente, por lo tanto, su batalla se produce de manera inconsciente; el cuerpo interpreta esta lucha mediante sus síntomas. Según Wotling “la concepción clásica del *conocimiento* deja de lado las luchas pulsionales que son sus verdaderas fuentes” y, así, “la noción de *verdad*, en tanto fundamento del proyecto del conocimiento objetivo, se hace sospechosa” (Wotling, 2012, p. 34).

Por ejemplo, Nietzsche señala que su sentido de la verdad va hasta donde sea posible intentar y aceptar el experimentar (*CJ*, §51). Notamos, entonces, que el conocimiento es experimentar con la vida, intentar con ella, descubrir nuevos mundos, vivir la lucha de impulsos, más que buscar la verdad. Nietzsche nos presenta a la vida como “un experimento de los que conocen”, ella es “un *medio del conocimiento* (*CJ*, §324). Con esa idea se produce en él y en los que la experimentan, una liberación, haciendo de la vida algo más deseable y misteriosa. Además, con esta idea el conocimiento deja de ser una obligación, una fatalidad y un engaño, para convertirse en “un mundo de peligros y victorias” (*CJ*, §324). De ahí que, según Wotling, la expresión de Nietzsche “la vida, un medio del conocimiento”, se refiere a “un saber que deje de ser la negación odiosa del conocimiento, que sepa resistir a la tentación del desprecio por lo sensible, a la condena del cuerpo y a la fuga de un mundo imaginario del ser o del ser en sí” (Wotling, 2012, p. 37).

Con esta comprensión es posible, por ejemplo, aceptar que lo “malvado” es parte de la vida y es medio del conocimiento, que con esos impulsos se puede experimentar en función de la vida misma; que, incluso, el hombre más dañino ayuda a sostener la vida (*CJ*, §1). Esta proposición “la vida, medio del conocimiento”, finalmente, hace posible vivir y reír jovialmente (*CJ*, §324). De manera que el conocimiento, que la pasión del conocimiento, están asociadas al cuerpo y, siguiendo a Wotling, el saber no se comprende como una actitud teórica sino como una manera de vivir.

Así, “la noción de *gaya ciencia* recuerda el condicionamiento afectivo de toda actividad intelectual. Todo pensamiento, toda interpretación encuentra sus fuentes en un estado del cuerpo” (Wotling, 2012, p. 35). Supuesto lo anterior, ¿cómo conectar esta concepción del conocimiento con la risa?, en otras palabras, ¿cómo comprender el proyecto de una ciencia jovial? La concepción tradicional del conocimiento, supone la posibilidad de alcanzar la verdad entendida como objetividad y, también, ve en ello un proyecto serio, investido de razones, de pruebas, de teorías. Lo serio se asimila con lo pesado (Wotling, 2012). De lo verdadero, de las razones para justificar algo, darle peso y fundamento, incluida la existencia, no es posible reírse (*CJ*, §1). En contraste, la risa es enemiga de la verdad, de lo sagrado, de la autoridad.

Si lo serio se asimila a lo pesado, a los razonamientos, la risa se asocia a la ligereza, a los impulsos. Lo ligero es aquello que se efectúa sin vacilación (*CW*, §1) y así actúan los impulsos, de modo que “la ligereza se comprende como el signo de la eficacia pulsional” (Wotling, 2012, p. 33). Pero no solo eso. La risa, ese impulso carente de razón, pone en entredicho las verdades alcanzadas, cuestiona la autoridad de la tradición y de la costumbre. Si se trata de una risa dirigida a uno mismo, nos descarga de aquello a lo que le hemos dado valor y hemos convertido en sagrado. El mismo Lord Henry en *El retrato de Dorian Gray* sostiene que “la humanidad se toma demasiado en serio. Es el pecado original del hombre. Si el hombre de las cavernas hubiera sabido reír, la historia sería otra” (Wilde, 1991, p. 59). Es importante afirmar, también, que sin guerra ni victoria, sea posible la risa (*CJ*, §324), pues esto muestra que ella se produce en un contexto de lucha constante y de sufrimiento.

Como habíamos visto a la luz del aforismo §333, la risa es uno de los impulsos que participan en la lucha configuradora de conocimiento. Ese impulso de burla establece una especie de pacto con los otros impulsos; así hablamos del conocimiento como el resultado de una disputa entre querer maldecir, querer lamentarse y querer reír. Pero también como el resultado de la lucha y organización de fuerzas tales como la recolección, la duda y la negación. Ahora, la pregunta que surge es la siguiente: ¿por qué en *La ciencia jovial* la prioridad es la del impulso de burla? En principio, no tendríamos cómo justificar la prioridad de un impulso sobre

otro, es decir, no podríamos asegurar por qué la burla aparece sobre el odio, por ejemplo. De hecho, si los impulsos hacen “contratos” (*CJ*, §333), podemos llamarlos “iguales” en derecho.

Aunque sabemos que, en cada uno de nosotros, ciertos impulsos aparecen con más fuerza y se descargan con más vehemencia, pero esto no explica por qué construir el proyecto de una ciencia jovial sobre la base de la risa. Entonces, ¿será que la risa es más que un impulso en este proyecto de una ciencia jovial? Quizás sí. Sabemos que la risa es uno de los impulsos “malvados” que Nietzsche rescata para la comprensión de la vida misma; es un impulso que conserva la vida. Pero, tal vez, también sea el símbolo del rescate que nuestro filósofo hace de las fuerzas consideradas como “malvadas”. En este sentido, es el contrapeso de la seriedad con la que los maestros éticos, esto es, “los maestros de la finalidad de la existencia” (*CJ*, §1), han asumido el conocimiento y la vida.

La risa, es la forma más “malvada” de cuestionar aquello a lo que le hemos dado valor hasta el momento; de diluir la pretensión de verdad y de poner en entredicho las valoraciones de los impulsos establecidas por la costumbre. Ridiculizar algo, le resta inmediatamente valor a eso que considerábamos que estaba por encima de todo. Es, también, el modo como se representan “los vientos alegres” del sur, unidos a la convalecencia y al despertar de la enfermedad nórdica del romanticismo. Por tanto, la risa no es solo un impulso, no es solo el “impulso malvado” por excelencia, es también una metáfora que indica que “se anuncia algo ejemplarmente malo y malvado: *incipit parodia* [comienza la parodia], no cabe ninguna duda...” (*CJ*, “Prólogo”).

Ahora bien, según Nietzsche, solo habrá un futuro para la risa cuando “la proposición «la especie lo es todo, uno es siempre ninguno» se haya hecho cuerpo en la humanidad” (*CJ*, §1); es decir, cuando esta proposición se haya incorporado y se haya vuelto un trozo de la vida misma. Quizá esto sea posible siguiendo la pasión del conocimiento. De modo que la risa todavía es un proyecto que quiere introducir la perspectiva y hacer que el conocimiento siga su curso, que se busque conocer más y, con ello, se desmonten la verdades absolutas aquellas que, precisamente, hacen del

conocimiento un medio para la búsqueda de estas y no un fin. Por tanto, podemos seguir reforzando la idea según la cual afirmamos que la risa no es solamente un impulso, en este caso, es un proyecto que se puede dar al incorporar una proposición.

La risa, en tanto impulso de burla, es parte de la vida, del cuerpo y de la lucha entre impulsos. La seriedad, según Wotling, le huye al cuerpo, le teme al engaño que este pueda producir, no acepta el condicionamiento afectivo del conocimiento, pues cree en la verdad objetiva, provista de razones. Así pues, una ciencia jovial busca reír del culto a la verdad (Wotling, 2012) y reconoce que lo único que hay es apariencia; no busca “un ser verdadero escondido detrás de las mutaciones de lo sensible” (Wotling, 2012, p. 35). Ahora, es curioso que Nietzsche sostenga que todavía estamos lejos de añadir al pensamiento científico, las fuerzas artísticas (*CJ*, §113). ¿En qué consisten estas fuerzas?, ¿hay algo así como impulsos artísticos?, ¿cómo están asociadas al conocimiento, a la apariencia y a la risa? El próximo capítulo nos puede dar luces al respecto.

Por lo pronto, tenemos que cuestionar varias cosas dichas hasta el momento. Por un lado, vemos que las nociones de verdad y objetividad se ponen en entredicho cuando suben a escena los impulsos, en especial, cuando aparece el impulso de reír en el conocimiento. Sin embargo, cuando Nietzsche se propone, en *CJ* §110, mostrar un posible origen de este último, la verdad aparece, tardíamente, como la forma más débil de conocimiento, al dudar de los errores básicos, de los llamados artículos de fe y negarlos, esto es, al cuestionar la creencia en las cosas duraderas e iguales, en la materia, en los cuerpos, entre otros. Esta duda parecía imposible de vivirse, dado que los errores básicos ya estaban incorporados: las distintas funciones del organismo trabajaban con ellos y, además, han permitido conservar la especie. Hasta el momento, vemos que los errores (*HdHI*, §18) no son considerados conocimiento sino que solo, con la aparición de la verdad, fue posible que entraran en el espectro del conocer.

Entonces, ¿de qué verdad estamos hablando en este origen del conocimiento? Parece que de un impulso “malvado” o, más bien, de una conjunción de impulsos, y con esta, tanto la prueba, la desconfianza, la negación como la contradicción

quedaron subordinados al conocimiento, puestos a su servicio (*CJ*, §110). Recordemos que la verdad aparece como duda, por tanto, como impulso que empieza a organizarse en función del conocimiento; como un poder que finalmente convirtió a este último en un trozo de la vida misma (*CJ*, §110). Para Nietzsche, es en el pensador en el que se da la primera lucha entre este impulso por la verdad y los errores, ambos sostenedores de la vida (*CJ*, §110). Entonces, la verdad se entiende como un impulso y no como una aspiración de objetividad, lo que reconfigura su concepción tradicional y la convierte en una fuerza que lucha en función del conocimiento y de la vida. Por tanto, la crítica a la verdad que trae la risa consigo, se dirige a una concepción particular de aquella, que la entiende como seria, absoluta y objetiva, lejos de la vida. Pero la verdad, en tanto impulso, es ya interpretación, es parte de la vida.

Surge aquí el problema de la incorporación, pues *CJ* §11 se plantea como tarea nueva “*hacerse cuerpo con el saber y hacerlo instintivo*” (*CJ*, §11). Entonces, el hacer del conocimiento un trozo de la vida, ¿resulta ser una tarea, es algo que ya sucedió o es algo que ha ido sucediendo en la –todavía– lucha contra los errores básicos? Este problema de la incorporación también aparece cuando Nietzsche sostiene que, cuando la proposición “la especie lo es todo, uno es siempre ninguno” (*CJ*, §1), se haya hecho cuerpo en la humanidad, podamos pensar en un futuro para la risa en el conocimiento. Finalmente, la forma como termina el aforismo §110 pregunta acerca de hasta qué punto tolera la verdad hacerse cuerpo, pregunta que es sobretodo un experimento y, recordemos que el sentido de verdad va hasta donde sea posible el experimento (*CJ*, §51).

Podemos sostener que, en un sentido, el conocimiento se ha ido incorporando con el tiempo, a tal punto de que los hombres no están dispuestos a renunciar a él (*A*, §429). Pero, dado que el conocimiento es una lucha y también una experimento, la posibilidad de seguir incorporando conocimiento, en función de la vida y en contraposición a los errores básicos, continúa, no solo para los pensadores sino para toda la humanidad. De modo que el futuro para la risa está en la posibilidad de que no solo los pensadores sino la humanidad, hagan parte de la vida misma aquella

proposición “la especie lo es todo, uno siempre es ninguno”, que esta se convierta en una comprensión inmediata y con ello, liberadora.

El presente capítulo tomó como eje central la pasión. En *La ciencia jovial* nos encontramos con que la pasión resulta ser una relación entre impulsos “malvados”; de hecho, la pasión del conocimiento corresponde a una relación de dichos impulsos en función del conocimiento, y este último no es más que una lucha entre esos distintos impulsos. La nueva pasión del conocimiento se asemeja a la pasión que vive un amante desgraciado, aquel que podemos reconocer en *Carmen*, obra en la que se presentan pasiones profundas y fuertes. Así pues, entre *La ciencia jovial* y *Carmen* podemos establecer un puente en el hecho de que en ambas obras se nos muestra lo que sucede cuando se sigue el objeto de una pasión, además de cómo los llamados “impulsos malvados” en *La ciencia jovial*, aquellos que se expresan en un personaje como Carmen, hacen parte de la vida y la fortalecen.

Llevar el conocimiento al terreno de la pasión, usar la risa como impulso y símbolo que pone en entredicho la verdad y aligera la vida, nos muestra el hecho de que solo hay apariencia, y ella está vinculada a la dinámica de los impulsos. De ese modo, el conocimiento no es algo neutro ni conciliador, sino producto de una lucha afectiva. En este contexto, nos vemos obligados a abordar el terreno asociado a la apariencia: el arte. Allí necesitamos entender la figura del artista enamorado, que muestra cómo las pasiones crean la realidad, de modo que esta no resulta ser neutra. Reforzamos así la idea de que el conocimiento es pasión.

En este punto, surge la pregunta sobre qué relación tiene la pasión con el conjunto de todo lo que sigue, más aún, qué tiene que ver la pasión del conocimiento con lo femenino y con el arte, dado que encontramos una relación estrecha entre la pasión y *Carmen* en el contexto de *La ciencia jovial*. Precisamente, debido a que en *La ciencia jovial* el conocimiento es pasión y esta se asemeja a la que experimenta el amante desgraciado, encontramos que dicho conocimiento es producto de la lucha entre impulsos, por tanto, conocer no es un proceso neutral sino que implica la perspectiva de quien conoce, sus amores y odios, lo cual vimos encarnado en

Carmen. Por su parte, el arte es el claro ejemplo de que las cosas se presentan, precisamente, en perspectiva.

El arte es el lugar privilegiado de la creación de apariencia, de la construcción y creación, como también de la distancia, lo que permite ver y conocer las cosas con otros ojos y desde otros ángulos. Lo anterior es propiamente aquello que experimentamos cuando amamos y odiamos a alguien, en particular, la forma como cultural e históricamente pensamos el amor en términos de un amante masculino y una amada femenina. Cuando esto sucede, se crea una imagen de mujer, una apariencia que permita ser aprehensible para el hombre y, en este proceso, todas las pasiones construyen dicha imagen. En esta construcción, que involucra la pasión, se ven las cosas de otra manera. Por eso, la pasión amorosa describe de manera acertada las características propias de la pasión del conocimiento, esta persigue a su amada, a una mujer. La pasión del conocimiento, entonces, se asemeja a una pasión por lo femenino; resulta ser una embriaguez constante, producto del amor y del odio, un conocimiento que quiere aprehender y poseer las cosas, pero que no puede, dado el carácter mutable, falso e inaprehensible de dicha mujer, figura que, siguiendo a Nietzsche encarna la vida.

CAPÍTULO 2

EL ARTISTA ENAMORADO

En el capítulo anterior, nos enfocamos en la comprensión de la pasión. Bajo la metáfora del amante desgraciado, encarnada en *Carmen*, entendíamos la pasión del conocimiento, problema fundamental de *La ciencia jovial* y aspecto interpretativo ineludible en la lectura de este libro. La pasión del conocimiento busca conocer a como de lugar, sin importar los riesgos a los que pueda someterse el que conoce, además, pone en duda, precisamente, un conocimiento neutral, objetivo y obsesionado con la verdad. De hecho, muestra cómo el conocimiento resulta ser, para Nietzsche, una lucha entre impulsos, un producto de nuestros amores y odios, por tanto, una cuestión de perspectiva y, con ello, una construcción de apariencia. Ahora, el terreno de la perspectiva y la apariencia es, por excelencia, el arte. Allí, tanto la perspectiva como la apariencia se ven con buenos ojos, con “buena voluntad” (*CJ*, §107). Para Cacciari y para Higgins, el arte es un modo de conocimiento (Cacciari, 2000), por tanto no está por fuera de las reflexiones alrededor del conocer (Higgins, 2000).

De ahí que en el libro segundo de *La ciencia jovial*, Nietzsche se pregunta lo siguiente: “¿qué es la realidad para un artista enamorado?” (*CJ*, §57), interrogante que sitúa al arte dentro del problema del conocimiento, en este caso, de la realidad, y que tanto Cacciari como Higgins resaltan respecto a la relación arte-conocimiento en ese periodo. Esta pregunta, que aparece en el aforismo §57, sugiere que el conocimiento del artista está cargado con su amor, lo que no deja de resonar en

nosotros, pues ya habíamos sostenido anteriormente que la pasión del conocimiento muestra que, precisamente, el conocimiento no es neutral; asimismo, el conocimiento de la realidad tampoco puede ser neutral.

Así, pues, en la reflexión sobre el arte nos situamos de nuevo en lo que atañe a la pasión del conocimiento. Es más, aquel le añade a la pasión otras características que no habíamos notado antes. Por ello, en el presente capítulo, queremos explorar el terreno del arte. Lo haremos bajo la metáfora del artista enamorado, que es, a nuestro juicio, una variante del amante desgraciado, dado que el amor hacia una amada está en juego en ambos casos, por tanto, el objeto de una pasión se encuentra presente. Sin embargo, no exploraremos el terreno del arte en general. Nos interesa un problema particular, aquel que resulta ser inspirador de la elaboración de todo este trabajo investigativo y que está en relación directa con dicho artista enamorado. Queremos saber lo siguiente: ¿por qué lo femenino aparece en una consideración sobre el arte, entendido este último como un modo de conocimiento?

El artista enamorado nos señala algo fundamental, a saber, que el conocimiento es creación y el objeto de dicha creación, la posesión del artista, resulta ser lo amado por él. Ese objeto de esa creación y amor es una mujer. Y “cuando amamos a una mujer experimentamos fácilmente un odio hacia la naturaleza”, sí, “¡nosotros los artistas!, ¡nosotros los encubridores de lo natural” (*CJ*, §59). Esta comprensión de la mujer como creación y posesión del artista, es la que abre la pregunta central del presente capítulo. Esta cobra mayor significado por cuanto los aforismos siguientes a *CJ* §59 y antes del §77, que hacen parte de la sección escogida por Nietzsche para pensar el arte, se refieren a la mujer. Sin duda, Carmen, una mujer que, como vimos, está configurada desde el arte, sigue siendo una figura fundamental para responder a la pregunta que nos planteamos en este capítulo, lo cual posibilita la construcción de otro puente interpretativo entre *Carmen* y *La ciencia jovial*.

2.1 Los artistas como los sonámbulos del día

Para comprender la reflexión del arte en *La ciencia jovial*, necesitamos situarlo en su relación con la pasión. Con base en ello, debemos preguntar cuál es el lugar de las fuerzas artísticas en la nueva pasión del conocimiento. Hablamos de fuerzas para continuar con la reflexión sobre los impulsos, aquellos que configuran el conocimiento. En *CJ* §113, se afirma lo siguiente: “¡y cuán lejos estamos aún de poder añadir al pensamiento científico también las fuerzas artísticas y la sabiduría práctica de la vida, de que se forme un sistema orgánico más alto, con relación al cual el sabio, el médico, el artista y el legislador, tal como nosotros ahora los conocemos, tendrían que aparecer como precarias vetusteces!” (*CJ*, §113). Como podemos ver, las palabras de Nietzsche indican la posibilidad futura de que el pensamiento científico involucre al arte para formar un sistema orgánico más alto. Esto nos ayuda a enmarcar las consideraciones de Nietzsche sobre el arte en su relación con el conocimiento y, por supuesto, con la pasión del conocimiento.

Desde este aforismo, tanto el arte como el conocimiento científico están pensados por Nietzsche como fuerzas, es decir, como impulsos que se organizan, se ejercitan y se cultivan, por tanto, como siendo parte de la vida y estando en función de ella. Pero, tanto nuestra concepción del arte como el producto del oficio del artista, es precaria; está lejos de corresponderse con una que conciba al arte y a sus productos en términos de sus impulsos, de su vínculo con el conocimiento y la vida. Entonces, es preciso ahondar en la comprensión del arte que nos proporciona el libro segundo de *La ciencia jovial*, para dilucidar aquellas fuerzas artísticas y, además, para hallar su conexión con la pasión, el conocimiento y la pasión del conocimiento.

Comencemos con el vínculo entre el arte y la pasión. Para ello, examinemos el aforismo §57, donde comienza el libro segundo de *La ciencia jovial*. Como habíamos dicho, el libro segundo está dedicado, en su mayor parte, al arte y empieza con un ataque a los realistas. Los realistas son hombres y conocedores que consideran la existencia de una realidad independiente de “todo añadido humano” (*CJ*, §57). En este sentido, creen estar despojados de toda pasión y armados contra la fantasía,

cuando de conocer se trata. No obstante, Nietzsche ilumina otro aspecto de los realistas, al afirmar que ellos también son seres altamente pasionales, semejantes a un artista enamorado, por ello, el filósofo se pregunta “¿y qué es la realidad para un artista enamorado?” (*CJ*, §57). Podemos responder: lo que su pasión le diga y lo que su amor demande. Así, pues, el conocimiento de aquella realidad está cargado con las valoraciones, los amores y desamores de siglos pasados; ni siquiera son propios ni actuales. Incluso, el amor por la realidad es un viejo amor (*CJ*, §57), y con él hay, según Nietzsche, una embriaguez.

Debemos detenernos en este momento, pues con el aforismo §57 se ponen de relieve varios problemas. Primero, la aparición de los realistas como hombres que conocen, pero niegan que su conocimiento tenga rastros pasionales. Entonces, se corresponden con aquellos que consideran el conocer como un proceso neutral (*CJ*, §333), por ejemplo, los positivistas e historicistas. Lo anterior nos lleva a pensar, inmediatamente que el arte está dentro del problema general del conocimiento, precisamente, porque el aforismo con el que empieza el libro dedicado al arte, todavía está dentro del espectro del conocimiento. Segundo, la introducción de la figura del artista enamorado puede ser una metáfora que permite cuestionar la existencia de una realidad independiente de toda fantasía y añadido humano. Con ella, se pretende y se refuerza la consideración del conocimiento como pasión, como amor.

De hecho, el artista enamorado está muy cercano al amante desgraciado, (*A* §429), figura que ya estudiamos en nuestro primer capítulo. Es más, cabe la posibilidad de que el artista enamorado sea una variante del amante desgraciado. No obstante, con el primero no vemos ese tinte trágico que supone la desgracia. Ahora bien, como podemos ver, no se trata de cualquier hombre enamorado al que Nietzsche se refiere cuando pregunta “¿qué es la realidad?” (*CJ*, §57), sino que es un artista. Lo anterior, nos lleva a preguntarnos ¿por qué un artista?, ¿qué hace un artista?, ¿qué tipo de conocimiento es el arte?

Con este primer acercamiento al arte, reafirmamos lo que habíamos sostenido en el primer capítulo: que el conocimiento es pasión. En este están involucradas nuestras inclinaciones, aquellas que nos mueven hacia el objeto de nuestro amor.

Siguiendo *CJ* §57, estamos de acuerdo con la afirmación de Cacciari según la cual, el arte está dentro de la pregunta general por el conocimiento (Cacciari, 2000). Así pues, la preocupación nietzscheana por el arte, en *La ciencia jovial*, aparece desde que inicia el libro segundo, cuando el filósofo introduce la imagen del artista en su relación con el conocimiento de la realidad, atravesada por el amor (*CJ*, §57). Como podemos ver, no se trata del arte por el arte sino de constituir una forma de conocimiento. Desde esta mirada, estamos vinculando no solo al arte con la pasión sino, además, con el conocimiento. De hecho, estamos afirmando que el arte es un modo de conocimiento.

Además, aparece la noción de embriaguez como estado y consecuencia del conocimiento de la realidad desde nuestros amores y desamores, de esa manera, experimentar el amor es estar embriagado. Pero, ¿cómo entender la embriaguez? Con *A* §50, podemos comprenderla como un estado fisiológico de fuerza nerviosa, de exaltación, de éxtasis y entusiasmo. Ello produce que los hombres gocen plenamente de sí, pero también que parezcan medio locos e ilusos y sean incapaces de dominarse (*A*, §50). Según Nietzsche, la embriaguez es, además, un estado artístico fundamental que se comprende como “el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las constreñimos a que tomen de nosotros, las violentamos, *–idealizar* es el nombre que se da a ese proceso” (*CI*, “Incursiones de un intempestivo” §8). Es importante resaltar el hecho de que hagamos partícipes a las cosas de este sentimiento, pues las enriquecemos, hasta el punto de verlas fuertes, henchidas, sobrecargadas de energía, en una palabra: transformadas (*CI*, “Incursiones de un intempestivo”, §9).

En su *Nietzsche*, Heidegger afirma, de manera contundente, que la embriaguez es un estado artístico, es más, resulta ser el estado artístico fundamental. Este estado es, ante todo, una condición fisiológica que acrecienta la excitabilidad del cuerpo; su forma más antigua es la embriaguez sexual. En su referencia al *Crepúsculo de los ídolos*, Heidegger sostiene que la embriaguez aparece como consecuencia de los grandes deseos, de los afectos fuertes, de los grandes movimientos y, en tanto estado fisiológico, resulta imprescindible para que haya arte (Heidegger, 2000). Pero, según

nuestro parecer, no solo para que haya arte sino para que haya conocimiento, más aún, pasión del conocimiento. Ahora, esos grandes deseos, afectos y movimientos, nos conducen a pensar que estar embriagado consiste en seguir una pasión, o de acuerdo con Heidegger, que la embriaguez es producto de una pasión (Heidegger, 2000).

En este momento, debemos hacer unas preguntas: ¿por qué la embriaguez es un estado artístico?, ¿cómo se entiende ese carácter artístico de la embriaguez? Nos vemos obligados a realizar estas preguntas porque, según Nietzsche, hay varias especies de embriaguez como, por ejemplo, las que se producen por la fiesta, por la crueldad o por la primavera (*CI*, “Incursiones de un intempestivo”, §8). Entonces, ¿en qué consiste lo artístico de estos tipos de embriaguez? Precisamente en el hecho de que las cosas adquieren el mismo color del sentimiento de fuerza y plenitud, aquel sentimiento común a todos los tipos de embriaguez. Con esta última, las cosas se ven de otro modo, con más fuerza y con más brillo, como ocurre en el arte. Por ello, “el poder artístico, como forma de amor, acaba embelleciendo el objeto, añadiendo en él sensualidad, pues el artista ve las cosas con más fuerza, más sencillez, más plenitud, «del mismo modo que el hombre ve a la mujer»” (Izquierdo, 2004, p. 27).

Con esto, seguimos reforzando la idea de que no se trata del arte por el arte, sino de las fuerzas artísticas que hacen parte del conocimiento y la vida. En este contexto, el artista enamorado, metáfora que aparece en el aforismo §57, está embriagado porque con su amor, con su gran pasión, el mundo aparece distinto, más pleno, más perfecto como “«una tarde junto a la amada»” (Izquierdo, 2004, p. 27). El amor sobrecarga a las cosas, dándoles una tonalidad particular. Ahora, si el estado artístico fundamental es la embriaguez, los estados no artísticos se corresponden con la sobriedad y, con ella, nos referimos a los hombres cansados, los agotados, los que se marchitan, aquellos bajo cuya mirada la vida sufre (Heidegger, 2000); son los famélicos de vida, que buscan tornar las cosas más flacas (*CI*, “Incursiones de un intempestivo”, §9).

Dado que nuestro interés está centrado en comprender, en principio, las fuerzas artísticas y su vínculo con la pasión del conocimiento, esta noción de

embriaguez, como estado fisiológico de plenitud y de acrecentamiento de la fuerza, nos permite sostener, por un lado, que la embriaguez es una fuerza artística y que, por el otro, con ella, tanto el conocimiento como la vida se ven de otra manera. En este sentido, afirmamos que la embriaguez es un estado artístico, no solo experimentado por el artista propiamente, sino por cualquiera que siga su pasión, se deje influir por ella y se eleve con ella.

Ahora bien, el mismo Heidegger nos recuerda que en *El nacimiento de la tragedia*, por ejemplo, Nietzsche distingue entre dos estados fisiológicos: el sueño y la embriaguez. El primero se corresponde con lo apolíneo y el segundo con lo dionisiaco. Sin embargo, en el *Crepúsculo de los ídolos* solo aparece la embriaguez como el estado artístico fundamental, entonces, tanto lo dionisiaco como lo apolíneo terminan siendo catalogados como dos tipos de embriaguez (Heidegger, 2000). Según Nietzsche, mientras que la embriaguez apolínea mantiene excitado solamente el ojo, la embriaguez dionisiaca excita el sistema entero de los afectos (*CI*, “Incursiones de un intempestivo”, §10). Ambas son fuerzas artísticas y resultan ser “el propio cuerpo cuya excitación tiene el poder de crear” (Izquierdo, 2004, p. 13).

En *La ciencia jovial*, aparece el estado fisiológico del sueño, aunque no sea explícita la distinción entre lo apolíneo y dionisiaco. El mismo Nietzsche sostiene lo siguiente: “basta con amar, odiar, desear, y en general sentir –inmediatamente cae sobre nosotros el espíritu y la fuerza del sueño” (*CJ*, §59). En este caso, aquellos grandes impulsos, que hacen parte del conocer (*CJ*, §333), son los que producen el “dormir” y, por tanto, el estar embriagado. En este contexto, Nietzsche concibe al artista como un “sonámbulo del día” (*CJ*, §59). ¿Qué significa esta expresión? Podemos decir que el artista sueña, con los ojos abiertos y el cuerpo en movimiento, para poder “ascender a los techos y las torres de la fantasía” (*CJ*, §59).

Es como si con este sonambulismo, el artista afirmara todo el añadido humano que construye la “realidad”, en vez de negarlo, pero tiene que continuar soñando “para no despeñarse” (*CJ*, §54). Incluso, para Nietzsche, la interrelación de todos los conocimientos mantiene en pie lo que él denomina como “la universalidad de las ensoñaciones, el entendimiento entre los soñadores y la duración del sueño” (*CJ*,

§54). De manera que el conocimiento es una embriaguez constante y resulta ser aquello que mantiene una ensoñación colectiva.

Ahora, en *CJ* §57, Nietzsche termina sosteniendo que para “nosotros”, es decir, para los artistas enamorados, propiamente no hay ninguna realidad (*CJ*, §57). Entonces, ¿qué hay? Solo apariencia, “luces fatuas y baile de espíritus” (*CJ*, §54), una apariencia que es creada y pintada con los colores de la pasión. Para comprender esta noción de apariencia, debemos dar un rodeo por *HdH I* §16, lo que permite comprender el valor que le hemos dado a la apariencia. Allí, Nietzsche afirma que esta resulta ser el nombre dado a la vida y a la experiencia; la compara con un cuadro que hemos buscado interpretar de manera correcta, creyendo encontrar su origen en la cosa en sí o la esencia. El entendimiento, por muchos años, se ha encargado de darle color a ese cuadro, esto es, de representarlo a través de significados morales, religiosos y estéticos, oponiéndole siempre una cosa en sí.

En el caso de Schopenhauer, quien Nietzsche consideró su maestro, el mundo tiene dos caras, una externa que corresponde al mundo como representación, lo que está inspirado en la consideración kantiana del fenómeno, y la cara interna, relacionada con el mundo como voluntad, eso que en Kant se denominaba la cosa en sí. Esta distinción schopenhaueriana busca responder a la pregunta fundamental, sobre qué es el mundo, y surge esta distinción entre representación y voluntad porque “no nos basta con saber que tenemos representaciones, que son de esta y la otra manera y que se relacionan conforme a estas y aquellas leyes, cuya expresión universal es el principio de razón. Queremos saber el significado de aquellas representaciones: preguntamos si este mundo no es nada más que representación” (*MVR I*, §17).

Nietzsche, respondiendo a Schopenhauer, considera el mundo de la apariencia como “la representación del mundo nacida de los delirios de errores intelectuales y heredada por nosotros” (*HdH I*, §16), errores que aparecen esbozados en el aforismo *CJ* §110. Ahora bien, según nuestro filósofo, aunque la ciencia no puede romper con los hábitos en la manera de sentir, pues estos errores han sido heredados e incorporados por mucho tiempo y, por lo mismo, valorados altamente por la función que desempeñan para la conservación de la vida, dicha ciencia sí puede esclarecer la

historia de la génesis de ese mundo como representación y con ello, “quizá entonces nos demos cuenta de que la cosa en sí es digna de una carcajada homérica” (*HdH I*, §16). En el contexto schopenhaueriano, la apariencia es valorada desde su contraposición con la cosa en sí. Pero, si quitamos esta última del panorama, la apariencia se convierte en la “realidad” (Izquierdo, 2004), en lo único que actúa y, por tanto, aparece revestida de otro valor. El mismo Nietzsche se pregunta qué es para él la apariencia (*CJ*, §54). Por lo menos, según Nietzsche, no es lo opuesto a una esencia, ni mucho menos resulta ser una máscara muerta que se pueda quitar o poner a algo. La apariencia es “lo que actúa y lo viviente mismo” (*CJ*, §54) y el arte, en esta mirada, es también productor de apariencias.

Para aclarar este rodeo, sigamos a Remedios Ávila. Ella distingue dos sentidos del término apariencia en Nietzsche (Ávila, 1999): uno que se opone al mundo verdadero y, con ello, se desprecia precisamente a la apariencia por considerarla falsa. El otro sentido, está relacionado con el amor que siente el artista por la apariencia. En este caso, la apariencia se valora positivamente, pues ella no contradice la realidad, no la niega, no se opone a ella. Es más, la supone, la secunda, le da cumplimento. En este sentido, “la «apariencia», significa la realidad *una vez más*, sólo que seleccionada, reforzada, corregida” (*CI*, “La «razón» en la filosofía”).

Como podemos ver, a la apariencia se le ha opuesto históricamente la esencia, la cosa en sí, la realidad y se la ha representado e interpretado desde esta contraposición. En *CJ* §58 se señala cómo, en un principio, tanto el nombre, la reputación, la vigencia, como el peso de una cosa, es decir, todo lo que llamamos apariencia –y que en su origen es un error y una arbitrariedad– se ha ido arraigando y encarnando, hasta haberse convertido en esencia. Por tanto, “¡la apariencia del comienzo se convierte casi siempre al final en la esencia y actúa como esencia!” (*CJ*, §58). Ese encarnarse y arraigarse de la apariencia, hasta el punto de convertirse en esencia, es una de las maneras de querer comprender el mundo desde su inmutabilidad; de verlo como un cuadro fijo e invariable (*HdH I*, §16). Con la esencia, con la llamada realidad, el devenir es puesto en duda y despreciado; así, la apariencia misma resulta subvalorada.

Pero, desvirtuada la cosa en sí, burlada con una risa homérica, nos quedamos solo con la apariencia y, por tanto, con el devenir. Quedarnos con ello, supone la posibilidad de interpretar dicha apariencia de otro modo. Al buscar la procedencia de lo llamado esencial y real, se puede aniquilar esa creación, pues “¡sólo en tanto creadores podemos aniquilar!” (*CJ*, §58). Pero el mismo Nietzsche asevera que no solo se trata de aniquilar, pues al final del §58 sostiene que basta con crear nuevos nombres y valoraciones, para crear nuevas cosas. Esta característica de creación y aniquilación también pertenece a lo que consideramos como fuerzas artísticas, de manera que la apariencia es una continua creación y aniquilación.

En el caso del arte, propiamente, Nietzsche no busca concebirlo como una imagen de lo que permanece eternamente, sino más bien como algo con una validez temporal, dado que la vida y el hombre devienen, son cambiantes (*HdHI*, §222). Con esta comprensión de la apariencia, podemos entender la concepción del arte en el *CJ* §107. En el libro segundo de esta obra, el arte se muestra como la “buena voluntad de apariencia” (*CJ*, §107). ¿Por qué esta buena voluntad? Porque se desprecia a la apariencia al querer contraponerle la cosa en sí, la esencia o la realidad. Una buena voluntad supone una actitud frente a dicha apariencia: crearla y reconocerla como tal, por tanto, afirmarla como algo cambiante, como creada por los hombres, con todos los errores que ello implica y sin necesidad de oponerle una esencia.

La expresión “buena voluntad”, también es irónica, pues Kant en la *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, comienza la primera sección sosteniendo que no es posible pensar nada que pueda ser tenido sin restricción por bueno, “a no ser únicamente una *buena voluntad*” (Kant, 2006, p. 117), una voluntad nouménica. Nietzsche toma esta expresión valorativa para volcarla a la posibilidad de querer la apariencia. Pero, ¿por qué querer la apariencia? Porque “todo lo que vive vive en la apariencia, en la ilusión, en la mentira, en el engaño, y es el arte el que produce estas apariencias, mentiras, ilusiones, que son la condición de la vida, su posibilidad. Si destruimos los engaños y las ficciones nos ponemos frente al carácter problemático y doloroso de la vida” (Izquierdo, 2004, p. 15).

Con esta “buena voluntad” hacia la apariencia, y haciendo de la vida un fenómeno estético, la existencia nos es tolerable (*CJ*, §107). Este tornar la vida un fenómeno estético y querer la apariencia, resulta fundamental, dado que el devenir se revela como lleno de espanto y como algo doloroso; así, las fuerzas artísticas, esto es, la embriaguez y la creación, permiten ver la vida con plenitud y con exceso de fuerza, la pasión misma hace eso: le da un color muy particular a la existencia. En *HdH I*, Nietzsche nos muestra que el arte nos ha enseñado a mirar con interés y placer la vida (*HdH I*, §222), incluso podríamos renunciar al arte pero no a esa capacidad que hemos aprendido de él. Esa enseñanza que nos queda del arte, a saber, encontrar placer en la existencia, aparece ahora como una necesidad de conocimiento (*HdH I*, §222), vinculada a la pasión por el conocimiento.

En el *CJ* §299, el mismo Nietzsche sostiene que las cosas no son bellas, atractivas ni apetecibles en sí mismas. De manera que debemos aprender de los artistas, precisamente, a ver las cosas de otro modo: “alejándose de ellas, agregándoles detalles, viéndolas en encuadre, desfigurándolas, observándolas a través de un vidrio coloreado o a la luz del crepúsculo” (*CJ*, §299). En suma, debemos practicar un cierto alejamiento, una cierta distancia (*CJ*, §60), que permita ver las cosas bajo una luz distinta. Y, como los artistas, usar esa fuerza artística para la vida, pues “*nosotros* queremos ser los poetas de nuestra vida” (*CJ*, §299). Ese ver las cosas de otro modo, aparece como una fuerza artística, asociada a lo apolíneo, que permite la excitación de la visión y, con ello, ver la vida con otros ojos.

En esta línea también se encuentra *CJ* §78. En este aforismo de agradecimiento al arte, los artistas, especialmente los de teatro, nos han enseñado, mediante el “«arte de ponerse en escena»” (*CJ*, §78), a escuchar y a ver con agrado lo que cada uno somos. Con ello dejamos de ser un “primer plano” y podemos vernos desde una cierta distancia artística; esta última resulta ser fundamental para poder cambiar la mirada que tenemos sobre nosotros. Entonces, la posibilidad de vernos con agrado, está dada por la distancia, aquella que impide que lo más cercano sea visto como “la realidad en sí”, como lo más horrible y como lo único posible de nosotros

mismos. Lo anterior añade a las fuerzas artísticas la posibilidad de vernos a nosotros mismos, y no solo a las cosas, con otros ojos.

Ahora, ese mismo aforismo indica la necesidad de distinguir entre la distancia artística y la religiosa, pues estamos de acuerdo con Nietzsche que la religión, especialmente la cristiana, nos permite vernos con otros ojos, al hacer ver con una lente de aumento la pecaminosidad (*CJ*, §78) y, al rodearnos de perspectivas eternas, “le enseñó al hombre a verse desde la distancia y como algo pasado, total” (*CJ*, §78). Entonces, ¿cuál es la diferencia fundamental entre las fuerzas artísticas y las religiosas?, ¿en qué se distingue la distancia artística de la religiosa?, ¿por qué no querer las ficciones de la moral y de la religión, pero sí las del arte?, ¿qué diferencia existe entre la embriaguez religiosa y la embriaguez artística? Podemos responder, de entrada, que las fuerzas artísticas están pensadas para estimular la vida, para que esta última pueda crear nuevos puntos de vista. Por el contrario, la moral y la religión “son formas de existencia que deprimen fisiológicamente” (Izquierdo, 2004, p. 15). Tanto la moral como la religión, al contraponer a la apariencia una esencia, una cosa en sí o una verdad, desprecian la vida, la valoran negativamente, lo cual debilita las fuerzas de la existencia.

Pero, también, es importante anotar, que no todo arte afirma la existencia ni estimula la vida. Hay un tipo de arte empujado por el descontento, la carencia y la debilidad, que impide el estado de plenitud y de acrecentamiento de fuerza y, sin embargo, es una forma de embriaguez. Para Nietzsche, este tipo de embriaguez es el romanticismo. Nuestro filósofo le contrapone la música del sur, aquella que afirma la vida, contribuye a su fuerza y está asociada a *Carmen* de Bizet. En suma, los artistas, como sonámbulos del día, están embriagados con sus propias pasiones, son artistas enamorados que no conocen de manera neutral, porque no existe tal cosa, pero que en virtud de su acrecentamiento de fuerza y plenitud, ven las cosas de otro modo, desde otra perspectiva. Aman la apariencia, pues es “lo único que actúa y lo viviente mismo” (*CJ*, §54), tienen una “buena voluntad” hacia ella (*CJ*, §107), es más, son creadores de apariencia. Las fuerzas artísticas, los impulsos que permiten hacer de la existencia un fenómeno estético (*CJ*, §107) son, precisamente, la embriaguez y la

creación. De modo que no hablamos del arte por el arte, sino de las fuerzas artísticas en función del conocimiento y la vida. Sin embargo, ¿son solo esas las fuerzas artísticas? Pasemos al siguiente numeral para poder responder a la pregunta.

2.2 El arte y lo femenino

Hemos llegado a un punto central dentro de la reflexión de este escrito. Queremos comprender la figura de lo femenino presente en *La ciencia jovial*, la que aparece asociada con el arte, las fuerzas artísticas y la apariencia. Lo anterior nos permite enriquecer la comprensión de la pasión del conocimiento y de la imagen de la mujer. La metáfora que guía este análisis es la del artista enamorado, pues ¿de quién está enamorado?, ¿de una mujer?, ¿por qué está enamorado?

Al afirmar que los artistas son los “sonámbulos del día” (*CJ*, §59), hemos dejado de lado un aspecto que los caracteriza y que refuerza esa concepción del arte como “buena voluntad de apariencia” (*CJ*, §107). Se trata de comprenderlos como “los encubridores de lo natural” (*CJ*, §59), expresión que debemos interpretar desde la perspectiva de la pasión, pues con ella aparece una tensión, la cual contribuye a nuestra reflexión. En el capítulo primero de este trabajo, recordábamos que Nietzsche, en *CJ* §109, preguntaba lo siguiente: “¿cuándo llegaremos a desdivinizar completamente la naturaleza? ¿Cuándo podremos comenzar, nosotros hombres, a naturalizarnos con la naturaleza pura, nuevamente encontrada, nuevamente rescatada?” (*CJ*, §109). También señalábamos, siguiendo a Nietzsche, que el amor entre Carmen y José era una amor retraducido a naturaleza, esto es, naturalizado y, con ello, fatal, cruel, cínico e inocente (*CW*, §2).

Como podemos ver, en *CJ* §109, Nietzsche pregunta por la posibilidad de volver a la naturaleza; de hecho, la pasión es un volcarse a ella. Sin embargo, los artistas son, de acuerdo con el aforismo §59, los encubridores de lo natural. Entonces, ¿cómo es posible volver a la naturaleza y ser encubridor de lo natural?, ¿en qué sentido se vuelve a la naturaleza y en qué sentido se la encubre?, o, ¿acaso volver a la naturaleza es encubrirla? Para resolver estos problemas, necesitamos introducir la

figura de lo femenino, que aparece en el libro segundo de *La ciencia jovial*, luego de haber sido caracterizada la figura el artista enamorado. No deja de ser llamativo que en el libro segundo de *La ciencia jovial*, aparezca un conjunto de aforismos dedicados a la mujer, pues esto nos permite preguntarnos, de manera contundente, ¿por qué lo femenino se sitúa en una consideración sobre el arte?

Efectivamente, en *CJ* §57 aparecía el amor del artista enamorado, pero todavía no era muy claro a quién amaba, sólo qué hacía ese amor con respecto a la visión de la realidad. Pero en *CJ* §59, aparece el quién; en este caso, el artista ama a una mujer. Y “cuando amamos a una mujer experimentamos fácilmente un odio hacia la naturaleza” (*CJ*, §59). Recordemos que al amar y al odiar, cae en nosotros la fuerza del sueño (*CJ*, §59), por tanto, se produce un tipo de embriaguez. Lo anterior, introduce unos problemas, al aparecer en escena el artista enamorado, la mujer y la naturaleza.

Siguiendo a Higgins, en este aforismo, es decir, *CJ* §59, Nietzsche describe los giros mentales del amante que le permiten “mantener a su amada inmaculada en su imaginación” (Higgins, 2000, p. 80). Así, en este contexto, la mujer es pensada como una posesión, en tanto objeto de creación y de amor del artista, amor que según Nietzsche es análogo al amor materno (*CJ*, §72). La naturaleza, encarnada en esa mujer, se comprende como una intromisión en esa posesión; la naturaleza, amenaza con desagradables situaciones, aquellas que son propias de la fisiología femenina. De modo que el amante cierra “los oídos contra toda fisiología” (*CJ*, §59) y pretende encubrir la naturaleza a través del amor que siente hacia su amada; ese encubrimiento es ya una creación, en tanto busca transformar lo natural. En la caracterización de este tipo de amor, el artista es descrito viviendo en sueños e ignorando ciertas cosas de la naturaleza misma; pero no sólo con ese amor, sino también con ese odio hacia lo natural puede “idealizar” (*CI*, “Incursiones de un intempestivo”, §8). Esta idealización es propia de todo tipo de embriaguez.

Según Higgins, en *CJ* §59, Nietzsche está discutiendo problemas epistemológicos, pues muestra cómo los seres humanos somos incapaces de eliminar las contribuciones fantásticas a las cosas que se nos aparecen (Higgins, 2000). Esta

situación del amante con respecto a la naturaleza es, según Nietzsche, análoga a la que sentía el adorador de Dios respecto a aquello que decían los científicos sobre la naturaleza; él veía esto como una intromisión a su posesión, pero, como no podía negar ciertos discursos, por ejemplo, la presencia de la mecánica en la naturaleza, disimulaba esta presencia y vivía en sueños (*CJ*, §59). Es más, el conocimiento mismo que tenemos de las cosas, viene a ser, en esta perspectiva, un conjunto de ensoñaciones (*CJ*, §54).

Curiosamente, tanto el artista como el adorador de Dios, quieren disimular la presencia de la naturaleza en su creación para continuar poseyéndola, por tanto, quieren seguir estando embriagados. Pero ambos no pueden negar completamente lo natural; por ello la encubren y, por lo mismo, la crean. Podemos inferir, en este contexto, que tanto el no saber como el disimular, constituyen fuerzas artísticas, pues “de vez en cuando tenemos que alegrarnos en nuestra necesidad para poder mantener la alegría en nuestra sabiduría” (*CJ*, §107).

En el caso del artista enamorado, como en el del adorador de Dios, sus posesiones son creaciones suyas, son sus propias ilusiones; en ellas ponen toda su confianza y amor. En el caso de la mujer del artista, ella es una apariencia creada por él. Sin embargo, a pesar de disimular y ocultar, hay algo en la naturaleza que se resiste a ser poseído, en otras palabras, hay algo que se niega a ser encubierto, aunque este encubrimiento sea lo que hace a lo femenino seductor y bello. Ahora, ¿cuál es la diferencia entre el artista y el adorador? El primero, según Nietzsche, es el hombre de hoy, el científico de nuestra época, un creador de conocimiento que, precisamente, crea para poder aprehender lo natural y, en esa medida, construye eso natural. El segundo, es el hombre de ayer, obsesionado con la verdad y con lo en sí.

Pero volvamos. En *CJ* §60, podemos acercarnos a esta comprensión de la relación entre arte, mujer y naturaleza, desde una mirada poética. En “las mujeres y su acción a distancia”, se nos muestra el fuego del oleaje, que puede representar la naturaleza. Este es estremecedor y ruidoso, como la naturaleza; hace temblar hasta a los acantilados. De pronto, en medio de ese panorama, aparece un velero silencioso. Ese velero es una mujer a distancia, en otras palabras, una apariencia que “discurre

con sus blancas velas por el oscuro mar” (*CJ*, §60). Este aforismo asocia la apariencia con lo femenino, pues el barco discurre por sobre el mar de la existencia, discurre en la superficie, en la apariencia.

El observador pone su felicidad en ese velero, es decir, en esa mujer. La idealiza, pone su tranquilidad en ese silencio y en esa distancia, como lo hace el artista enamorado respecto de su amada. Sin embargo, esto es una ensoñación, pues “también hay mucho bullicio y ruido en los más bellos barcos de velas” (*CJ*, §60) que son, precisamente, las mujeres. En este sentido, el artista enamorado pone toda su felicidad y tranquilidad en su posesión, esto es, en lo femenino, y encubre lo natural; cierra sus ojos y oídos a las tormentas del mar, para poder seguir soñando en su felicidad. No obstante, no solo la naturaleza como tal sigue en su violento oleaje, sino también lo femenino.

Esta relación entre artista, arte, naturaleza y mujer, nos permite hacer unas distinciones en clave de género. Esto nos ayuda a responder la pregunta de por qué aparece lo femenino en una consideración sobre el arte. El artista enamorado representa lo masculino: es el amante enamorado. La mujer puede entenderse como la obra del artista, como su creación y posesión: es la amada. En *CJ* §59, la relación entre el amante y la amada, en tanto relación de posesión, es una forma de poder asimétrico, pues el amante domina y la amada es dominada. De algún modo, se nos muestra cómo el arte somete y da forma a su propia creación.

Sin embargo, en *CJ* §61, Nietzsche se refiere a la amistad, aquel sentimiento considerado por la antigüedad griega como superior, en cuanto supone una relación entre iguales. En *The Soul-Friendship of Two People of Different sex*, Abbey afirma que en ciertas partes del periodo intermedio de Nietzsche, se encuentra señalada la posibilidad de una amistad entre los géneros, como también la de fundar el matrimonio en la amistad, que ame la diferencia, la diversidad y la conversación. De acuerdo con Abbey, “hay ocasiones, en las obras del período medio, en las que Nietzsche se aleja de los griegos al aceptar que es posible una mayor amistad entre los géneros y, también, al mantener el amor y el matrimonio en muy alta estima. De hecho, a veces modela el matrimonio sobre la amistad” (Abbey, 2006, p. 2). De ahí

que sea llamativo el hecho de que dicho aforismo esté ubicado allí, en plena reflexión sobre las mujeres. La amistad es la posibilidad de que las relaciones de posesión y de dominación se reduzcan. Incluso, tal vez lo que necesitemos sea entablar una amistad con la naturaleza, con esa naturaleza que también somos nosotros mismos.

Así pues, son dos los sentidos que tiene lo femenino en estos aforismos: la mujer en tanto creación, por tanto, en tanto apariencia; y la mujer como naturaleza. Estos dos sentidos de lo femenino aparecen como un problema, porque precisamente parecen ser dos sentidos distintos. Sin embargo, nos sirven para resolver una tensión presentada líneas atrás: la posibilidad de volver a la naturaleza (*CJ*, §109) y, al mismo tiempo, encubrir lo natural (*CJ*, §59). En este punto cabe preguntarse, de manera contundente, lo siguiente: ¿por qué Nietzsche asocia la mujer con la naturaleza?, y, ¿por qué vincula la mujer con la apariencia?

Para dar respuesta a lo anterior, necesitamos saber si lo femenino es una metáfora en este contexto, y nos atrevemos a sostener que sí lo es. El artículo de Ruth Abbey titulado *Beyond Misogyny and Metaphor: Women in Nietzsche's Middle Period*, señala que algunos intérpretes de Nietzsche, como por ejemplo Derrida, consideran que sus observaciones respecto a lo femenino deben ser leídas metafóricamente. Una lectura de este tipo, permite usar la imagen positiva de lo femenino para deconstruir sus denigraciones sobre la mujer (Abbey, 1996). Esto es algo que nosotros también nos hemos propuesto, al hacer la lectura e interpretación de los aforismos de libro segundo de *La ciencia jovial*, dedicados a la mujer.

Desde *CJ* §59 tenemos, por un lado, al artista, un hombre que está enamorado de una mujer y, por tanto, es encubridor de lo natural. Estas figuras metafóricas son análogas a las que surgen en la relación que establece el hombre del conocimiento con respecto a la naturaleza; ese hombre del conocimiento es la humanidad, en principio. Para ser más precisos, desde el aforismo §59 nos aparecen tres figuras: el artista enamorado, la mujer y la naturaleza. Cuando pensamos en el hombre del conocimiento, nos referimos solamente a dos figuras: el hombre del conocimiento y la naturaleza. La metáfora enriquece la manera en la que comprendemos nuestra relación con la naturaleza porque, no se trata de un hombre del conocimiento sino de

un artista que, al encubrir lo natural, es creador de algo, en este caso de lo femenino, por tanto, es creador de apariencia.

En este sentido, lo femenino es creación, es una construcción de lo masculino, así como la naturaleza es creación del conocimiento, “pues el hombre se crea una imagen de la mujer, y la mujer se forma de acuerdo con esta imagen” (*CJ*, §68). No hay, pues, una naturaleza allá afuera; esta es creación y, por tanto, también puede ser transformada o aniquilada (*CJ*, §58), lo cual puede ser una consideración muy importante para ciertas feministas que consideran a lo femenino como una construcción social y, en ese sentido, maleable. Pero, también debemos subrayar que la naturaleza misma, al tiempo que la mujer, se resisten a ser poseídas por el conocimiento y por lo masculino.

En “La canción del baile” de *Así habló Zaratustra*, vemos esa metáfora de la mujer y la naturaleza muy claramente. En esta metáfora no hay una relación de posesión, como la que se presentaba en *CJ* §59, veamos por qué. Zaratustra se encuentra con unas muchachas que están bailando. Él les pide que continúen con su baile mientras canta una canción. Zaratustra dirige la canción a la vida, a la naturaleza, y la vida misma se le presenta a él como una mujer. Curiosamente se le muestra de esa manera frente a unas mujeres que bailan. Cuando le canta a la vida, Zaratustra le dice que la ha mirado y en lo “insondable” le ha parecido hundirse. Pero la vida lo saca fuera, con un “anzuelo de oro”, y se ríe por llamarla “insondable”. Ella le dice que ese es el lenguaje de todos los peces, pues “lo que no pueden sonar, es insondable” (*Z*, “La canción del baile”) para ellos. Pero la vida le responde que ella es “tan sólo mudable y salvaje, una mujer en todo, y no virtuosa” (*Z*, “La canción del baile”).

Resulta ser llamativo, en principio, que la vida misma se compare con una mujer en todo y que defina su carácter femenino en el hecho de ser mudable, salvaje y no virtuosa. En este sentido, las mujeres también lo son, pues, bajo este panorama, estamos asociadas al cambio, a la resistencia a ser poseídas, a seguir nuestras pasiones, altamente valoradas en *La ciencia jovial*, y, sin embargo, a ser construidas mediante las virtudes que los hombres nos regalan (*Z*, “La canción del baile”), aún

cuando estas virtudes no sean propias de nosotras; solo construcciones masculinas para podernos aprehender.

Las anteriores observaciones pueden llamar la atención a más de una feminista, en tanto muestran las infinitas posibilidades y perspectivas de lo femenino. Más adelante, cuando Zaratustra habla a solas con su sabiduría salvaje, esta le dice encolerizada: “«tú quieres, tú deseas, tú amas, ¡solo por eso alabas tú la vida!»” (Z, “La canción del baile”). Por tanto, es la pasión, el amor, lo que hace a la vida seductora y amada, lo que también la vuelve una creación. Pero no solo el amor, también el odio, aquellas pasiones “malvadas” que finalmente son las que nos conectan con la vida. Como podemos ver, en “La canción del baile” no hay una distinción tan marcada entre lo masculino y lo femenino, pues Zaratustra representa la humanidad que conoce y la relación que esta tiene con la vida, una que se presenta a sí misma como mujer. Por su parte, en el caso del artista enamorado (*CJ*, §59), la distinción de géneros es más clara; allí hay una relación de posesión.

Finalmente, Zaratustra equipara la vida y la sabiduría. Tienen los mismos ojos y la misma risa. De hecho, la vida le pregunta a Zaratustra quién es la sabiduría; él responde que “tenemos sed de ella y no nos saciamos, la intentamos apresar con redes, la miramos a través de velos” (Z, “La canción del baile”). También se refiere a la sabiduría como malvada, falsa, mudable, terca, una mujer en todo. La vida se ríe de Zaratustra y dice que, al estar hablando de la sabiduría, estaba hablando de ella, pues todo lo que describe como propio de la sabiduría encaja con la naturaleza. Estas características de terquedad, maldad, falsedad, mutabilidad, son señaladas como propias de lo femenino, de su poder y cómo la sabiduría intenta asir la vida, sin poder hacerlo. Las características que hemos mencionado, como vimos en el capítulo primero del presente trabajo, caracterizaban a Carmen.

Ahora, en *CJ* §339, Nietzsche sostiene lo siguiente: “pero tal vez éste es el más poderoso encanto de la vida: sobre ella hay un velo, entretejido con oro, de bellas posibilidades, prometedor, renuente, pudoroso, burlón, compasivo, seductor. Sí, ¡la vida es una mujer!” (*CJ*, §339) Ese velo, que supone el querer la apariencia, la buena voluntad de apariencia, y que está revestido de todas nuestras pasiones, seduce, como

una mujer, haciendo la vida más bella. Esa mujer también parece encarnar el devenir de la existencia, por tanto, la dificultad que supone aprehenderla. La mujer, en este contexto, es una metáfora y una manera de mostrar la ardua tarea que supone comprender la “naturaleza” del otro sexo, y que “hace enfrentarse al hombre y a la mujer en el amor de acuerdo con la dura necesidad de sus naturalezas” (Jara, 1987, p. XXIV).

Como podemos ver, la asociación entre naturaleza y mujer es, en este contexto, metafórica. Esta asociación, a mi juicio, no es misógina. Al contrario, representa a lo femenino positivamente en la medida en que conecta a las mujeres con la vida, con su fuerza, su seducción, su devenir, su resistencia a ser poseídas por completo, su “maldad” y su terquedad. En este sentido, la metáfora no acude a aquellos lugares comunes que sitúan a la mujer en el ámbito de la naturaleza, dado su carácter intuitivo, emocional, engendradora, con unos ciclos encarnados en su cuerpo. Es más, enriquece la perspectiva que tenemos sobre la naturaleza y sobre la mujer, al mostrar la imposibilidad de huir de ella pero de, al mismo tiempo, amarla, encubriéndola, creándole un velo de apariencias bastante seductor, para poder aprehenderla. De hecho, las mismas pasiones que encubren, son naturaleza en nuestro cuerpo.

Dado que la vida, la naturaleza, presenta distintas perspectivas en virtud de su devenir, de su cambio constante, lo femenino está conectado con esta posibilidad de generar perspectivas, de producir apariencias, de ahí que la mujer sea considerada falsa, engañadora, mentirosa, pero ya no en relación con una verdad, con una cosa en sí y, en esa medida, está presente en el ámbito de la apariencia. En *CJ* §66, Nietzsche refuerza estas ideas debido a que muestra cómo las mujeres son hábiles en exagerar sus debilidades, por tanto, sagaces al momento de engañar y mentir. En *CJ* §67, se afirma el encanto de las mujeres en su posibilidad de ser cambiantes e inaprehensibles, como en el hecho de poder fingir ese carácter al momento de amar, pues “¿no le haría bien fingir su viejo carácter? ¿Fingir desamor? ¿No lo aconseja así –el amor?” (*CJ*, §67). La misma Carmen, según José, mentía y mentía siempre, quizá nunca había dicho una palabra de verdad en su vida (Mérimée, 1968). Finalmente, en

CJ §71, de acuerdo con Nietzsche, las mujeres jóvenes se esfuerzan por aparecer superficiales e irreflexivas y las mujeres sagaces simulan una audacia.

Hasta aquí, hemos resaltado los aspectos positivos de la imagen de la mujer que se construyen en el libro segundo de *La ciencia jovial*, en su vínculo con el arte y la naturaleza, pues queremos mostrar que no todas las observaciones de Nietzsche sobre lo femenino son misóginas. De hecho, la pregunta de por qué aparece una consideración sobre lo femenino en una sección dedicada al arte, nos lleva a plantearnos la fuerza de la creación de apariencias, de las perspectivas propias de la naturaleza, haciendo de lo femenino una figura positiva en relación con la pasión del conocimiento. Es lo femenino, como metáfora, lo que mueve a la pasión, lo que moviliza el conocer y el crear.

Ahora bien, hemos usado la lectura metafórica para hacer una interpretación, en clave de género, de los aforismos dedicados a la mujer en el libro segundo. También hicimos esta lectura para mitigar los cargos de misoginia de muchos intérpretes. Como Abbey, Kathleen Marie Higgins, también sostiene que algunas lecturas de Nietzsche como sexista deben ser rechazadas, es más, algunos ataques contra él resultan desafortunados e injustos (Higgins, 2000). No obstante, esta defensa no nos enceguece sobre ciertos aforismos que podemos considerar misóginos en la obra de Nietzsche. La misma Abbey señala que en el periodo intermedio, Nietzsche muchas veces esencializa los géneros, a veces invierte la jerarquía, otras veces adopta una aproximación historicista, sosteniendo que el carácter de la mujer está formado por las circunstancias, más que por la anatomía (Abbey, 1996). Pero, dado que las reflexiones nietzscheanas sobre la mujer son plurales y aparentemente contradictorias, esto es una prueba de que Nietzsche no puede ser considerado misógino¹². De acuerdo con Abbey “el texto de Nietzsche es en sí mismo una cabeza

¹² Estas contradicciones muestran la tensión que el mismo Nietzsche vivía con las mujeres: admiración, cariño, odio, amor. Nietzsche tenía una gran admiración por algunas mujeres cercanas a él, por ejemplo, Ida Overbeck, Malwida von Meysenbug y Cosima Wagner. Es más, según Abbey, durante la amistad con Lou von Salomé, Nietzsche fue más receptivo sobre las posibilidades de las mujeres y su potencial grandeza (Abbey, 2006).

de mujer, en el que coexisten ideas contradictorias y poco esfuerzo se hace para purgar las tensiones y paradojas” (Abbey, 2006, p. 12).

En el caso de los aforismos del libro segundo de *La ciencia jovial*, me atrevo a sostener que no hay una misoginia. A pesar de que la misma Abbey sostiene que a veces hay aproximaciones misóginas en el periodo intermedio, encuentro en esta obra en particular una reflexión política sobre su tiempo. En este sentido, me adhiero a Abbey cuando sostiene que una lectura solamente metafórica despolitiza a Nietzsche y a la crítica que hace de su época (Abbey, 1996). Por tanto, es necesario mostrar que en el contexto del libro segundo, además de usar a la mujer como metáfora en su relación con la naturaleza y la apariencia, se nos presenta una crítica de la imagen de la mujer burguesa del siglo XIX.

Esta crítica es clara en *CJ* §71, en donde Nietzsche muestra lo sorprendente y lo terrible de la educación de las mujeres distinguidas, pues se las educa “*in eroticis* [en asuntos eróticos] lo más ignorantes que sea posible” (*CJ*, §71). Esto, a la larga, produce vergüenza y culpa sobre las relaciones que establecen con sus maridos, además los hijos se convierten en una suerte de penitencia (*CJ*, §71). Como podemos evidenciar, Nietzsche considera este tipo de educación como algo terrible, en la medida en que a las mujeres se las educa para ser ignorantes y si llegan a saber sobre asuntos eróticos, este saber es considerado “maligno”. Lo anterior, permite una suerte de dominación masculina, en tanto que produce en ellas vergüenza y culpa, sentimientos que la mujer debe expiar en el matrimonio, en el sometimiento y en el cuidado de los hijos.

Hay otros aforismos que también apuntan al problema de la educación y, con ello, de la formación histórica, social y cultural de la imagen femenina. En este sentido, señalan que lo femenino no es un asunto de pura fisiología. En *CJ* §68, podemos evidenciar cómo un sabio asevera que son los hombres los que corrompen a las mujeres y, de ahí, vea la necesidad de educar a aquellos mejor, dado que los hombres son los que construyen la imagen de la mujer y ella se ha formado de acuerdo con esa imagen. Por su parte, en *CJ* §70, se señala cómo el teatro reproduce unos ideales masculinos y femeninos muy particulares.

Retomemos lo que hemos dicho hasta el momento. La mujer aparece, en *La ciencia jovial*, al comienzo de una consideración sobre el arte. En un primer momento, se nos presenta como una metáfora, para señalar la creación del artista enamorado. Este, a través de su amor y odio, intenta encubrir la naturaleza y lo natural; por tanto, lo femenino resulta ser una creación de apariencias y, con ella, de perspectiva. En este sentido, se refuerza la idea del arte como “buena voluntad de apariencias” (*CJ*, §107). Esa apariencia supone engaño, mentira y fingimiento, fuerzas artísticas “malvadas” necesarias para hacer la vida seductora, para poner freno al violento oleaje del sufrimiento. De modo que la pasión del conocimiento se ve enriquecida por una fuerza artística: la creación de apariencias y, con ello, la seducción, lo que a la larga supone un querer la vida.

Pero, al mismo tiempo, la mujer aparece como imagen de lo natural, de la vida, como aquello que se resiste a ser poseído en la creación del artista enamorado. Y, en tanto vida, la mujer resulta salvaje, mudable, terca, falsa, difícil de aprehender, pero, también, como atractiva. Esta metáfora pone de manifiesto la dificultad que tenemos para volver a la naturaleza, para aceptar nuestros impulsos y pasiones, pero también la posibilidad de encubrir lo natural, curiosamente, a través de nuestras propias pasiones y, con ellas, de nuestras propias creaciones. La metáfora también supone el hecho de que para acceder a la naturaleza, construimos y creamos, en un intento por aprehender el devenir.

Ahora bien, lo femenino no es solo una metáfora en esta consideración sobre el arte, también supone una crítica a la construcción de la imagen de la mujer burguesa del siglo XIX, por tanto, a las creaciones que hacemos sobre eso que consideramos lo otro. Y no podemos olvidar que, en tanto creadores, podemos aniquilar (*CJ*, §58). De modo que yace aquí una crítica al modo como el hombre ha construido una imagen de la mujer, debido a su deseo de posesión, de controlar aquello incontrolable; pero también se señala la posibilidad de modificar esas imágenes y de crear otras perspectivas sobre lo femenino.

2.3 *Mediterraneizar la música. Retornar a Carmen de Bizet*

En este momento podemos retornar a *Carmen*, pero ahora pondremos el acento en el aspecto musical y no tanto en el drama narrado. Lo anterior debido a que en esta ópera, se nos hace evidente la consideración de lo femenino en el arte, que nos preocupaba líneas atrás. Además, con *Carmen* logramos comprender la lógica de la pasión desde su aspecto musical, y evidenciamos la posibilidad de desafiar la construcción de la imagen de la mujer burguesa del siglo XIX y, quizá, la de nuestro siglo. En este contexto, necesitamos entender qué significa y cómo es posible “mediterraneizar la música” y, por qué no, la vida. Esta última posibilidad nos ilumina en el momento de entender el tono con el cual está escrita *La ciencia jovial*, su rescate de los impulsos y de las pasiones y, con ellos, la afirmación de la vida. Además, en esta reflexión aclararemos la idea según la cual “como fenómeno estético la existencia todavía nos es *tolerable*” (CJ, §107).

Debemos recordar, entonces, que la ópera cómica *Carmen* fue compuesta por Bizet y resultó ser revolucionaria para su época, musicalmente, por la capacidad de Bizet de absorber distintas formas, y, teatralmente, por producir un escándalo, debido al lugar y al momento de su estreno (Cortés, 1983). El francés, utilizó las influencias musicales de Mozart, de la tradición francesa, de los compositores franceses contemporáneos a él, pero también de la tradición italiana. Por supuesto, la tradición alemana también estaba presente. Siguiendo a Susan McClary, Bizet se consideraba alemán por convicción, pero algunas veces le gustaba “perderse en las casas artísticas de mala fama”. Así pues, el francés amaba la música italiana así como un hombre “ama a una cortesana” (McClary, 1992). Esta conjunción de elementos permitió que la ópera estuviera llena de contrastes y fuera tan “sazonada” (Cortés, 1983).

Respecto al impacto teatral, es importante señalar que, en principio, una ópera cómica suele mostrar personajes sin ambigüedades morales, edificantes, con una historia sentimental y un final feliz. Todos estos elementos fueron transgredidos en *Carmen*. La historia era violenta, trágica y mostraba a una mujer de amores libertinos que, para la moralidad de la época, era todo un escándalo. Por su parte, Nietzsche

alabó la ópera debido a que para él “esa música es maliciosa, refinada, fatalista: y así, sigue siendo popular. Es rica. Precisa. Construye, organiza, concluye: lo contrario de los pólipos musicales, de la «melodía infinita»” (*CW*, §1).

Debemos señalar ahora que en *CJ* §80, Nietzsche afirma lo siguiente: “¡es que justamente a los personajes de la ópera no se les debe creer «por la palabra» , sino por el sonido! ¡Esa es la diferencia, ésa es la hermosa *antinaturalidad* por la cual se va a la ópera” (*CJ*, §80). Por tanto, es el sonido lo que seduce, lo que permite que le creamos a los personajes, como en *Carmen*. De acuerdo con Blás Cortés, el refinamiento musical de Bizet permitió una simbiosis perfecta entre música y drama, así como la posibilidad del surgimiento de pasiones profundas (Cortés, 1983). Es importante resaltar en este punto el hecho de que las pasiones profundas surjan en un contexto musical, pues a lo largo de nuestro escrito hemos mostrado nuestro interés en comprenderlas.

Pero, ¿cómo logró Bizet este refinamiento musical? Primero, creando un ambiente que sonara como si fuera español, al usar la música *folklórica*, al inspirarse en ella y al darle un tratamiento muy particular que permitiera sentir lo exótico, pues “para oídos no acostumbrados a identificar esa música con lo español –es el caso de Nietzsche– podía expresar perfectamente la atmósfera meridional, sensual y excitante que contiene el drama” (Cortés, 1983, p. 31). No obstante, muchos de quienes escucharon la ópera creyeron que esta reflejaba la esencia de España. Sin embargo, todo el sabor español que recibió Bizet ya estaba mediado, por tanto, no era propiamente español (McClary, 1992), veamos qué significa esto.

La famosa aria “Habanera”, compuesta por Bizet, está basada en “El arreglito”, del español Sebastián Yradier. Este último compuso “el arreglito” no como una expresión de su propia cultura andaluza, sino como un ejercicio de exotismo, es decir, como una representación de América Latina, de Cuba más precisamente, así como de la música *creole*; por tanto, de lo otro considerado como exótico. En el caso de los sonidos gitanos que recoge Bizet, estos resultan ser estereotipos étnicos, que buscan representar la diferencia, lo que no es europeo, lo que resulta ser distinto. De acuerdo con McClary, “los pasajes exóticos de *Carmen* son, en primer lugar,

productos del Orientalismo: son fantasías sobre el Otro firmemente arraigadas en la cultura francesa” (McClary, 1992, p. 53). Para los europeos, España era oriente, mitad África y mitad Asia, y *Carmen* reflejaba el color local. Por su parte, para los españoles toda la obra resultaba ser completamente francesa.

Esta creación del color local, que permite “escuchar a España”, nos lleva a destacar la invención melódica de Bizet (Cortés, 1983), su capacidad creadora y su excelente orquestación. Como bien sabemos, la intención de Bizet era construir un ambiente que pudiera estar relacionado con el sur de Europa. El mismo Bizet juega con algunos tonos característicos de la música española y gitana, para darle un aire exótico y sensual, aquello que occidente tendía a negar en sus propias prácticas culturales. Esta música también está animada por ritmos danzables, que ejercen seducción (McClary, 1992). De hecho, según McClary, *Carmen* atrae tanto a Don José como a la audiencia por su cuerpo seductor y por su fácil relación con el cuerpo.

El refinamiento musical de Bizet está dado por la creación de atmósferas que reflejan y son el fondo del estado de ánimo de los personajes (Cortés, 1983). Por ejemplo, en la escena del “trío de cartas”, *Carmen* ve en las cartas el anuncio de su muerte; allí la música logra mostrar la angustia que supone conocer de antemano el destino y enfrentarse a él, sin posibilidad de cambiarlo. Para Blás Cortes, los efectos orquestales tienen un sugestivo poder evocador y descriptivo. La atmósfera musical resulta ser sensual, voluptuosa, fatal, a veces sofocante, a veces orgiástica, haciendo que las pasiones de los personajes impregnen el entorno y construyan un clima que siempre parece conducir a la tragedia. Por ejemplo, el aria “la canción de la flor” muestra a Don José obsesionado con *Carmen*, pero al mismo tiempo, se siente una melancolía en el personaje por el hecho de que la gitana se hubiera cruzado en su destino y lo hubiera embrujado con la flor de acacia.

Bizet logra desarrollar el drama mediante el contrapunto entre las partes musicales de cada personaje y la utilización de “motivos musicales” (Cortés, 1983). Siguiendo a Blás Cortés, el motivo musical más importante es el tema del destino, con las distintas variaciones posibles. Este motivo musical está ligado a la pasión, al deseo, a la tragedia. La orquesta permite el desarrollo del motivo musical, al reflejar el

estado de ánimo de los personajes, anunciar momentos dramáticos y describir fielmente las escenas. Cada instrumento musical acompaña a los personajes de manera significativa, es más, cada personaje queda definido por distintas formas melódicas. Por ejemplo, las arpas acompañan a Micaela, un sonido que evoca pureza y suavidad; la flauta a Carmen, con su sonido penetrante y erótico, además del ritmo flamenco que la caracteriza. En el caso de Escamillo, las partes corales son pegadizas, pues él representa al héroe popular.

Estas características musicales de la ópera *Carmen*, se pueden vincular a la reflexión de Nietzsche, para quien la música es el lenguaje de la pasión, pues en la naturaleza esta última aparece muda, desconcertada, confusa y avergonzada de sí (*CJ*, §80). De modo que la música posibilita la expresión de las pasiones, de manera profunda y fuerte, también hace posible la expresión del devenir. El músico puede “encontrar los sonidos en el reino de las almas sufrientes, oprimidas, atormentadas” (*CJ*, §87); pero, también, puede hallar sonidos para aquellas furtivas y siniestras medianoches del alma (*CJ*, §87) y, en cuanto tal, su capacidad artística le permite dar un lenguaje a aquello para lo que en principio no tenemos palabras.

Esta posibilidad, según Nietzsche, añade al arte aquello que hasta el momento parecía inexpresable, aquello que no se podía aprehender con las palabras (*CJ*, §87). Siguiendo a de Santiago Guervós, la música se convierte en un “suplemento del lenguaje” (Santiago De, 2004, p. 50), en un complemento del mismo. Ahora bien, la música no solo cumple con la función de ser lenguaje de la pasión, sino que también tiene la fuerza de descargar las pasiones, purificar el alma y aplacar las fuerzas del espíritu (*CJ*, §84).

En el caso de *Carmen*, es posible ver cómo la música logra expresar la sensualidad, el erotismo, el deseo y la tragedia. Las pasiones más profundas de cada uno de los personajes se descargan, son comunicadas al oyente y adquieren, precisamente, un lenguaje, de tal modo que se siente creíble la puesta en escena, pues el sonido mismo seduce a creer. Razón tiene Nietzsche al decir que por medio de los sonidos se seduce a los hombres a cualquier error y a cualquier verdad, pues “¿quién sería capaz de *refutar* un sonido?” (*CJ*, §106). De modo que el sonido, de alguna

manera, toca las pasiones. Ahora bien, estas posibilidades las entrega *Carmen* en su aspecto musical y, en relación con el lenguaje de la pasión, son una forma de afirmar los impulsos, sobretodo los impulsos “malvados”, que sirven, por tanto, a la vida.

Con la música de *Carmen*, Bizet logra expresar la crueldad, el deseo, la violencia, la inmediatez de la pasión, el desamor, entre otros, sin que estas pasiones sean sentidas como inadecuadas, aspecto que se ajusta con lo que Nietzsche afirma en *CJ* §87. Lo anterior muestra una música capaz de expresar y dar lenguaje a lo “malvado”, a aquello que nos conecta con la naturaleza. Al mismo tiempo, la música de *Carmen* es capaz de cuestionar una moralidad dominante en el escenario y en la vida misma, para el siglo XIX, aquella que intenta ocultar ciertas pasiones por considerarlas, precisamente, “malvadas”. Con *Carmen*, entonces, la crueldad, la violencia, la falsedad y la mentira, adquieren un carácter musical.

En este sentido, podemos comprender por qué con la música de Bizet “dice uno adiós al *húmedo* Norte, a todas las nieblas del ideal wagneriano” (*CW*, §2) y se dirige “–hacia un mundo mejor, más ligero, más del sur, más soleado” (*CJ*, §105). Con Wagner, siguiendo a de Santiago Guervós, el arte se había puesto al servicio de los ideales cristianos y de los intereses alemanes como también de los burgueses, de modo que la música wagneriana era considerada por Nietzsche una enfermedad: la enfermedad del romanticismo (Santiago De, 2004), en el que se ponía en escena una moral de la decadencia, de la renuncia a sí mismo (Jara, 1987) y, por qué no, de la negación de la vida.

Con la música de Bizet, Nietzsche se dirige a ese mundo mejor, más ligero, más jovial y soleado. Esta música, de algún modo, conduce a una afirmación de la vida, con todos los impulsos involucrados en la pasión del conocimiento; se muestra, además, como una curación frente a ese romanticismo decadente. Así pues, en este contexto, podemos introducir el significado de la expresión “mediterraneizar la

música” (*CW*, §3), que consiste en llevar al sur a la pasión y al pensamiento, a un lugar más soleado donde “los osos” puedan bailar¹³ (*CJ*, §105).

Para Blás Cortés, la idea nietzscheana de “mediterraneizar la música” “parecía corresponderse con toda una tradición de estilo literario. Un estilo inspirado por Mérimée, escueto pero carnosos, de trazo directo, tajante, pero sinuoso e inquietante” (Cortés, 1983, p. 32). Este estilo literario nos permite entender por qué Nietzsche alaba esa concepción del amor en *Carmen*: cínico, fatal, cruel, inocente, pues este se corresponde con la música de Bizet, lo refleja muy bien sin acudir a las ampulósidades del romanticismo. También nos ayuda a entender por qué nuestro filósofo busca la posibilidad de volver a la naturaleza y de encontrarse con ella, a través del rescate de las pasiones y de los impulsos “malvados”.

Con este rescate, la vida parece ser más ligera; se libera del peso que supone, en nuestro contexto, una valoración negativa de los impulsos y de las pasiones. Esta ligereza, además, se corresponde con la alegría de la música de Bizet, una música que refleja dicha liviandad y que es “expresión de la vida, de la fidelidad a la tierra tan querida a Zaratustra, el retorno a la naturaleza, a la santidad, a la alegría, a lo juvenil, a la «verdadera virtud»” (Santiago De, 2004, p. 168). Por eso, Jara señala que en Bizet hay una atmósfera y sensibilidad diferentes, unas que afirman la vida en todo cuanto hace y desea (Jara, 1987). La música de Bizet, entonces, es expresión de la afirmación de la vida, con todo lo mudable, trágica, terca, salvaje y falsa que pueda ser; es una afirmación de eso otro que es mujer, lo cual tiene su concreción en *Carmen*.

El recorrido emprendido en este capítulo, nos ha mostrado una comprensión de la lógica de la pasión desde su aspecto musical, una pasión que aparece

¹³En este punto, no podemos desconocer una carta que Nietzsche le escribe a un amigo el 27 de diciembre de 1888. Allí, sostiene lo siguiente: “lo que digo acerca de Bizet no debe usted tomarlo en serio; tal y como soy, Bizet está a mil leguas de lo que a mí me merece consideración. Pero como *antítesis* irónica contra Wagner es de una eficacia muy fuerte” (C, 1214). Antítesis irónica o no, la música de Bizet logra mostrar el espíritu de *La ciencia jovial*, incluso un autor marginal como Bizet, comparado con Wagner, está por encima respecto a la comprensión de la vida misma, de ahí el interés nietzscheano por *Carmen*.

fuertemente vinculada a Carmen; una mujer completamente apasionada, fuerte, tajante, malvada, terca, en donde la música logra dar lenguaje a estas pasiones. En Carmen se encarna una idea del amor y la naturaleza, como bien lo afirma Jara (Jara, 1987). Sin embargo, todavía nos hace falta saber en qué medida se nos hace evidente, en la ópera, la consideración de lo femenino en el arte. Para poder responder a esta pregunta, quisiera tomar como base a Susan McClary. La musicóloga afirma, inspirada en Edward Said, que eso femenino resulta ser una construcción; esta última pasa por una “política de la representación” muy particular en el siglo XIX.

Dado que muchos europeos consideraban a España como oriente, creaban una imagen de eso otro como algo exótico, sensual, cruel, seductor, irresistible, pero a la vez aterrador, pues esa seducción producía un miedo en los llamados occidentales, en el incumplimiento de sus propios códigos morales. En el caso de Carmen, además de estar en un ambiente considerado exótico para Europa, ella era gitana, esto es, un otro étnico representado como peligroso, extraño y salvaje. La música ayuda a configurar este ambiente, a darle fuerza en escena para que la representación del otro sea creíble. En este punto, es importante subrayar que, de acuerdo con McClary, se suele equiparar a oriente con lo femenino, con su seducción y exotismo, con la imagen de la *femme fatale*. En este sentido, oriente es una mujer. En palabras de McClary “Carmen es caracterizada a través de códigos “Orientales”: ella es, en la ópera, la portadora del exotismo y de la feminidad seductora” (McClary, 1992, p. 57).

Ahora, en la música de Bizet, en particular, los oídos europeos “buscaban escuchar su propia imagen de la diferencia” (McClary, 1992, p. 54), es decir, la noción europea de cómo era el otro. En el caso de *Carmen*, se veía eso otro como extrañamente apasionado, salvaje, melancólico, duro, independiente, y la creación del ambiente musical le daba sonido a esa representación de la diferencia, que a veces no logra ser tematizada por el lenguaje verbal, pero que puede ser escuchada e identificada inmediatamente.

La música, en cuanto fuerza expresiva y el músico como artista, en cuanto creador, no solamente da lenguaje a las distintas pasiones, sino que, además, tiene la capacidad de representar a un otro y le da sonido a esa representación. En este caso, a

otro del sur, o más bien a otro de oriente que, según McClary, en el siglo XIX, equivale a lo femenino. Esa representación del otro es la construcción y la creación de un artista, es creación de una imagen, que ve en el otro una posesión, una zona de “libertad para la imaginación” (McClary, 1992, p. 29) y proyecta su felicidad allí. Lo anterior es análogo a lo que Nietzsche sostiene respecto a la construcción de la imagen de la mujer (*CJ*, §68) y también refleja lo que le sucedió a Nietzsche cuando escuchó *Carmen*, solo que allí no encontró un paraíso, sino más bien la expresión de la vida, con todo su violento oleaje. Ahora, eso otro femenino, eso otro que representa Carmen, es una seducción y un miedo respecto a lo distinto, a la contundencia de las pasiones, lo exótico, lo mudable, lo cruel, lo duro y lo violento. Es una seducción que produce la naturaleza y su devenir, como también el miedo que eso supone.

A Carmen la podemos interpretar como una creación del artista enamorado; en sentido nietzscheano, una creación que puede ser aniquilada (*CJ*, §58). Es la forma como los oídos europeos quieren poseer a una mujer, a un otro distinto, y construir una apariencia de ella. Pero Carmen también es la muestra de cómo esa creación se resiste a ser poseída, siguiendo a Nietzsche. La gitana, además, es una figura que desafía la moralidad y la construcción de la imagen de la mujer burguesa del siglo XIX, una mujer que no quiere someterse, que sabe de “asuntos eróticos” (*CJ*, §71), que muestra un amor retraducido a naturaleza, aunque propiamente ella no sea una mujer burguesa. La *calí* es “un pájaro rebelde que se resiste a ser enjaulado” (aria “Habanera”) desde los modelos masculinos y desde las formas morales dominantes.

De acuerdo con esto, Carmen es la gran metáfora de la vida, de la afirmación de la vida con todo y tragedia; es la imagen de la pasión, de la vuelta a la inmediatez de los impulsos. Es, además, la metáfora para pensar lo femenino y el arte. También resulta ser la imagen que logra conectarnos con el tono de *La ciencia jovial*. Es también la figura política que pone en cuestión, a través de sus acciones, la imagen de la mujer burguesa del siglo XIX. Y “sí, ¡la vida es una mujer!” (*CJ*, §339): es una mujer como Carmen.

Sin embargo, hasta el momento, con todas las reflexiones sobre *La ciencia jovial* y *Carmen*, nos hemos centrado en el siglo XIX. Pero nuestra preocupación

respecto de la imagen de lo femenino, está situada desde hoy. Así pues, el estudio que hemos emprendido hasta el momento, no deja de lado el presente, es más, nos lleva de vuelta a él. Lo anterior, nos obliga a pensar lo femenino en nuestra época, desde el arte pero no solamente para él. De manera que el próximo capítulo, correspondiente a la conclusión de este trabajo investigativo, supone una lectura de Nietzsche, así como de algunas perspectivas contemporáneas que nos ayuden a comprender la imagen de lo femenino en nuestra época y nos permitan plantear la posibilidad de concebir, según la expresión nietzscheana, una *vita femina*.

CAPÍTULO 3

VITA FEMINA. A MODO DE CONCLUSIÓN

Con el presente capítulo concluimos. Luego de habernos situado en *La ciencia jovial* de Nietzsche y haber usado a *Carmen* de Bizet para comprender los problemas que nos hemos propuesto investigar, queremos preguntar por el presente. Lo hacemos porque nuestras elaboraciones sobre de la pasión, la pasión del conocimiento, el arte y lo femenino, se corresponden muy bien con algunos interrogantes que surgen sobre nuestro presente; interrogantes que son personales y compartidos. Así pues, nuestro estudio de la obra intermedia de Nietzsche, con todo lo que orbita a su alrededor, se convierte en una oportunidad para abordar ciertos aspectos que nos atañen.

La pregunta que fue dando forma a este escrito se instala en el libro segundo de *La ciencia jovial*, pues allí aparecían, como habíamos visto previamente, unos aforismos dedicados a lo femenino, en particular, los que van del §59 al §77. Sin duda, para las mujeres del siglo XXI, estos aforismos nos interpelaban directamente y permitía cuestionarnos sobre la imagen de la mujer en esa obra de Nietzsche. En el caso de *La ciencia jovial*, nos parecía sugerente el hecho de que los aforismos dedicados a las mujeres aparecieran en una parte del libro que se preocupaba por el arte. De manera que la primera pregunta que surgía era la siguiente: ¿por qué lo femenino en el contexto de una consideración sobre el arte?

Este cuestionamiento nos llevaba por un camino bastante polémico, pues al preguntarnos sobre lo femenino en Nietzsche, nos encontrábamos con bibliografía que señalaba su obra de misógina. Sin duda, muchos aforismos de sus libros harán observaciones muy fuertes sobre las mujeres. También es claro que nuestro filósofo

pertenecía a un siglo en el que la mujer burguesa estaba pensada para cuidar de los hijos, someterse a su marido, y hacer parte del “lado decorativo de la existencia” (Higgins, 2000).

También es cierto que las relaciones de Nietzsche con las mujeres eran problemáticas, a pesar de admirar y entablar amistad con Cosima Wagner y Malwida von Mysengub, por ejemplo, o de enamorarse de una mujer como Lou von Salomé. Pero, ¡qué nos importa el señor Nietzsche! En nuestro caso, queríamos mostrar, a partir de una lectura lo más cuidadosa posible, que los aforismos del libro segundo de *La ciencia jovial* no eran misóginos. No obstante, persistía nuestra preocupación alrededor de lo femenino y su vínculo con el arte; queríamos saber, entonces, qué sentido tenían esos aforismos en el marco del libro segundo.

Paralelamente, nos parecía llamativo el hecho de que Nietzsche, antes de la publicación de la primera edición de *La ciencia jovial*, hubiese escuchado *Carmen*. Interesados tanto en el arte como en la imagen de lo femenino, *Carmen* se correspondía muy bien con dichos intereses y, más, si esta ópera había marcado a un pensador tan atractivo y complejo como el propio Nietzsche. Así pues, resultaba apropiado escuchar la ópera de Bizet y leer la novela de Mérimée –que también eran del siglo XIX– para encontrar allí, por un lado, los aspectos que le habían llamado la atención a nuestro filósofo y, por otro, para buscar una fuente de interpretación externa de su obra intermedia, pero que estuviera relacionada con ella.

Sin embargo, para poder comprender el arte y lo femenino, necesitábamos encontrar un hilo interpretativo interno, pues las reflexiones sobre el arte y las fuerzas artísticas, en *La ciencia jovial*, no están por fuera del problema general del conocimiento; hacen parte de él. Es más, podemos aseverar, junto con Nietzsche (*HdHI*, §222) y Cacciari, que el arte es un modo de conocimiento (Cacciari, 2000). Entonces, la pasión del conocimiento, bajo la figura del amante desgraciado, sería el camino para poder interpretar la obra en su conjunto.

Al entender el conocimiento como pasión, resultaba oportuno detenerse en entender la pasión, la pasión del conocimiento, por supuesto, y el conocimiento. De modo que el arte y lo femenino, entraban en este espectro interpretativo y,

nuevamente, *Carmen* resultaba apropiada para pensar la pasión. Nuestro recorrido encontró lo siguiente: que la pasión es un tipo de relación que establecen los impulsos entre sí (*CJ*, §113). Ahora, la pasión del conocimiento supone una relación entre dichos impulsos, pero, por supuesto, en función del conocimiento. Este último se comprende, fundamentalmente, como una lucha entre impulsos (*CJ*, §333), lucha de la cual sabemos poco.

Ahora, quien experimenta la pasión del conocimiento, no está dispuesto a renunciar a ella, a pesar de que esto implique su muerte. Seguirá el objeto de su pasión sin importar el riesgo que ello suponga, precisamente, porque su pasión es muy fuerte. Esto se asemeja a lo que experimenta un amante desgraciado (*A*, §429), como José y como Carmen, quienes están dispuestos a morir con tal de seguir el objeto de su pasión. De modo que, encontrábamos entre *Carmen* y *La ciencia jovial* el primer puente: el hecho de que, de la misma manera que la pasión del conocimiento, en el amor se sigue el objeto de la pasión.

Como podemos ver, estos resultados nos llevaron a considerar la importancia de los impulsos, en particular, de los llamados impulsos “malvados” (*CJ*, §1). Entre estos podemos nombrar los celos, la violencia, la envidia, la duda, la negación y la contradicción, impulsos que han favorecido la vida y han resultando ser sostenedores de la misma; algunos de estos impulsos se evidencian en *Carmen*. Por supuesto, se llaman impulsos debido a la inmediatez con la que actúan y nos indican que, propiamente, no hay un conocer neutral, despojado de toda afectividad.

Por eso, en este contexto, apareció la figura del artista enamorado (*CJ*, §57), pues al conocer, él está embriagado por la pasión y, en general, todo aquel que conoce ya está embriagado; sus pasiones entran en juego. También se ha dado, en el artista enamorado, un acrecentamiento de su fuerza y un estado de plenitud, que le permite ver las cosas con otros ojos (*CJ*, §59). Y no solo el artista, también en el hombre del conocimiento sucede esto. En este sentido, el artista y el arte aparecen dentro de la consideración nietzscheana del conocimiento para mostrar la imposibilidad de un conocer neutral, despojado de las pasiones, y la posibilidad de un

conocer jovial, que pase por la risa y que no cargue con el peso de la verdad en sus hombros. Con ello, el arte muestra, además, la posibilidad de conocer en perspectiva.

De modo que no hay conocimiento objetivo de la llamada realidad, en el que se está sobrio y despojado de toda pasión; es más, solo hay apariencia, y la posibilidad de tener una “buena voluntad” hacia la apariencia (CJ, §107) nos la enseña el arte. Entonces, el conocimiento, en virtud de la lucha de impulsos, se sitúa en el ámbito de la perspectiva, de la creación, de la apariencia y del encubrimiento, fuerzas artísticas que buscan hacer la vida seductora y tolerable. Es en el contexto de estas reflexiones sobre el arte que aparece la imagen de la mujer. De ella nos encargaremos en un momento.

Ahora, después de encajar estas piezas, podemos situar *La ciencia jovial* y *Carmen* en una perspectiva actual, en una pregunta vigente, en un problema que nos compete; es, sin duda, el interrogante que, como mujer, nos surge hoy alrededor de lo femenino. Nuestro punto de partida se sitúa en la conexión entre mujer y arte. Desde allí preguntamos lo siguiente: ¿en qué medida nos ayuda el arte, en su comprensión sobre lo femenino, para pensarnos hoy? La pregunta no se sitúa en una visión del arte en general, sino en la concepción nietzscheana del arte, así como en la configuración artística de *Carmen*.

Para dar respuesta a esta pregunta quisiéramos comenzar por *La ciencia jovial* y *Carmen*, e intentar insertar estas obras en nuestra preocupación presente. Luego, utilizaremos a la musicóloga Susan McClary, pues sus estudios sobre la historia de la música tienen una perspectiva feminista, sugerente para pensar lo femenino hoy, desde el arte. Tomaremos como base algunas partes de su análisis sobre la ópera *Carmen* y un capítulo de su libro *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* titulado *Sexual Politics in Classical Music*. Además, usaremos ciertas reflexiones sobre *Carmen*, de la psicóloga Marie-France Castarède, que están presentes en su libro *El espíritu de la ópera*. Desde la filosofía, algunas lecturas de Judith Butler, que incluyen partes de *Vida precaria* y *El género en disputa*, nos acompañan e inspiran en este camino. Empecemos, entonces, a darle forma a este final.

3.1 Desde Nietzsche y desde *Carmen*. Reflexiones para pensar lo femenino hoy

Primero, debemos advertir lo siguiente. Cuando preguntamos por la imagen de la mujer hoy, no pretendemos convertir a Nietzsche en un feminista o algo por el estilo. Solo intentamos recuperar una imagen de lo femenino desde el arte que, resulta ser positiva y que se encuentra en *La ciencia jovial*. Pero no solo eso. También resulta ser una imagen que hace una crítica a su tiempo y puede inspirarnos para pensar nuestra época.

Sin duda, encontramos llamativo el haber hallado en Nietzsche la posibilidad de pensar a las mujeres en su relación con la apariencia y el arte, por un lado, (*CJ*, §59) y, por otro lado, con la naturaleza y la vida (*CJ*, §339); (*Z*, “La canción del baile”). Cuando Nietzsche señala que un artista enamorado cuida de su posesión, esto es, de una mujer, y experimenta un odio hacia lo natural, señala la manera en la que dicho artista, en particular, y el hombre del conocimiento, en general, se comportan en su acceso a la llamada realidad: la encubren, la crean, la construyen y la interpretan, a través de sus pasiones más fuertes y mediante la embriaguez que ello supone. Por supuesto, lo anterior nos da la clave para pensar que lo femenino representa creación, construcción, encubrimiento, perspectiva e interpretación.

Si lo femenino puede ser pensado desde categorías tales como la creación y la construcción, no hay una entidad estable que se identifique con eso llamado mujer. Por el contrario, lo femenino es cambiante y está revestido de nuestras valoraciones, construcciones culturales, políticas y discursivas, lo cual puede permitirnos, a nosotras las mujeres de hoy, no ser esencializadas bajo ningún discurso, ni sometidas por creencia alguna. A pesar de lo anterior, de eso no se sigue que dichos revestimientos no operen ni tengan la fuerza suficiente para moldear una imagen de la mujer; es más, lo hacen todo el tiempo, pues los nombres de las cosas, arrojados como un vestido, se convierten en la piel de las cosas (*CJ*, §58). De algún modo, al proponer no ser esencializadas ni sometidas por discurso o creencia alguna, estamos postulando una suerte de lucha que nos permita, a nosotras las mujeres de hoy,

deshacer los ropajes que nos han configurado, buscar sus orígenes y crear otros, pues “lo que en esencia hace el buen historiador, ¿no es *llevar* constantemente la *contraria*? (A, §1).

Ahora, si lo femenino es encubrimiento, entonces las apariencias, que son las que revisten las cosas, están asociadas a la mujer, pero no como opuestas a una verdad o a una realidad neutra, sino como formas en las cuales accedemos y hacemos el mundo. Accedemos a él desde varias perspectivas, ponemos distintos ropajes y hacemos constantemente interpretaciones. Entonces, la apariencia empieza a ser valorada por Nietzsche y, con ella, el filósofo señala que tanto la mentira, el engaño, como el encubrimiento, son valorados en función de la afirmación de la vida. Sin embargo, en el *Crepúsculo de los ídolos*, se nos advierte que una vez eliminamos el mundo verdadero, por resultar ser una idea inútil y superflua, con ello no nos ha quedado el mundo aparente; pues “¡no!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!” (CI, “Historia de un error”). Entonces, al hablar de la apariencia, de la “buena voluntad de apariencia” (CJ, §107) y de la naturaleza como apariencia, en nuestro contexto, estamos pensando sin la contraposición verdad-apariencia.

Para nuestro tiempo, también resulta oportuno pensar en las apariencias como modos de conocimiento, ya que cuestionan el quehacer científico como un ejercicio de neutralidad y objetividad, como dedicado a la búsqueda de la verdad, en el que no interviene pasión alguna. El conocimiento, siguiendo a Nietzsche, está en el ámbito de la creación, de la invención de una serie de esquemas para poder aprehender una realidad que deviene constantemente. Y así, los científicos, como artistas, también están embriagados con las distintas pasiones que se involucran en el conocimiento. Por ello, Nietzsche pregunta, “¿qué es la realidad para un artista enamorado?” (CJ, §57).

Ahora, recordemos que el amor del artista por su mujer viene acompañado, sin embargo, de un odio hacia la naturaleza (CJ, §59), a las situaciones fisiológicas “desagradables” a las que la mujer está expuesta. De manera que lo femenino no solo está vinculado a la apariencia sino a la vida. Cuando presentamos “La canción del

baile” de *Zarathustra* y *CJ* §339, nos encontramos con una metáfora muy rica para pensar lo femenino. Se trata de comprender la vida como si esta fuera una mujer. Ella es seductora, pudorosa, renuente, burlona, prometedora (*CJ*, §339). Sí, una mujer en todo: mudable, terca, falsa, salvaje, malvada, no virtuosa (*Z*, “La canción del baile”).

Aunque podríamos encontrarnos con críticas importantes, al momento de considerar que la mujer es como la naturaleza y asignarle las características nombradas líneas atrás, debemos señalar que la comprensión tanto de la naturaleza como de la vida presentada por Nietzsche, está concebida desde el cambio, la creación y la perspectiva, no desde la esencialización. La naturaleza misma es ya apariencia y nada más. Por eso, las características de mutabilidad y falsedad, propias de la vida y de lo femenino, no permiten aprehender la vida tan fácilmente ni tampoco a las mujeres; ellas no logran esencializarlas.

Pensar a la mujer como metáfora de la vida y de la naturaleza, con toda su peligrosidad y seducción, es una forma de afirmar lo femenino y la vida misma, eso que resulta ser otro. “Sí, ¡la vida es una mujer!” (*CJ*, §339). A nuestro parecer, esta es una invitación a afirmar la vida hoy con todo el sufrimiento y el peligro que ello implica, una forma de hacer de la vida algo seductor; una invitación para una época que, en algunas de sus manifestaciones, busca la negación de la vida y la huida del devenir.

Por su parte, los otros aforismos del libro segundo, dedicados a la mujer, corresponden a una serie de críticas lanzadas por Nietzsche en relación con la construcción de la imagen de la mujer burguesa de su época, que pasa, principalmente, por la educación de las mujeres (*CJ*, §71). Estos aforismos nos permiten entender cómo, a través de ciertas prácticas culturales, las mujeres se han formado y se forman de acuerdo con una imagen que los hombres crean (*CJ*, §68). Podemos decir, que estos aforismos están en una reflexión sobre el arte porque, precisamente, las mujeres son construidas por medio de una imagen y a través de una creación masculina.

En nuestro contexto, estas prácticas están vigentes, a su manera, pues ciertos ideales sobre la mujer bella, sobre la mujer perfecta, sobre la mujer buena, sobre lo

que significa ser mujer, operan y dan forma a lo femenino. De hecho “masculino y femenino (no hablo de personas) siguen construyéndose en los medios de forma generalizada asociando por ejemplo la fuerza, la racionalidad y el dominio a los varones; y la delicadeza, los sentimientos y el sometimiento a las mujeres” (Bernárdez, 2009, p. 269). Pero, en tanto, imágenes, pueden ser puestas en duda y “subvertidas”, a través de las distintas maneras en las cuales las mujeres pueden aparecer en el escenario público.

Ahora bien, con esta reflexión no buscamos proponer que las mujeres de hoy deban ser como los hombres o que deban comportarse como ellos. Ese es otro de los peligros en los que caemos al pensar en la posibilidad de la construcción de una imagen femenina distinta; pues, para la mujer, “–dejando de lado su sexo– lo mejor del hombre se ha convertido en ideal corpóreo” (CJ, §70). ¿Qué significa esta expresión? Que los ideales de masculinidad se quieren volver cuerpo en nosotras. Por tanto, convertir lo mejor del hombre en ideal corpóreo puede resultar, para nosotras las mujeres, problemático, pues supone una negación de la diferencia, esto es, de las particularidades de lo que supone la existencia de otro y de otro género.

No obstante, con esto no pretendemos indicar una identidad común que cobije a todas las mujeres, pues resulta imposible “separar el «género» de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene” (Butler, 2007, p. 49), pero sí mostrar que la existencia de otro, de un otro distinto, resulta fundamental para la vida. Si la reflexión sobre las mujeres se encuentra en una sección de *La ciencia jovial* dedicada al arte y, con ello, se presenta la capacidad de este de producir apariencias y perspectivas, la mujer puede ser entendida como un conjunto de perspectivas; ella encarna el carácter perspectivista de la vida. De manera que pensar la mujer hoy es considerar las perspectivas que ella ofrece, que ella misma es y que puede llegar a ser. Así, hablamos desde Nietzsche, con él y sin él, para pensar lo femenino hoy.

Ahora bien, sabemos por los capítulos anteriores que escuchar *Carmen* marcó un giro definitivo en el pensamiento de Nietzsche o, por lo menos, que la música de *Carmen* se correspondía muy bien con el tono de *La ciencia jovial*. Encontrábamos,

encarnada en Carmen y José, la figura del amante desgraciado, en virtud del hecho de seguir el objeto de su pasión. También veíamos en la ópera, la puesta en escena de los impulsos “malvados” y vislumbrábamos la construcción de una imagen de lo femenino desde el arte. Hallábamos, en la ópera de Bizet, según Nietzsche, otra sensibilidad (*CW*, §2); allí se muestra la posibilidad de retornar a la naturaleza, pensar en un amor naturalizado, retornar a pasiones profundas, fuertes y contundentes, pero sin las ampulósidades del romanticismo. En la misma novela de Mérimée también se nos hacía evidente, según Nietzsche, una pasión directa, seca, descarnada, sin perdón.

Lo que nos interesa de *Carmen*, en este momento, es el hecho de que subiera al escenario una mujer como ella, pues, dadas sus características, debió escandalizar a más de una mujer burguesa de su época y a más de un hombre también. La ópera, “fue rechazada, por las primeras audiencias, al ser considerada inmoral” (McClary, 2002, p. 56). Además, nos parece importante señalar el hecho de que Nietzsche alabara una ópera de este estilo, en donde una mujer es la protagonista y la expresión de sus pasiones, por ejemplo, tuviese otra sensibilidad distinta a la del romanticismo, una sensibilidad que afirma la vida en todo momento, con toda la crudeza que esta vida implica. Y aunque Carmen no era una mujer burguesa, pudo haber puesto en entredicho la imagen de dicha mujer, en el contexto del siglo XIX.

Carmen es “una figura femenina revolucionaria y subversiva para su tiempo, y Bizet decidió subir al escenario a una heroína que trastocase las tradiciones” (Castarède, 2003, p. 124). Esta gitana, es presentada en la novela de Mérimée como una mujer del pueblo, una gitana que habla varios dialectos, que puede asumir distintos papeles, que logra engañar para poder seguir en su trabajo de contrabandista. Ella es de las mujeres que pagan sus deudas y cumplen sus promesas, es fiel a su palabra, a su libertad y a su grupo de contrabandistas. Ahora, algunas de estas características, como el hecho de ser fiel a su grupo de contrabandistas, bien pueden estar relacionadas con el hecho de ser gitana, no solo mujer. Carmen, tanto en Mérimée como en Bizet, no le teme a seducir a los hombres, los quiere, pero no está dispuesta a ceder a su libertad por el hecho de amar a uno de ellos. Cuando ya no los quiere más, es directa, descarnada, como lo fue con José Navarro.

De acuerdo con Castarède, “tras lustros de dominación masculina, he aquí la heroína que clama por la emancipación femenina y la libertad del deseo” (Castarède, 2003, p. 124). Carmen es una mujer que se rebela contra el machismo de su época, pues no le teme a los hombres, sino que logra manejarlos a través de su seducción; en otras palabras, no se deja imponer una imagen de lo que debería ser una mujer para su época. Se niega a ser contenida en las fantasías de José y se resiste a los intentos de ser poseída por él. En la ópera de Bizet es muy claro el hecho de que no está dispuesta a negociar su libertad. No le interesa cumplir los estándares de su época, sino más bien subvertirlos.

A nuestro juicio, *Carmen* no solo se corresponde adecuadamente con el tono de *La ciencia jovial*, con el retorno a la naturaleza, a los impulsos malvados, a la pasión del conocimiento y a la afirmación de la vida –una vida que es mujer en todo–, sino que se convierte, desde el arte, en una imagen de lo femenino muy sugestiva para pensarnos hoy. Siguiendo a Castarède, “Carmen, personaje emblemático, encarna el mito moderno y eterno de la mujer libre. Encarna la pasión amorosa en su llamarada deseante, sin consideración por las normas y las tradiciones sociales” (Castarède, 2003, p. 124).

Ella no se deja someter; no cede su libertad ni tampoco teme a las construcciones sociales y culturales que operan en la configuración de lo que se considera como adecuadamente femenino. “Mito moderno” o no (Castarède, 2003), la posibilidad de pensar hoy lo femenino desde *Carmen*, nos ayuda a buscar otras formas de ser mujer que no estén sometidas a las reglas de lo que deberíamos ser según los estándares culturales, sociales, económicos y políticos, a los deseos de los hombres y a sus búsquedas de dominación. Por ello “la ópera se convierte en una crítica a las formas patriarcales europeas que constituyen el género” (McClary, 2002, p. 66). Carmen nos muestra otra perspectiva de lo que puede ser mujer y nos ayuda a pensar, en nuestro contexto, que hay otras formas de asumir lo femenino.

Sin embargo, en este punto debemos sospechar. Si bien es cierto que podemos utilizar a Carmen como figura de libertad, respecto de lo que significa ser mujer, ella es también una interpretación de lo femenino de su siglo y una interpretación

masculina. McClary nos hace saber que hay una política de la representación de género que permea *Carmen* (McClary, 1992) y opera en dos niveles, uno que consiste en presentar lo español, es decir, lo oriental como femenino –porque España era considerada oriente–, por tanto, como peligroso, exótico, salvaje, violento, seductor y atemorizante al mismo tiempo. En suma, como un lugar para ser colonizado con todo el riesgo que ello implica.

El otro nivel consiste, precisamente, en atribuirle estas características a una mujer como Carmen, gitana y de ojos negros, y no solo en la historia, sino en los tonos musicales estándar que permiten representar los géneros y manipular el deseo (McClary, 2002). Para McClary, la ópera se organiza en una dicotomía entre lo propio y lo impropio respecto a la construcción de la sexualidad femenina, pues por un lado está Micaela y por el otro, Carmen. Esta construcción es propia de la ópera de Bizet, pues en *Mérimée* no está presente, dado que el personaje de Micaela no existe, pero sí está un arqueólogo, que va a estudiar, por qué no, lo exótico.

La música de la gitana es disonante, escurridiza, impredecible, exasperante; sus ritmos son contagiosos e indican una conciencia sobre su cuerpo y su capacidad de seducción (McClary, 2002). De algún modo es una música exótica, violenta, salvaje, en oposición a una música sencilla, lírica, dulce, que representa el ideal de la mujer burguesa, del “ángel en casa” que es, precisamente, Micaela. Por tanto, la música que acompaña Carmen también construye una imagen de la mujer, precisamente, desde el lenguaje musical, pues no solo lo hace el drama. La música encuentra sonidos para la expresión de las distintas pasiones que están en juego y logra construir una melodía que caracteriza a los personajes.

Por su parte, José, en contraposición a Carmen, quien es representada como una mujer “monstruosa” dada su capacidad de manipularlo sin piedad, es presentado como un hombre desafortunado, como una víctima. Su música expresa elevados sentimientos y es solemne. La salvaje es ella. McClary sostiene que “como mucho del arte del siglo XIX, la música está llena de imágenes de hombres desgraciados que son seducidos por la sensualidad femenina. De víctimas heroicas que deben destruir o, de lo contrario, ser destruidos” (McClary, 2002, p. 55). Desde esta mirada se nos

muestra a José como una víctima que, inevitablemente, debe matar a Carmen. De hecho, en la novela, él culpa a los *calés* por haberla educado así (Mérimée, 1968). La victimaria, entonces, es Carmen. No obstante, en el caso del final de la novela, vemos que no es victimaria por ser una mujer sin más, sino también por el hecho de ser gitana, lo cual abre el espectro interpretativo a una cuestión de “etnia”, de “raza” y no solo de género, es decir, de la representación del otro en su particularidad cultural. Pero, aunque no podemos desconocer esto último, nuestro interés está centrado en el género.

Para la musicóloga, las estrategias musicales de Bizet le permitieron “aceptar la muerte de Carmen como «inevitable», pero al mismo tiempo como deseable” (McClary, 2002, p. 62). Lo anterior nos permite sostener, de acuerdo con McClary, que la imagen de la *calí* es, también, una construcción masculina, una fantasía del hombre burgués y europeo del siglo XIX, descontento con el orden, la racionalidad patriarcal, el rechazo del cuerpo, la negación de los sentimientos y el placer; una fantasía que ve en el otro la diferencia, que pone su esperanza allí, pero, luego, no puede resolver sus contradicciones y, por ello, debe destruir.

Estos aportes de McClary nos permiten pensar algunas cosas para la mujer del siglo XXI. Primero, al poner “la otra cara de la moneda” en la interpretación de Carmen, es decir, al mostrar que ella es imagen de libertad y liberación femenina, pero que no es solo eso, debido a que ella es también una construcción masculina de su siglo, en donde el hombre pone sus deseos y angustias con respecto a su sexualidad, puedo sostener para nuestra época la necesidad de tomar una distancia crítica al momento de ver imágenes de emancipación femenina, pues algunas de ellas podrían no serlo. Más bien, pueden ser formas contemporáneas de opresión, formas inadvertidas que se hacen pasar por liberadoras. De manera que siempre es necesario revisar las maneras en las que se construyen las imágenes de la mujer, aun cuando parezcan tener, a primera vista, buenas intenciones. De igual modo, resulta fundamental construir nuevas perspectivas que posibiliten hacer crítica a las construcciones de género.

Segundo, encontramos llamativo el hecho de que la música sea, para McClary, objeto de análisis y crítica desde una perspectiva de género, en su caso en particular, la música clásica. Para la musicóloga, “la música clásica da la ilusión de operar independiente de toda mediación cultural” (McClary, 2002, p. 53), como si esta se preocupara de temas y problemas más elevados que los de la música *pop*, por ejemplo. De modo que el sonido, y no solo la letra, tanto de la música popular como de la música clásica, puede ser objeto constante de crítica y análisis desde una perspectiva de género, es decir, desde la forma como se representa la mujer burguesa, popular, la mujer latina, la mujer árabe y todo tipo de mujer que hace parte del espectro social de nuestra era. Sin embargo, en el caso de la música de *Carmen*, McClary puede caer en un error, al querer ver solamente políticas de género en los tonos musicales, pues hay otros elementos en la construcción musical, en la sensibilidad del momento y del lugar, a las apuestas musicales, que no se reducen a lo masculino ni a lo femenino.

Desde Nietzsche y desde *Carmen*. Hemos recogido lo que han dicho sobre la imagen de la mujer, desde el arte, y hemos buscado situar la reflexión para pensar la imagen de la mujer del siglo XXI, sin embargo, debemos seguir explorando las posibilidades de lo femenino, para poder concebir, siguiendo la expresión nietzscheana, una *vita femina*.

3.2 *Vita femina*

Quisiéramos finalizar intentando construir una perspectiva alrededor de la siguiente pregunta: ¿cómo entender, hoy, una *vita femina*? Sin duda, debemos aclarar qué queremos decir cuando señalamos la posibilidad de una “vida mujer” (*CJ*, §339), es decir, si nos aferramos solamente a lo que Nietzsche afirma o instalamos sus afirmaciones en nuestro tiempo, para decir algo más. Dado que este capítulo está preocupado por el presente y por la pregunta general ¿en qué medida nos ayuda el arte, en su comprensión sobre lo femenino, para pensarnos hoy?, las perspectivas contemporáneas sobre el género no pueden ser evadidas, entre otras cosas, debido a

su peso en la comprensión de lo que significa ser mujer hoy, a las luchas que han forjado en el escenario social y político, como también a la actualidad con la que estas teorías operan en los discursos de la filosofía y las ciencias sociales. Por ello, hemos decidido señalar algunos aspectos presentes en la filosofía de Judith Butler. No pretendemos presentar su propuesta sobre el género en su totalidad, pero sí ofrecer unas pinceladas que nos permitan pensar el problema de lo femenino desde el discurso sobre el género y, así, intentar articularlo con Nietzsche.

Ahora bien, muchos podrían cuestionar el hecho de que una perspectiva contemporánea como la de esta filósofa, no se sitúa en el ámbito del arte, desde el cual estamos mirando, sino, más bien, en el de la política o la crítica cultural. No obstante, creemos que una noción de arte como la que Nietzsche presenta en *La ciencia jovial*, relacionada con la apariencia y todo lo que orbita alrededor de ella –la creación, el encubrimiento, la perspectiva, la distancia, el engaño, entre otros–, posibilita muchas reflexiones políticas y culturales e, incluso, la obra misma ya hace un diagnóstico de algunos aspectos de la cultura occidental europea.

Además, cuando nuestro filósofo hace una crítica de la imagen de la mujer burguesa de su siglo, ella se enuncia en las consideraciones sobre el arte pero no se queda allí; de algún modo resulta ser una crítica cultural y social. También consideramos que una mujer como Carmen refleja cierta configuración de la mujer por parte de los hombres y pone en cuestión los discursos dominantes sobre lo femenino, por tanto, ella permite hacer una crítica a su tiempo, lo cual se articula perfectamente con una discusión contemporánea.

Así, pues, creemos que resulta pertinente pensar en la imagen de la mujer, desde el arte, pero esta reflexión no se queda solo para el arte. Asimismo, debemos señalar que tampoco pretendemos que las posturas de Butler se correspondan completamente con las de Nietzsche. Más bien, buscamos entablar un diálogo, en perspectiva, en función de la imagen de la mujer hoy. Sin embargo, como ya lo hemos mencionado, sí quisiéramos ofrecer una interpretación sobre lo femenino que pueda seguir abriendo caminos para pensarnos y repensarnos en nuestra época.

Veamos cómo entender el género desde la filósofa norteamericana, para poder comprender lo femenino hoy.

En *El género en disputa*, una de las obras más destacadas alrededor de la discusión sobre el feminismo, Butler señala que el género es una construcción, es más, es la construcción de una identidad producida en virtud de un discurso cultural hegemónico. Este último organiza el género en estructuras binarias, en masculino y femenino, con ello, establece una distinción heterosexual. En tanto discurso hegemónico, se manifiesta como el lenguaje de la racionalidad universal y como un ideal normativo; como aquello que se debe y se espera cumplir. Para Butler, la construcción del género tiene a su base algunos objetivos legitimadores y excluyentes (Butler, 2007), pues enmarca lo que se considera como correcto respecto de la sexualidad y el deseo, dejando por fuera de ese marco lo que considera incorrecto.

En su obra *Marcos de guerra*, Butler señala que un marco tiene los siguientes sentidos: “un cuadro suele estar *framed* (enmarcado), pero también puede estar *framed* (falsamente inculcado) un delincuente (por la policía) o una persona inocente (por otra infame, a menudo policía)” (Butler, 2010, p. 22). Estos dos sentidos, según la filósofa, muestran cómo un marco guía, implícitamente, una interpretación. En el caso del género, dicho marco conduce a pensar en la distinción masculino y femenino como algo dado en la naturaleza, pero también a creer que lo correcto consiste en seguir una normatividad heterosexual, por tanto, que esa es la única manera de guiar el deseo. Para el caso de la mujer, podemos sostener que el marco establece lo que se considera como femenino y lo que no, entonces, guía una interpretación sobre la mujer y sus formas de aparición en un contexto determinado.

Bajo este panorama, algunos tipos de “identidad de género” que no se adaptan a esas reglas, esto es, que no pueden existir según ese marco cultural, se manifiestan como defectos o imposibilidades. Pero, “la noción misma de «la persona», se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género «incoherente» o «discontinuo» que aparentemente son personas pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas” (Butler, 2007, p. 72). De modo que, con la aparición de otras “matrices diferentes y

subversivas de género”, se cuestionan las categorías de identidad generadas por el marco cultural dominante, lo que permite replantear, aquello que Butler denomina “las construcciones ontológicas” de identidad. De ahí la insistencia de la filósofa en cuestionar el marco, de ponerlo en entredicho (Butler, 2010).

Como podemos ver, son los marcos normativos, los esquemas de inteligibilidad cultural, aquellos que determinan las maneras en las que aprehendemos y definimos la identidad de las personas. Cuando no se corresponden con esas matrices hegemónicas, se consideran anomalías, como cosas que no pueden existir. El peligro de considerarlos como anomalías, radica en el hecho de que estas personas terminen estando más expuestas a ser dañadas y violentadas, a que sus vidas sean más precarias. En palabras de Butler “la precariedad designa esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte” (Butler, 2010, p. 46). En otras palabras, las suposiciones acerca del género y las normas de sexualidad deciden qué puede formar parte de lo humano y qué no.

Ahora, esos marcos presuponen una identidad de “la mujer” y una “del hombre”, de esta manera se cree que los géneros son estables y naturales. En el caso de las mujeres, además, se considera que hay una identidad común que las cobija y las caracteriza. Sin embargo, para Butler, en virtud de su crítica a las construcciones de la identidad de género, no hay una universalidad ni unidad en la categoría “mujer”; en otras palabras, la mujer no es una entidad estable ni unificada, entre otras cosas, porque cada una de las mujeres se encuentra atravesada por factores políticos y culturales distintos. La identidad, nos recuerda la filósofa, es un efecto de determinadas prácticas discursivas.

En palabras de Butler “si una noción estable de género ya no es la premisa principal de la política feminista, quizá ahora necesitemos una política feminista para combatir las reificaciones mismas de género e identidad” (Butler, 2007, p. 53). De esta manera, lo que busca la filósofa estadounidense es combatir los discursos sobre el género que terminan esencializando y naturalizando, y mostrar así que dicho género no está inscrito en una determinación biológica. Por el contrario, para Butler,

el género es performativo, es decir, una actuación cuyo “guión” está construido por el discurso cultural dominante; corresponde a una serie de acciones que dan la ilusión de que este es esencialmente de una manera determinada y no puede ser de otro modo.

De modo que “género no es un sustantivo, ni tampoco es un conjunto de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente y es impuesto por las prácticas reguladoras de la coherencia de género” (Butler, 2007, p. 84). En este sentido, el género es un hacer, pero no un hacer por parte de un sujeto preexistente a la acción. Lo anterior, según la filósofa, está inspirado en Nietzsche, en *La genealogía de la moral*, en relación con el hecho de que el hacer lo es todo. A nuestro juicio, dado que el género resulta ser performativo, hay otras formas de hacer y de “actuar” el género que subvierten la normatividad dominante. Por ello, “en cada actuación hay una posibilidad de disidencia y alteración del modelo propuesto tanto en los medios de comunicación como en cualquier otro acto comunicativo” (Bernárdez, 2009, p. 281).

Estas posturas de Butler nos interesan porque nos llevan a reafirmar, para nuestro caso, que la imagen de la mujer resulta ser una construcción cultural e histórica. Esta construcción tiene a su base, entre otras cosas, un deseo de poder, un ansia de dominación por parte de la masculinidad y, por qué no, de la femineidad dominantes. Además, conduce la manera como las mujeres aparecen en el escenario público, precisamente, a través de las normas de aparición que se imponen sobre el género. Este último es, entonces, una creación que se ejerce, se ejecuta e, inspirados en Nietzsche, el género comienza como un ropaje y, progresivamente, se convierte en la piel de las cosas (*CJ*, §58). Por ello “¡la apariencia del comienzo se convierte casi siempre al final en la esencia y actúa como esencia!” (*CJ*, §58).

El problema, precisamente, radica en que los ropajes se convierten en la piel y no siempre es muy clara la forma como se descubre que solamente son ropajes; en otras palabras, resulta difícil comprender la manera en la que se puede subvertir la normatividad del género. Quizá, esto se pueda lograr, siguiendo a Butler, con la insistencia y proliferación de «identidades de género» que no se adaptan a las reglas de inteligibilidad cultural (Butler, 2007). Así, resulta posible cuestionar los ropajes

con los cuales, en nuestro caso, se reviste a la mujer. Pero, actuar el género de otro modo, que no se corresponda con el discurso cultural dominante, también puede ser una apuesta para lograr poner en entredicho el marco hegemónico.

Por ejemplo, la imagen de *Carmen*, es muestra de una forma de aparición de lo femenino que resulta ser cuestionadora, en cuanto subvierte la esfera pública en relación con el modo de ser de la mujer. También es una buena imagen de cómo los hombres configuran, en un otro distinto, el deseo, proyectando los miedos de su propia sexualidad. Finalmente, el hecho de reconocer y hacer cuerpo la existencia de la apariencia, permite que aquello considerado como lo que es y no puede ser de otro modo, sí pueda concebirse de otro modo. Entonces, inspirados en Nietzsche y siguiendo a Butler, el género es interpretación, lo femenino es interpretación, en cuanto que sobre ello se construyen imágenes, pero también en la medida en que la mujer, como veíamos con Nietzsche, encarna un conjunto de perspectivas.

Ahora, llama la atención el hecho de que, para Butler, el género sea performativo, es decir, que se actúe. Para la crítica feminista, “la identidad es siempre una “identidad “vestida”, “actuada”, múltiple y conformada con las experiencias variadas y discontinuas” (Bernárdez, 2009, p. 282). Lo anterior, a nuestra consideración, se instala adecuadamente en el campo del arte, pues el rol de género y el rol de lo femenino, el rol de la mujer burguesa de la época de Nietzsche, de la mujer popular como Carmen, y de las mujeres del siglo XXI, resulta ser actuado. Y, como actuación, es posible interpretarse de otro modo, pues la mujer es, de hecho, perspectiva. Por eso Nietzsche pregunta si las mujeres “¿no *tienen* que ser en primer lugar y por sobre todo actrices?” (*CJ*, §361).

Así pues, estamos de acuerdo con Nietzsche en el hecho de que la mujer no es una entidad estable, fija, determinada, sino que más bien es la construcción de apariencias. Por ello, para nuestro filósofo, por lo menos en *La ciencia jovial*, la mujer está ubicada en el espectro del arte, de la generación constante de perspectivas y, así, siguiendo a Derrida, quien se refiere a Nietzsche, afirmamos que “las cuestiones del arte, del estilo, de la verdad, no pueden dissociarse, como hemos visto, de la cuestión de la mujer” (Derrida, 1981, p. 47), en la medida en que ella encarna la

perspectiva y la interpretación. Entonces, actuar de otros modos, que la mujer –y no solo ella– puedan aparecer en el escenario público de otras maneras, configura nuevas perspectivas sobre lo femenino, posibilitando subvertir y deshacer el discurso dominante.

Desde esta mirada, la producción de distintas apariencias, resulta fundamental para poder evitar la esencialización de lo femenino, bajo la mirada de una construcción cultural dominante. Así, “*La ciencia jovial* incluye entre los artistas, que siempre son expertos en simulación, a los judíos y a las mujeres” (Derrida, 1981, p. 46). Curiosamente, esta cita de Derrida muestra a la mujer como artista y no como creación de un artista –como habíamos sostenido en nuestra interpretación– por la capacidad que tiene la mujer de simular, de actuar, de mentir y, con ello, de afirmar la vida.

En este momento, debemos resaltar algunos aspectos de la postura de Butler que pueden chocar con la interpretación que hemos venido sosteniendo, desde el arte, alrededor de la mujer. Es claro que la idea de construir una imagen de la mujer y formarse de acuerdo con esa imagen (*CJ*, §68), así como todas las críticas sobre la imagen de la mujer burguesa en Nietzsche, permiten establecer puentes entre este y la autora de *El género en disputa*. La consideración de la apariencia, de la perspectiva y de la interpretación desde lo femenino y el arte, también lo permite. Sin embargo, cuando una comprensión del género como la de Butler afirma la imposibilidad de un sujeto estable del feminismo, dado que no es posible identificar a eso que llamamos mujer con algo en particular, la metáfora de la vida como mujer en Nietzsche se pone en duda, porque las características atribuidas a la naturaleza y, de paso, a lo femenino, ya suponen una interpretación.

Entonces, ¿la seducción, la mutabilidad, lo salvaje, lo terco, entre otros, serían construcciones para identificar a lo femenino de un modo en particular? Si bien lo son, pues resulta imposible no interpretar, estas características, por un lado, muestran el miedo y la seducción que supone lo otro, bien sea la naturaleza o lo femenino. Pero, por otro lado, la metáfora es bastante rica para pensar lo femenino no solo en el contexto de Nietzsche sino en el nuestro, pues abre las posibilidades para que la

mujer sea muchas cosas, de la misma manera como la naturaleza lo es. Las características que se le atribuyen a la naturaleza y, con ella, a la mujer, son unas que afirman el cambio, la posibilidad de la mutabilidad, la perspectiva, así como la imposibilidad de aprehenderla y toda la seducción que ello implica. En suma, se trata de una comprensión que señala las infinitas posibilidades que tanto la vida como la mujer son y pueden ser.

Así, pues, ¿cómo concebir una *vita femina*? Como sabemos, la expresión aparece en Nietzsche, en *CJ* §339, para mostrar cómo la vida “tiene un encanto en la medida en que sobre ella hay un velo, de bellas posibilidades, prometedor, renuente, pudoroso, burlón, seductor y cómo, en este sentido, la vida resulta ser una mujer” (*CJ*, §339). Ella encarna el velo, la simulación, la promesa, la seducción, las posibilidades y el atractivo de la distancia. Según Derrida, la mujer “representa la disimulación, el adorno, la mentira, el arte, la filosofía artista. Es, en definitiva, un poder de afirmación” (Derrida, 1981, p. 45), de afirmación de la vida. Pero, la mujer también encarna la mutabilidad, la falsedad, la terquedad y lo salvaje, todo lo que propiamente caracteriza a la naturaleza en su devenir constante (*Z*, “La canción del baile”). De modo que la mujer es, ante todo, la expresión de lo que significa la vida y su afirmación.

Podríamos decir que una “vida mujer”, para nuestro tiempo, puede concebirse como una que afirme lo femenino, pero lo femenino en todas las perspectivas que ello implica, en todas las apariencias que pueda producir, precisamente porque la mujer no es una única interpretación; más bien encarna muchas posibilidades. De ahí que estemos de acuerdo con Butler, en el hecho de que la mujer no es una entidad estable, aunque aparezca de ese modo bajo la normatividad dominante, bajo los discursos culturales hegemónicos. La mujer encarna el perspectivismo, sus posibilidades de ser son muchas y sus modos de actuar pueden ser distintos. Una *vita femina* es también, a nuestro juicio, una afirmación de la diferencia, pues con el hecho de oponerse a una esencialización de la mujer, no buscamos que esta se convierta en un hombre, que encarne los ideales de lo masculino, sino que asuma el hecho de ser una perspectiva.

Una “vida mujer”, en tanto afirmación de lo femenino es, también, decir sí a la vida, con toda su mutabilidad, con todo el sufrimiento y lo salvaje que pueda ser, con todas las posibilidades que ella supone. También es una afirmación de los impulsos, de las pasiones y de la pasión del conocimiento, que pone en perspectiva las cosas. Decimos, inspirados en Nietzsche, que dicha afirmación de la vida, resulta ser una “buena voluntad” hacia lo femenino. Lo anterior, implica, para la *vita femina*, afirmar la mentira, el engaño, la simulación, la apariencia y todos aquellos impulsos malvados que hacen parte de la vida, lo cual supone la afirmación de la pasión y de los impulsos, así como una “buena voluntad” hacia la apariencia” (CJ, §107).

Una *vita femina* supone, para nuestro tiempo, la continuación de las reflexiones y las distintas luchas que busquen impedir la esencialización de la mujer. Es una invitación a continuar subvirtiendo el género en relación con la normatividad dominante que impone los modos de aparición de la mujer. Por tanto, resulta ser una búsqueda que le posibilite a muchas mujeres reducir su condición de precariedad, de su exposición al daño y a la violencia. Y así, tanto el amor como la mujer, son “ un pájaro rebelde que nadie puede domesticar” (aria “Habanera”), aunque así se lo pretenda. Sí, “¡la vida es una mujer!”, sí lo femenino, como el arte, son un modo de conocimiento, que ve el mundo en perspectiva, son pasión del conocimiento. Sí, la mujer es pasión, representa el modo como la pasión del conocimiento se vuelca a los impulsos y, a la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abbey, R. (2006). The Soul-Friendship of Two People of Different Sex. En *Nietzsche's Middle Period*. Oxford: Oxford Scholarship Online.
- Abbey, R. (2006). One Cannot Be Too Kind about Women. En *Nietzsche's Middle Period*. Oxford: Oxford Scholarship Online.
- Abbey, R. (1996). Beyond Misogyny and Metaphor: Women in Nietzsche's Middle Period. *Journal of the History of Philosophy* 2 (34), 233-256.
- Ávila, R. (1999). *Identidad y tragedia*. Barcelona: Crítica.
- Bernárdez, A. (2009). Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* (14), 269-284.
- Brusotti, M. (2001). La pasión del conocimiento. El camino del pensamiento de Nietzsche entre *Aurora* y *La ciencia jovial*. En G. Meléndez (Ed.), *Nietzsche en perspectiva*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México D.F.: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Cacciari, M. (2000). *El dios que baila*. Buenos Aires: Paidós.
- Castarède, M.-F. (2003). *El espíritu de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- Cortés, B. (1983). *Carmen*. Barcelona: Ediciones Daimon.
- Derrida, J. (1981). *Espolones*. Valencia: Pre-Textos.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche*. Barcelona: Destino.
- Higgins, K. M. (2000). *Comic Relief. Nietzsche's Gay Science*. New York: Oxford University Press.
- Hume, D. (1981). *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Editora Nacional.
- Izquierdo, A. (2004). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Alianza.
- Jara, J. (1998). *Nietzsche, un pensador póstumo*. Barcelona: Anthropos.
- Kant, I. (2006). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Barcelona: Ariel.
- Kaufmann, W. (1998). Morality and Sublimation. En D. W. Conway (Ed.), *Nietzsche. Critical Assessments*. New York: Routledge.

- Kaufmann, W. (1974). *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press.
- Mérimée, P. (1968). *Carmen*. (S. Bullrich, Trad.) Buenos Aires: Ediciones Selectas.
- McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, S. (1992). *Carmen*. New York: Cambridge University Press.
- Montinari, M. (2003). *Lo que dijo Nietzsche*. Barcelona: Salamandra.
- Nietzsche, F. (2014). *Aurora*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2014). *Humano, demasiado humano I*. Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2010). *Correspondencia IV*. Madrid: Trotta.
- Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2002). *El caso Wagner*. Madrid: Siruela.
- Nietzsche, F. (1985). *La ciencia jovial*. Caracas: Monte Ávila.
- Nietzsche, F. (1984). *Crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1981). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- ORF producciones. [Volodya]. (2010, diciembre 20). Carlos Kleiber: Carmen (Bizet) Vienna Ópera, 1978 (complete) [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SaypJ4kmYCE>.
- Piedra, E. (productor) y Saura, C. (director). (1983). *Carmen* [Cinta cinematográfica]. España: Emiliano Piedra P.C.
- Santiago De, L. E. (2004). *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta.
- Stefan, P. (1967). *Bizet*. México D.F.: Editora Nacional.
- Wilde, O. (1991). *El retrato de Dorian Gray*. Buenos Aires: Losada.
- Wotling, P. (2012). "¿Quizás también la risa tiene aún un porvenir! *Nómadas* (37), 29-39.