



Espectros de Shakespeare en el pensamiento de Nietzsche: algunas siluetas en la escena filosófica

Kilian Lavernia¹

Recibido: 4 de marzo de 2020 / Aceptado: 31 de julio de 2020

Resumen. El artículo se aproxima al estatuto de Shakespeare en el pensamiento de Nietzsche a partir de tres calas en su obra. En primer lugar, se ofrecen algunas claves sobre la interpretación dionisiaca de Hamlet en *El nacimiento de la tragedia* desde su contraste con la recepción previa de Shakespeare y el príncipe danés en el espacio cultural alemán. En segundo lugar, se abordará el tránsito nietzscheano de madurez hacia otras temáticas y motivos del universo shakespeariano, desembocando tanto en la figura de Bruto en *Julio César* como en la del propio personaje llamado “Shakespeare”. Por último, a modo de epílogo, se problematizará el encuentro final de estos espectros shakespearianos, tal como se escenificará en *Ecce homo*.

Palabras clave: Nietzsche; Shakespeare; literatura; tragedia.

[en] Shakespearean Spectres in Nietzsche’s Thought: some Silhouettes on the Philosophical Stage

Abstract. This paper approaches Shakespeare’s status in Nietzsche’s thought by analyzing three moments of his work. First, we will offer some insights into his Dionysian Hamlet interpretation in *The Birth of Tragedy*, contrasting it with the previous reception of Shakespeare and the Danish Prince in German cultural space. Secondly, we will focus on Nietzsche’s mature transition towards other themes and motives of the Shakespearean universe, which lead to the character of Brutus in *Julius Caesar* as well as the character named “Shakespeare”. Finally, the epilogue will sum up the complexity of the last encounter of all these Shakespearean specters, as they are staged in *Ecce homo*.

Keywords: Nietzsche; Shakespeare; literature; tragedy.

Sumario: 1. A modo de estado de la cuestión: apuntes sobre el entramado Nietzsche-Shakespeare; 2. Hamlet duda en alemán: variaciones nietzscheanas en torno al ser humano dionisiaco; 3. El camino a Bruto - el camino a la pasión; 4. Epílogo: Los fantasmas de *Ecce homo*; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Lavernia, K. (2021): “Espectros de Shakespeare en el pensamiento de Nietzsche: algunas siluetas en la escena filosófica”, en *Revista de Filosofía* 46 (2), 401-417.

¹ UNED
klavernia@fsof.uned.es

1. A modo de estado de la cuestión: apuntes sobre el entramado Nietzsche-Shakespeare

Por fascinante que se presente el reto, un acercamiento al entramado Nietzsche-Shakespeare no puede soslayar, al menos de entrada, una cuestión previa que condiciona el enfoque de tal aproximación. Pese a su carácter propedéutico, la pregunta introductoria: “¿Cómo leer las huellas que Nietzsche nos dejó del gran poeta?”, resulta tan orientativa para lectores contemporáneos como indispensable para delimitar las distintas premisas de todo acercamiento. Así pues, a riesgo de que existan otras posibles lecturas, quisiera empezar con una breve pero necesaria reflexión sobre el *status quaestionis*, quizá algo esquemática y abrupta, distinguiendo para ello entre una aproximación, bien como lectores de Shakespeare (a), bien como lectores de Nietzsche (b):

a) En el primer caso, nos encontramos ante una actitud hermenéutica como la ensayada por el añorado Harold Bloom. En su imprescindible *Shakespeare: The Invention of the Human* (1999), el crítico y teórico literario estadounidense recurrió a Nietzsche para enriquecer su mirada sobre algunas obras y personajes trágicos, igual que sobre la dimensión filosófica de la dramaturgia shakespeariana. Si, para Bloom, la comprensión moderna de la naturaleza humana encuentra su punto de partida en el Bardo, Nietzsche habría sabido anticipar que sus tragedias apuntaban a otro tipo de educación estética remotamente moralizante: así, por ejemplo *Aurora*, § 240 (Nietzsche, 2014, pp. 610 s.), donde el filósofo nos habría mostrado cómo la atracción demoníaca que sentimos ante la ambición desenfrenada de Macbeth no es algo ajeno al ser humano, sino precisamente una simpatía terrorífica que es consustancial a su propia condición (Bloom, 1998, pp. 519 ss.). En la confianza de que el arte más elevado es inmoral y la exuberancia algo bello, Shakespeare habría preludiado diagnósticos convergentes con la mirada nietzscheana, de ahí que la incorporación del pensador alemán a la propia escenografía dramática fuera productiva para los propios estudios shakespearianos. Otros abordajes al hilo de esta intuición bloomiana, como el de Peter Holbrook (1997), Marjorie Garber (1987, 28-51), Scott Wilson (2000) o Sandra Bonetto (2006), quien analizó los motivos temáticos entre conciencia y cobardía en *Ricardo III* y el desmontaje de la mala conciencia en *La genealogía de la moral*, subrayarían esta convicción.

b) Frente a esta estrategia de lectura, vinculada al ámbito de la teoría literaria y la literatura comparada, la segunda posibilidad de acercarnos a las huellas de Shakespeare es la que corresponde naturalmente a los estudios nietzscheanos. Aquí el cometido parece si cabe más claro, a saber: indagar el sentido y el alcance de las texturas shakespearianas diseminadas a lo largo de la obra de Nietzsche, allí donde la potencialidad filosófica del dramaturgo inglés, de sus grandes figuras y temas trágicos, revelen su afinidad electiva con los intereses nietzscheanos. Más allá de la admiración por un clásico, esta identificación con Shakespeare –que dentro de su constancia es fluctuante y posee diversas gradaciones– remite a las preocupaciones nietzscheanas por las formas específicas del arte moderno y el lugar del artista y sus pasiones, igual que el vínculo entre arte y vida y los hilos conductores de la verdad, la máscara, la apariencia y la ilusión trágicas, entre otros. Por consiguiente, se trata de un ámbito que debe estar en condiciones de ponderar esa imagen dinámica de Shakespeare, tarea en la que destaca el esfuerzo de la tradición angloamericana, empezando por Walter Kaufmann (1960) y llegando a Duncan Large (2000), pero

también investigadores alemanes como Christian Benne (2005) o Andreas Höfele (2016).

A la vista de esta primera orientación general, y sin menoscabo de que ambas opciones sean combinables, la siguiente incursión realizará una serie de calas en torno a ciertas figuras shakespearianas en este segundo sentido. De manera concreta, el artículo presentará un muestrario de siluetas debidamente contextualizadas en el pensamiento nietzscheano, a partir de las cuales podemos trazar y aventurar una respuesta sobre qué significó en determinados momentos Shakespeare para Nietzsche. Para ello, reflexionaré sobre tres figuras en cada una de las tres épocas que se suelen identificar en la obra nietzscheana (juventud, periodo intermedio y época final), y cuya presencia adquiere una reiteración nítida y filosóficamente relevante: Hamlet, Bruto en *Julio César*, y, aunque parezca paradójico, el artista llamado “Shakespeare”, en cuanto objeto de estudio en los escritos de madurez nietzscheanos. A ellos se incorporarán puntualmente otros personajes secundarios del universo shakespeariano, como Macbeth y Julio César y el “yo” lírico de los *Sonetos*, completando así el cuadro sinóptico.

2. Hamlet duda en alemán: variaciones nietzscheanas en torno al ser humano dionisiaco

No podría empezar mi primera cala, que analizará el significado de Hamlet en *El nacimiento de la tragedia*, sin hacer un breve recordatorio que condiciona el lugar desde el que ponderar esa temprana apropiación del filósofo alemán. A fin de cuentas, en el espacio cultural que vio crecer a Nietzsche, nadie como William Shakespeare y su príncipe danés habían disfrutado de tan intensa recepción en Europa, al menos desde que el XVII. *Literaturbrief* de Lessing (1974, pp. 70 ss.), de 1759, marcara el pistoletazo de salida para edificar la autocomprensión de la joven cultura alemana desde su hermanamiento con el Bardo. Con una unanimidad intergeneracional deudora del distanciamiento del clasicismo francés, ese gesto apropiador permitió una importación cultural sin parangón en la historia efectual del dramaturgo inglés. En un arco temporal que fue del *Sturm und Drang* hasta el remate, en 1833, de la traducción de Schlegel-Tieck de las *Obras Completas* –con la notable versión de *Macbeth* firmada por Dorothea Tieck, traductora injustamente olvidada–, todos los grandes referentes culturales contribuyeron, con independencia de sus premisas estéticas o poéticas, a la integración y entronización final de Shakespeare en el canon formativo del espacio lingüístico alemán: Herder, Wieland, Goethe, Schiller, los hermanos Schlegel, Hegel, etc. Todos ellos fomentaron la construcción de un Shakespeare alemán, cuya mayor visibilidad se condensaba en la figura arquetípica de Hamlet, y en cuya identificación se buscaron desde dimensiones individuales de la subjetividad moderna hasta imágenes caricaturescas del intelectual alemán, como en la feroz crítica cultural legada por Ludwig Börne contra el *Todesphilosoph* llamado Hamlet (1964, p. 490)². De hecho, no es sorprendente que en el *Vormärz* muchos

² Sobre la recepción de Hamlet en Alemania es de enorme utilidad la introducción de la reciente monografía de Höfele (2016, pp. 1 ss.). Por otro lado, no soy ajeno a las diferencias en la funcionalidad específica de Shakespeare y Hamlet en unos y otros autores, pongamos por caso, entre la aproximación del clasicismo weimarer y la integración del primer romanticismo de Jena. Sin embargo, del mismo que no podemos desligar la emergencia literaria de Hamlet de novelas goetheanas de enorme impacto como *Werther* y sobre todo el

autores hablasen ya abiertamente de una moda epocal, excesiva y contraproducente, como una suerte de “manía shakespeariana”, tal como rezó el título del vehemente ensayo de Grabbe (1966). Así, atrapado entre la pasividad y el exceso de reflexión, las interpretaciones del Hamlet alemán alcanzaron finalmente los espacios de asimilación y trivialización pequeñoburguesas de la época *Biedermeier*. Incluso pudieron desembocar en una lectura identificatoria en clave nacional, donde la indecisión política del país en torno a 1848 permitía elevarlo a símbolo de una ambigua autocrítica bajo el conocido lema *Deutschland ist Hamlet* poetizado por Ferdinand Freiligrath (1844).

Todas estas fugaces pinceladas confluyeron, pues, en el ambiente sociocultural en el que se inserta la formación de Nietzsche. Lo hizo, primero, en Pforta, luego, en Basilea, bajo el influjo de la historización del drama moderno realizada por Richard Wagner, autoproclamado último epígono alemán de Shakespeare. Estas dos dimensiones actuaron como sedimentos de distinta profundidad, aun cuando a estas alturas no podamos determinar la prevalencia de uno sobre el otro:

Por un lado, la prestigiosa escuela sajona había incorporado en su currículum la lectura y el estudio regulares de las obras shakespearianas, una normalidad académica que sin duda debió mucho al buen hacer del profesor de alemán en Pforta, August Koberstein (Bohley, 1976, p. 304)³. Remito aquí a la correspondencia de Nietzsche⁴ y, sobre todo, a la sección I, vol. 3 de las *Nachgelassene Aufzeichnungen* (2006), inéditas en parte para el lector hispanohablante. No en vano, el aplicado estudiante nos ha legado ensayos escolares sobre *Julio César*, apuntes sobre *Macbeth*, extractos de otras tragedias y un homenaje poético en *ottava rima* profetizando la resurrección del Bardo. Hasta el papel de Nietzsche como Hotspur en *Enrique IV*, representado en Pforta con ocasión del tricentenario de su nacimiento, fue recordado por Paul Deussen por su declamación “no exenta de falso *pathos*” (1901, p. 10). En definitiva, si bien su asimilación fue la propia de los hábitos lectores y rituales formativos del *Bildungsbürgertum* de la época, no es menos cierto que el contexto específicamente pfortense contribuyó a una intensificación cualitativa y cuantitativa, secundada además por álbumes ilustrados o el manual sobre Shakespeare de Gervinus (1862).

Por otro lado, los escritos de Richard Wagner y su construcción de Shakespeare tuvieron más adelante una afectación decisiva en el profesor de Basilea, tal como acreditan los fragmentos póstumos entre otoño de 1869 y 1871, sobre todo los cuadernos 1, 7, 8 y 9. De la segunda edición de *Ópera y drama*, de 1868 (1997),

Wilhelm Meister, tampoco podemos obviar que la identificación burguesa encontró su cobijo, primero, entre los lectores del romanticismo primero –muy influidos precisamente por la novelística goetheana de la década de los noventa–, segundo, en el acomodaticio hábitat de la época *Biedermaier*. En este sentido, nadie como Hegel (1989) supo ver en sus *Lecciones sobre la estética* que la figura de Hamlet, pese a su inigualable altura trágica, era paradigmáticamente moderna y sintomática de un estado del alma individual, “no justificada éticamente, sino sólo sostenida por la necesidad formal de su individualidad” (p. 878). La acedia de Hamlet enraizaba en aquel principio de subjetividad en conflicto que, a diferencia de la búsqueda reconciliadora de una vida ética (griega), desembocaba en un carácter titubeante o directamente paralizado que terminaba abrazando ciegamente la contingencia de su vida. Su noble alma, sentencia Hegel, “llena de asco por el mundo y la vida, zarandeada entre decisión, pruebas y preparativos para la ejecución, sucumbe por sus propias vacilaciones y la complicación externa de las coyunturas” (p. 876).

³ Koberstein era un respetado historiador de la literatura en su línea más romántica y, más importante en este contexto, un gran experto en la recepción de Shakespeare en Alemania (Koberstein, 1858; 1865).

⁴ Así, consciente de su importancia formativa, el aplicado alumno requirió pronto sus *Obras completas*, que recibió en Navidad de 1860 en la edición de Schlegel-Tieck: “Ahora necesito tener un Shakespeare, ya que su conocimiento pertenece a la formación general y tenemos muy a menudo en los cursos superiores temas sobre sus obras” (Nietzsche, 2005, p. 155).

pero también de su ensayo *Beethoven* (2016), publicado en 1870, Nietzsche asumió la convicción de que Shakespeare había preparado el camino hacia la obra de arte total wagneriana, al consumir el tránsito del *epos* medieval hacia la forma moderna del drama burgués. Wagner, como el último Hegel, creyó en cierta necesidad cuasiteleológica en la evolución histórica del drama, pero en ese mismo gesto postulaba una falta de continuidad y nexos históricos con la tragedia antigua griega, una falla que el joven filólogo clásico supo utilizar en su indagación sobre el olvido de lo trágico en el ámbito propiamente dramático desde Eurípides. Ese fue un primer argumento latente en sus escritos y conferencias preparatorias, por ejemplo en *El drama musical griego*, donde fijaba el estatuto de Shakespeare en términos de “parentesco genealógico” [*genealogische Verwandtschaft*] (Nietzsche, 2016b, p. 439) con la comedia nueva de Menandro y Filemón⁵.

En vista de esta problemática filiación, ¿cómo pudo encajarse a Shakespeare en el dispositivo de *El nacimiento de la tragedia*, más allá del propio dispositivo de (auto)legitimación wagneriano? Para intentar encauzar esta pregunta, lo primero que debemos subrayar es que Nietzsche, aunque desistió a dedicarle un capítulo específico a Shakespeare⁶, en ningún caso abrazó la idea de que la muerte de la tragedia antigua implicase *per se* la muerte del conocimiento trágico, es decir, la posibilidad de reevaluar modalidades de contemplación dionisiaca en desarrollos posteriores de algunas formas de arte moderno. De ahí que nadie como Shakespeare, “*el Sócrates que cultiva la música*” (Nietzsche, 2010a, p. 191), permitiese vislumbrar este matiz, siempre y cuando se rompiera con imágenes del Bardo fuertemente arraigadas en el imaginario popular: “Está claro que Shakespeare no ha sido lo suficientemente comprendido por sus contemporáneos: lo demuestran los caprichos del público, las parodias de sus obras, etc.” (*ibid.*, p. 192). La cuestión, no exenta de ambigüedades, era dirimir si, más allá de la superficie consciente de sus diálogos y el exceso de la acción representada, más allá del naturalismo de su puesta en escena, el carácter estático de sus personajes y su explicación psicológica, las tragedias habladas de Shakespeare supieron intuir ese fondo dionisiaco largamente olvidado que Nietzsche quiso reevaluar para su propio presente⁷.

La respuesta, que era afirmativa, iba por tanto también más allá del uso y la función específicas de Shakespeare en el esquema wagneriano. De manera concreta, en la analogía empleada con Hamlet se podía indagar cómo una tragedia que carecía de la dimensión musical del coro articulaba, sin embargo, efectos dionisiacos adaptados a la condición de una obra de arte moderna, de modo que la autoeducación del héroe trágico en su camino por la contradicción y el dolor del mundo fuese viable *malgré*

⁵ Algo parecido ocurría en las lecciones más académicas como *Introducción a la tragedia de Sófocles*, también de 1870, en los epígrafes 1 a 7 (Nietzsche, 2013, pp. 571-583), donde se elabora una comparación entre la tragedia griega y las formas del teatro moderno, su acción, sus autores y su público.

⁶ Tal como atestiguan algunos fragmentos de esquemas preparatorios, a los que no podemos sino aludir de pasada; tal es el caso de FP I, 7 [120, 130, 174] y 9 [140] (Nietzsche, 2010a, pp. 176, 191, 200 y 283). Como ha argumentado Duncan Large (2000, pp. 51 s.), el trabajo con estos póstumos previos a su *opera prima* sigue siendo un desiderátum fundamental para ponderar los motivos últimos por los que Nietzsche abandonó la idea de dedicarle un capítulo de transición a Shakespeare.

⁷ Por lo demás, ello implicaba a ojos de Nietzsche un replanteamiento radical de ciertas premisas estéticas y técnicas ínsitas en el teatro moderno burgués, empezando, como recuerda Sánchez Meca, por “la acumulación de acontecimientos en la acción representada, que introduce la dispersión y rompe la armonía del conjunto así como la unidad de tiempo y lugar. La multiplicidad de lo escenificado arrolla el *pathos* y lo hace imposible. En vez de tragedias, lo que Shakespeare ofrece son novelas dramatizadas, dirigidas por una intriga que disuelve lo trágico al explicarlo psicológicamente desde una actitud racionalista, individualista y optimista” (2013, p. 61).

tout. Para ello había que arriesgar espacios y mecanismos de reflexividad trágica dentro de una perspectiva más autónoma, allí donde el fenómeno estético mostrase su capacidad de evitar la reducción de la existencia trágica del individuo moderno a parámetros morales, religiosos, etc.

Es en esta encrucijada donde, a mi juicio, el profesor de Basilea se aparta de la habitual recepción romántica del príncipe danés. Para Nietzsche, el arquetipo literario de Hamlet servía para vislumbrar un personaje cuya debilidad al actuar no simbolizaba el problema subjetivo ni psicológico de un escepticismo caviloso y melancólico, tal como había sostenido la tradición romántica de Coleridge o A.W. Schlegel⁸. Lejos de ser la consecuencia de demasiada reflexión, su parálisis al obrar –su parálisis de la voluntad, por utilizar la terminología schopenhaueriana– resultaba de tener demasiado conocimiento y sentir en carne propia ese enfermizo exceso cognoscitivo que Nietzsche identificaba en la invisibilizada pero hegemónica herencia cultural del socratismo. Por eso el gesto hamletiano encarnaba ese espacio de lucha donde la pregunta por la contemplación de la realidad dionisiaca se ensayaba ya desde dentro de la propia cultura moderna, allí donde la afirmación de un pesimismo de la fuerza y la toma de conciencia de que todas las acciones humanas eran fútiles chocaban con modalidades de representación condicionadas por el propio olvido de lo trágico⁹. Por tanto, si Hamlet representaba el conocimiento trágico, ello se debía a que detrás de su errática conducta, detrás de su náusea, se ejemplificaba cómo la comprensión del horror último de la existencia dependía más de una mirada directa –objetiva– al abismo que de un exceso reflexivo –subjetivo–. Así se desprende del pasaje central del capítulo 7 de *El nacimiento de la tragedia*:

En este sentido el ser humano dionisiaco tiene semejanza con Hamlet: ambos han lanzado una vez una mirada verdadera a la esencia de las cosas, ambos han *conocido*, y sienten náuseas de obrar; puesto que su acción no puede cambiar nada en la esencia eterna de las cosas, sienten como ridículo o vergonzoso que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar se requiere estar envuelto por el velo de la ilusión –ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, quien no llega a obrar por exceso de reflexión, o, por así decirlo, por un excedente de posibilidades (Nietzsche, 2016b, p. 362).

Como ser humano que ha conectado con el espíritu dionisiaco, la proyección de Hamlet es la de alguien que ha experimentado un estado en el que la disolución momentánea del principio de individuación, pura ilusión apolínea, le ha permitido

⁸ Sobre todo desde la imagen ofrecida en sus *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, obra con la que, por otro lado, Nietzsche no dejará de dialogar en su *opera prima* para discutir la función del coro en la tragedia (Nietzsche, 2016, p. 348).

⁹ En la línea pesimista de la interpretación schopenhaueriana sobre Hamlet, o al menos así lo ha sostenido Schmidt (2012, pp. 183 s.), remitiendo para ello al § 336 del segundo tomo de *Parerga y Paralipómena* (Schopenhauer, 2009, p. 612). Más sugerente es la interpretación de Battersby (2010), que no sólo se limita a releer el Hamlet schopenhaueriano desde las categorías de lo sublime y lo cómico, sino que establece con acierto el vínculo con el capítulo 7 de *El nacimiento de la tragedia* que estamos analizando. Esta línea de argumentación facilitaría, además, una investigación futura sobre la influencia de la lectura schopenhaueriana de Shakespeare en esta obra, pues ambos filósofos comparten ciertos problemas comunes en torno a la potencialidad filosófica del artista, el conocimiento estético que encarna el genio y la comunicación de la idea captada, “que nos deja mirar en el mundo con sus ojos” (Schopenhauer, 2009, p. 249). En otro orden de cosas, para la relación de Schopenhauer con Shakespeare, cfr. Stern (2014); para la comprensión de lo trágico en Schopenhauer remito, con su habitual claridad, al trabajo de Llinares (2000).

contemplar un mundo trágico que, de entrada, no consigue explicar en sus propias palabras¹⁰. Si lo dionisiaco rompe los límites de esta individuación y hace salir el propio ser afuera, nadie como el héroe danés ha sentido ese estado de excitación que se descarga en múltiples escenas e imágenes intuitivas que funcionan, a la vez, como un alivio y una defensa respecto a su propia fuerza disolvente¹¹. De este modo, sólo el arte en general, y el teatro en particular, le permitirán acercarse oblicuamente a la verdad sobre su dolorosa condición en la corte de Elsinor: “Sólo él [el arte] es capaz de doblar esos pensamientos de náusea sobre lo horroroso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime* como la contención artística de lo horroroso, y lo cómico en cuanto la descarga artística de la náusea de lo absurdo” (Nietzsche, ^{2016b}, p. 363).

Para ilustrar esta sugerente tesis nietzscheana en la propia tragedia shakespeariana, baste recordar aquí que las dudas iniciales del joven príncipe sobre el doble crimen fratricida y regicida comunicado por el fantasma de su padre no sólo se canalizan a través de la fingida locura, su rol como *fool*. La descarga de imágenes del “teatro dentro del teatro” se vive ya en su arcaizante recitación ovidiana sobre la furia vengadora de Pirro, hijo de Aquiles, contra el rey troyano Príamo (II, 2), allí donde se anticipa la catástrofe de la destrucción pero, al mismo tiempo, Hamlet descubre el medio estético para alcanzar su venganza¹². Con ello se prepara desde luego el acto tercero, esto es, la inolvidable representación teatral del asesinato frente a su tío y rey Claudio: dirigiendo su versión como dramaturgo, disfrutando como espectador, pero actuando como actor en esa doble condición, el héroe trágico celebra su particular redención en la apariencia, jugando como sujeto artístico de talante dionisiaco, como el genio que es “a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador” (Nietzsche, ^{2016b}, p. 355).

Así entendida, esta interpretación dionisiaca de Hamlet parece desembocar en la reivindicación de la justificación estética de la existencia y del mundo, pues en ella se ratifica la hipótesis metafísica de que “somos imágenes y proyecciones artísticas, y que tenemos nuestra suprema dignidad en cuanto somos la significación de obras de arte” (*ibid.*). El mundo no necesita ni dioses ni razones morales, ni fines externos ni fundamentos últimos, tan pronto comprendemos cómo el espacio generado por la propia obra de arte nos permite reconocerlo en su sentido inmanente y justificarlo tal como es, incluso cuando la duda y el absurdo parecen alcanzar, como en la acedia hamletiana, su paradigmático extremo nihilizador. De este modo, aprendemos a

¹⁰ En el correspondiente fragmento preparatorio leemos: “El pensamiento del héroe trágico debe ser completamente englobado en la ilusión trágica: él no puede pretender explicarnos lo trágico. Hamlet es el modelo: él expresa siempre lo falso, siempre busca razones falsas – el conocimiento trágico no entra en su reflexión. Él ha contemplado el mundo trágico, – pero no habla de él, sino sólo de sus debilidades, en las que descarga la impresión que ha recibido de aquella visión” (Nietzsche, 2010a, p. 253).

¹¹ Por eso más adelante, en el capítulo 17, leemos que el príncipe danés “habla de manera más superficial que actúa, de tal modo que no es a partir de las palabras, sino de una visión y apreciación profundizada de la totalidad de donde se puede extraer aquella doctrina de Hamlet antes mencionada” (Nietzsche, ²⁰¹⁶, p. 404). Como es sabido, la comprensión trágica de esta descarga (*Entladung*) de imágenes y escenas –en lugar de basarse en palabras y razones– descansa sobre la reinterpretación nietzscheana del concepto de *katharsis* tomado de Jacob Bernays, aunque tal asimilación exija de matices y prevenciones, tal como ha demostrado el reciente trabajo de Branco (2017).

¹² “...He oído / que quienes son culpables, ante una representación / se han sentido impresionados, por la sutileza / de la escena, hasta el punto que han llegado / a proclamar sus delitos. Pues el crimen, / aun sin lengua, hablará por los más prodigiosos / medios. Haré que estos cómicos / interpreten la muerte de mi padre” (Shakespeare, ²⁰¹⁹, p. 333).

valorar cómo a través de la creación artística, mejor aún, de la forma artística, llega a activarse el mecanismo ilusorio que supera la parálisis de la voluntad. La acción hamletiana requiere de un velo de ilusión, donde el horror es domesticado y hecho sublime, y eso pasa por una comprensión del arte en su simultaneidad como fuente de conocimiento trágico, por un lado, e instrumento al servicio de la vida, por el otro. Al menos nos muestra esa posibilidad simultánea, pues en virtud de la naturaleza artístico-dionisiaca de Hamlet se representa tanto el reconocimiento trágico del carácter incomprensible de su propia realidad circundante, como los mecanismos de la propia autoconciencia teatral y la actividad autónoma y creadora que pueden adoptarse para vivir y actuar de acuerdo con esa realidad. Tal es el profundo vínculo entre arte y vida: el arte nos permite reconocer los excesos de su mundo, y el arte le permite, al menos momentáneamente, habitar en él, en la medida en que la vida hamletiana, por dolorosa que resulte, sigue siendo aquella potencia productora que define su propia ley sin necesidad de trascendencia alguna.

3. El camino a Bruto - el camino a la pasión

Mi segunda cala, que fijaré tanto en el personaje de Bruto en *Julio César* como en la emergencia del personaje “Shakespeare”, debe empezar con una referencia a ciertos avatares en el itinerario intelectual de Nietzsche que posibilitarán y desembocarán en ese doble elogio. Al fin y al cabo, el lugar de aquel primer Shakespeare de tintes alemanes colapsó pronto, como tantas de las convicciones heredadas o asumidas de forma precipitada de su metafísica de artista. El distanciamiento y la desilusión respecto del proyecto wagneriano confluyeron en la necesidad de reevaluar no sólo su dictamen pesimista en clave alemana sobre el proceso de descomposición de la cultura moderna, sino de releer también desde otros hilos conductores el significado de creaciones culturales generadas por grandes artistas europeos. Ya desde la confección de la *Cuarta Intempestiva* en 1876, por tanto en paralelo a la gestación de *Humano, demasiado humano*, la anterior imagen de Shakespeare empezó a pivotar hacia nuevos espacios interpretativos, a ratos críticos o ambiguos, pero desvinculados del relato wagneriano o a la sumo reconvertidos en alegorías de su problemática relación con el compositor alemán. Tanto la forma como el fondo de su reevaluación crítica del arte y la psicología de los artistas modernos, la relativización de sus aspiraciones estéticas e intelectuales como genios, unidos a sus reflexiones sobre la hegemonía social del arte, sobre el público y los gustos de cada época, ofrecieron un centro de gravedad más autónomo para surcar dichos espacios. Tal fue la virtud del emergente “filosofar histórico” y la liberación del yugo de la metafísica: enfriar la mirada nietzscheana sobre el arte como un ámbito más de lo humano (y ya no, de forma exclusiva, de la naturaleza), redefiniendo así el lugar del arte como modelo de un nuevo régimen de relación con la verdad, allí donde el papel del artista en la sociedad y sus fuerzas productoras de apariencia fueron preparando el tránsito hacia la futura fisiología del arte¹³.

¹³ Es decir, aquella comprensión que sólo verá en las obras artísticas síntomas de salud o de enfermedad, expresiones de la vida ascendente o decadente. Para cartografiar esta transición, remito al todavía hoy esclarecedor trabajo de Gerhardt (1989), pero también a Barrios (2007), quien relea esta reevaluación del arte en la primera madurez nietzscheana desde sus implicaciones políticas.

Algunos ejemplos de este periodo bastarán para refrendar esta imagen de Shakespeare en transición. Así, la primera parte de *Humano, demasiado humano* mostraba cómo el Bardo podía ser presentado, bien como poeta profundamente irreligioso (Nietzsche, 2014, p. 130), bien como síntoma del culto rousseauniano del genio por vanidad (*ibid.*, p. 148); asimismo, podía ser caracterizado como un moralista lector y heredero de Montaigne (*ibid.*, pp. 153 s.), coincidiendo aquí con la influyente interpretación de Emerson¹⁴. Igualmente puede señalarse la emergencia de la dicotomía estética Norte-Sur, fijada en la contraposición entre, por un lado, el rígido ideal de la dramaturgia neoclásica francesa de Racine, Corneille o Voltaire, y, por el otro, la disolución de estilos y formas que la tradición nórdica había acelerado con su Shakespeare alemán y su recaída en el naturalismo. Pienso en el § 221 titulado “La revolución en la poesía”, donde Nietzsche asume la imagen voltairiana del *barbare* llamado “Shakespeare”, un lugar común ciertamente ambivalente –sedimentado sobre el concepto aristocrático de *bon goût*– al que ya nunca renunciaría en el marco de su crítica a los gustos democráticos del arte de masas: “Nosotros disfrutamos por cierto tiempo, es verdad, de la poesía de todos los pueblos, de todo lo que ha crecido en lugares escondidos, de lo primitivo, salvaje, extrañamente bello y gigantescamente irregular, desde la canción popular hasta el ‘gran bárbaro’ Shakespeare; degustamos las delicias del color local y de las costumbres de época, desconocidos hasta ahora para todos los pueblos artísticos; aprovechamos ampliamente esas ‘ventajas bárbaras’ de nuestra época [...] ¿Pero durante cuánto tiempo aún?” (Nietzsche, 2014, pp. 165 s.).

Frente a esta preferencia estética por el teatro francés, podríamos concluir precipitadamente que la mezcla de tendencias bárbaras y exóticas, o el plebeyismo que el filósofo alemán empezó a diagnosticar en las obras shakespearianas, convergieron en una imagen más negativa del poeta. No en vano el inicio de la ‘difícil’ relación del Nietzsche maduro con la tradición anglosajona, tanto literaria como filosófica –empirismo y sobre todo utilitarismo¹⁵–, debe localizarse en esta época, igual que sus prejuicios culturales respecto del espíritu y el tipo ingleses, es decir, su puritanismo, su modernismo optimista en relación a la moral, ciencia, sociedad, etc. Pero junto a Laurence Sterne, “el escritor más libre” (Nietzsche, 2014, pp. 305 s.), Shakespeare se salvaba también de este relato, porque a través de la riqueza de su poética Nietzsche medía, en ese gesto comparativo tan habitual en él, su propia época histórica frente a otras más saludables, robustas y salvajes, incluso en el exceso y policromía de una ficción dramática:

La mayor paradoja de la historia de la poesía –reza el § 162 de la segunda parte de *Humano, demasiado humano*, titulado “Efecto de la cantidad”– consiste en que uno puede ser un bárbaro en todo aquello en que los poetas antiguos basaban su grandeza, esto es, defectuoso y deforme de pies a cabeza, y seguir siendo, no obstante, el poeta más grande. Esto sucede en efecto con Shakespeare, quien, comparado con Sófocles, parece una mina llena de una inmensa cantidad de oro, plomo y rocalla, mientras que éste no sólo

¹⁴ Pero mientras Montaigne supo hablar en primera persona de las pasiones, Shakespeare las puso en boca de personajes que las experimentaban en carne propia, encerrando “de manera concisa pensamientos completamente serios, pero justo por ello demasiado lejanos y sutiles a los ojos del público del teatro, y por tanto ineficaces” (*ibid.*). Sobre la influencia de Emerson en el pensamiento nietzscheano, véase el reciente trabajo de Zavatta (2019).

¹⁵ A este respecto, el trabajo de Mabile (2009) resulta orientador, porque rastrea tanto el diálogo filosófico con Bacon, Hobbes, Locke, Hume, Darwin y Mill, como el estético-literario con Sterne, Stage, Swift, Elliot, Carlyle y, quizá de forma insuficiente, Shakespeare (pp. 152-169).

es oro, sino oro de la más noble calidad, que casi hace olvidar su valor como metal. Pero la cantidad, en su grado máximo, *produce el efecto* de calidad – esto es lo que beneficia a Shakespeare (Nietzsche, 2014, p. 317)¹⁶.

Desde esta convicción, obras posteriores como *Aurora* y *La gaya ciencia* terminaron de afianzar esta posición más libre respecto del dramaturgo inglés, también como poeta de amor. De los *Sonetos*, por ejemplo, admiró su honestidad acerca de las pasiones más carnales y su afectación en la vida sexual. En aquellos pentámetros yámbicos se atisbaban, como leemos en el § 76 de *Aurora*, frustraciones y ansiedades en torno a Eros y Afrodita, esas grandes potencias susceptibles de idealización que estaban aprisionadas por la intelectualización de la razón frente al cuerpo y la devaluación cristiana de la sexualidad. La excepcional franqueza del yo lírico al plasmar su amargo fracaso por llevar una vida según un ideal de pureza y castidad – pensemos en los sonetos 111, 129, 142 o 151– resultaba de enorme valor probatorio para Nietzsche, pues revelaba “lo tétrico que en este punto lo ha hecho el cristianismo” (Nietzsche, 2014, p. 529)¹⁷. Con ello, lo que en esta época de indagación moral le empieza a fascinar más de Shakespeare en relación a esta plasmación de los instintos más poderosamente contradictorios es que apunta, en última instancia, hacia su integridad como artista y por tanto a la naturaleza misma del oficio poético¹⁸. Cierto, Nietzsche prolonga aquí, quizá sin saberlo, la convicción romántica de que toda genuina obra de arte debe estar arraigada en la experiencia personal del autor. Pero el gesto de su especulación biográfica y psicologizante es desmitificador, porque la imagen serena y elevada del Bardo, presente aún en buena parte del siglo XIX, queda rota, dejando paso a la posibilidad de vislumbrar una figura torturada y dividida, en todo caso humana. No en vano, los genuinos poetas como él están literalmente enamorados de las propias pasiones, de ahí que se alejan de todo efecto moral o mensaje pedagógico detrás de su plasmación.

Y si no hay fatalidad, sino gestión poética de una maldad humana que ya no es sancionable moralmente, sino sublimable como gesto de soberanía individual, nadie como el personaje de Bruto en la tragedia romana *Julio César* immortalizará el elogio ensayado ya con ocasión de *Macbeth*¹⁹. Sin duda el famoso alegato de su amigo

¹⁶ En la misma línea se retomará el ambiguo alegato a favor de la policromía de gustos shakespeariana en JGB, § 224, aunque vinculado al diagnóstico del “sentido histórico”: “No hay sentido más incomprensible para hombres así que el sentido histórico y su sumisa curiosidad de plebeyo. No sucede otra cosa con Shakespeare, esa sorprendente síntesis del gusto hispano-mora-sajona que habría hecho reír o enfurecer irrefrenablemente a un viejo ateniense del círculo de Esquilo; pero nosotros – tomamos justo esa salvaje policromía, esta confusión de los elementos más delicados, brutos y artificiales con una confianza y una cordialidad secretas, nosotros disfrutamos de él como un refinamiento del arte, reservado precisamente para nosotros, y en ello los vapores nauseabundos y la cercanía de la plebe inglesa en que habita el arte y el gusto shakespearianos nos incomodan tan poco como, pongamos, la Chiaia de Nápoles” (Nietzsche, 2016a, p. 385).

¹⁷ Baste recordar los dos primeros cuartetos del soneto 151, en la irrepitible versión de Agustín García Calvo: “Niño es amor para saber lo que es conciencia;/ mas ¿quién no sabe que de amor conciencia es hija?/ No aprietes pues, gentil tahúr, mi penitencia;/ no sea que de mi falta causa en ti se exija./ Pues, al tú traicionarme, yo mi cuerpo burdo/ a traición le vendo mis más nobles dones;/ mi alma a mi carne dice que no es nada absurdo/ que en amor triunfe, y ella no oye más razones” (Shakespeare, 2007, p. 339).

¹⁸ Por eso el Bardo sería también modélico en cuanto al goce apasionado y voluptuoso, vitalismo que bebe de la interpretación stendhaliana de Shakespeare (Stendhal, 1854), a la que no puedo aludir sino de pasada.

¹⁹ *Macbeth* es la obra que centra los esfuerzos del ya mentado aforismo de *Aurora* titulado “De la moralidad del teatro” (Nietzsche, 2014, pp. 610 s.). Su idea es clara: quien posee una ambición furiosa, todavía velada, contempla en el Thane of Cawdor su propia imagen y aprende a disfrutar así de los encantos de esa existencia apasionada, peligrosa y sombría, a través de la cual la vida se nos muestra. Esa simpatía demoníaca que el lector siente por Macbeth, héroe transformado en villano sanguinario, consigue que no le restemos dignidad trágica,

Casio (I, 2) resuena aquí con fuerza inusitada:

Los hombres son dueños de sus destinos en cierto momento. /
 La culpa, querido Bruto, no está en nuestras estrellas, /
 sino en nosotros, que no somos más que esclavos
 (Shakespeare, 1981, p. 107).

Julio César fue la obra shakespeariana favorita de Nietzsche, desde sus ensayos de Pforta hasta *Ecce homo*. Ya en sus primeras incursiones escolares, el bachiller había glosado con agudeza la psicología de la amistad más noble entre Bruto y Casio, reconociendo en la dinámica de su relación conspirativa la absoluta ausencia de consideraciones morales: *keine moralischen Bedenken machen sich geltend* (Nietzsche, 2006, p. 117). En efecto, la acción de esta “tragedia humana, demasiado humana”, en palabras de su traductor José M^a Valverde (Shakespeare, 1981, p. XXII), dejaba poco margen para tales apreciaciones: en Roma, la plebe festeja a Julio César, queriendo incluso hacerle rey, para escándalo de los patricios. Ante esta deriva, la conjuración liderada por Casio convence a su amigo Bruto para asesinarlo a las puertas del Capitolio, acto que desencadena tumultos públicos alentados por el triunviro Antonio y que desemboca en una guerra civil, en cuya batalla decisiva, Filipo, ambos amigos sucumben con sus propias espadas ante la inminente debacle militar.

De entrada, la cualidad humana de *Julio Cesar* se cifra aquí en virtud de un universo poético en el que, para el filósofo alemán, la imaginación está exenta de obligaciones históricas. Esa fue una posición defendida ya en la *Segunda intempestiva*, donde asumió la interpretación goetheana según la cual aquellos romanos eran “únicamente ingleses de cuerpo entero, claro que humanos, seres humanos de verdad, y a éstos también les sienta bien la toga romana” (Nietzsche, 2016b, p. 727). Ahora bien, la particular hermenéutica literaria que el Nietzsche maduro empezó a ejercer sobre su tragedia favorita fue todavía un paso más lejos. La Roma shakespeariana no era tanto un punto de negociación política entre las fuerzas monárquicas isabelinas y las puritanas, sino sobre todo un espacio suprahistórico en el que convergían dos momentos ejemplares de una cultura aristocrática, Antigüedad y Renacimiento, con personalidades fuertes y avasalladoras²⁰. Ese era un profundo legado burckhardtiano, aunque releído aquí bajo el prisma metapolítico de la literatura que mejor había sabido encarnar a esos escasos tipos superiores. Como sugiere a su hermana en una carta de noviembre de 1883, *Julio César* pertenece a ese grupo de obras shakespearianas donde “abundan estos seres fuertes, rudos, vigorosos, hechos de granito. De *estos*

pues en él percibimos, siguiendo a Bloom (1998, pp. 519 ss.), nuestra capacidad de asumir esa inquietante presencia en el interior del ser humano, sin recurrir a otras instancias exteriores o trascendentes.

Por lo demás, esta línea argumentativa no era nueva en la historia de la recepción de Shakespeare. De hecho, prolongaba una intuición que, además de William Hazlitt en su clásico *Characters of Shakespeare's Plays* (1817, pp. 15 ss.), había prefigurado ya Samuel Johnson, no por casualidad editor del *opus* shakespeariano. Pero en su famoso “Preface to Shakespeare”, de 1765, Johnson consideraba que la falta de propósito moral que percibía en *Macbeth* –por ejemplo la indiferencia del Bardo frente a la convención poética según la cual había que castigar al malvado y premiar al virtuoso– debía imputársele como primer defecto suyo: *his first defect* (1968, p. 71). Esta no es desde luego la intención de Nietzsche, porque la ambición desenfundada de *Macbeth* precisamente construirá su fuerza poética a partir de ese ‘defecto’.

²⁰ Por otro lado, los propios estudios shakespearianos no han desdeñado la relectura nietzscheana de la Roma shakespeariana para una mejor comprensión de su trilogía de tragedias romanas, tal como ha demostrado la reciente monografía de Cantor (2018, pp. 100-162).

seres nuestra época es tan pobre” (Nietzsche, 2010b, p. 416). Y en aquella textura cesarista surgía un personaje trágico como Bruto, verdadero protagonista de la obra, y no César, quien muere apuñalado por sus manos a mitad de la obra:

A la gloria de Shakespeare. – Lo más bello que sabría decir a la gloria de Shakespeare, *del hombre*, es esto: ¡creyó en Bruto y no lanzó ni un pequeño grano de desconfianza sobre ese tipo de virtud! A él le consagró su mejor tragedia –se la sigue llamando aún hoy con un nombre equivocado– a él y a la encarnación más terrible de alta moral. ¡Independencia del alma! – ¡de eso se trata aquí! En esto, ningún sacrificio puede ser demasiado grande: hay que poder sacrificarle incluso al amigo más querido, y aunque sea además el hombre más magnífico, la gloria del mundo, el genio sin par, – siempre que se ame la libertad como libertad de las grandes almas y por su causa le amenace un peligro a esa libertad: – ¡algo así debe haber sentido Shakespeare! La altura en la que pone a César es el más sutil honor que le podía rendir a Bruto: ¡sólo así eleva a lo prodigioso su problema interior e igualmente la fuerza del alma que era capaz de cortar *ese nudo!* – (Nietzsche, 2014, p. 786).

De este § 98 de *La gaya ciencia* subrayaré dos ideas: (1) El acto perpetrado por Bruto, símbolo de la independencia del alma, representa un gesto de autosuperación que confiere grandeza, a saber: elegir, frente a su amor incondicional por César, la reafirmación virtuosa de la libertad de sí como individuo. Nietzsche identifica aquí, a través de la codificación literaria, un momento ‘terrible’ de moralidad elevada, una suerte de ética de los hombres superiores, un radicalismo aristocrático que opta por sacrificar el bien común ante una amenaza interna de la soberanía individual. Hasta cierto punto, el asesinato de César es a la vez un efecto de la amenaza que Bruto percibe contra la independencia de su alma y la expresión más pura de dicha independencia, llevada hasta el extremo de un crimen mayestático de intensidad tan trágica que se expresará en adelante a través de la repetida pulsión fundante en la que se afirmó. El asesinato perpetrado por Bruto obedece por tanto no a motivos políticos o patrióticos –defender el *status quo* de la vieja República y su régimen de libertades democráticas–, sino porque el conspirador “ama la libertad como libertad de las grandes almas”. Tales almas, nobles y excepcionales, son aquellas cuya autoafirmación ejemplifica la gozosa creación de sí y sus valores aristocráticos, con independencia de que sepan o no si han tomado la decisión adecuada. No es otra la nobleza que tributará su mayor adversario, Marco Antonio, a modo de inmortal epitafio: “Ése fue el más noble de todos los romanos” (Shakespeare, 1981, p. 173)²¹.

(2) Ahora bien, en la última parte de este aforismo hay otro aspecto decisivo que conviene resaltar, a saber, el rol del “poeta”:

En ella hizo aparecer dos veces a un poeta, y dos veces derramó sobre él un tal desprecio impaciente y extremo que resuena como un grito, – como el grito de desprecio de sí mismo. Bruto, hasta Bruto pierde la paciencia cuando aparece el poeta, presuntuoso, patético, importuno, como suelen ser los poetas, como un ser que parece rebosar de posibilidades

²¹ Con todo, Nietzsche no deja de recordarnos que la grandeza de Shakespeare, “el hombre”, logra honrar al mismo tiempo la dignidad trágica del asesino y del asesinado, cuya deificación permea toda la obra: como artista de sí mismo, César muere en cuerpo pero triunfa en espíritu, conquistando así la usurpación eterna de Roma. Tal es su mayor victoria: la promulgación de su mito, por cuanto, como ya viera René Girard, “la violencia del asesinato de César se ha convertido en la violencia fundadora del Imperio Romano” (1995, p. 257).

de grandeza, incluso de grandeza ética, y que sin embargo en la filosofía de la acción y de la vida rara vez alcanza la probidad común. “Si él conoce su momento, *yo conozco sus humores*, – ¡fuera el bufón tintineante!” – exclama Bruto. Retradúzcaselo en el alma del poeta que lo creó (Nietzsche, 2014, p. 786).

Reaparecen aquí, con renovada fuerza, dos de las escenas que tanto impresionaron ya al joven estudiante en Pforta (Nietzsche, 2006, p. 120); la primera, protagonizada por el poeta Cina, un presunto conspirador que es asesinado a manos del populacho por sus malos versos: “Tear him for his bad verses”, grita la plebe (III, 3); la segunda, que Shakespeare confeccionó a partir de una de las muchas anécdotas plutarquianas de la vida de Bruto²², es la protagonizada por un poeta sin nombre, de insolentes rasgos cínicos, cuya inoportuna visita a los aposentos de Bruto para inmortalizar el día después termina en un enfado mayúsculo del regicida, inmerso en una amarga discusión con Casio. De nada sirve que este último mitigue la excentricidad del intruso:

No le tomes a mal, Bruto, es su manera de ser.

Respetaré sus caprichos cuando él respete las ocasiones. ¿Qué tienen que ver las guerras con estos locos copleros? Fuera de aquí, compadre. (Shakespeare, 1981, p. 157)

Aunque la expresión coloquial que utiliza Nietzsche, *Schellen-Hanswurst*, no sigue la traducción de Schlegel-Tieck *Schellennarren*, sí que transpone la fórmula shakespeariana de *jigging fools* de un modo para mí decisivo: el poeta, como “bufón tintineante”, provocativo e irónico, emerge ahora como un elemento de dislocación que brota del alma del dramaturgo inglés, como un grito que apunta hacia algo más. ¿Pero hacia qué? Para intentar responder a esta idea, saltaremos a su culmen final.

4. Epílogo: Los fantasmas de *Ecce homo*

A modo de epílogo, la última aparición de siluetas shakespeareanas nos transporta a *Ecce homo*, allí donde el fuerte dispositivo retórico y la pulsión de intertextualidad y autorreferencialidad permitirán el encuentro, con ligeras variaciones, de las tres figuras fantasmales que he presentado. Y llamarlas fantasmas, como de hecho hizo Klossowski (1995, pp. 198 ss.), no es aquí casual, pues ciertamente tienen algo de imágenes obsesivas conjuradas en un acto final, revoloteando por el escenario filosófico de esta inclasificable autobiografía que dinamita desde dentro la estabilidad de una sola identidad autorial que se pretenda verdadera. Con ello, el desenmascaramiento nietzscheano de la identidad subjetiva como pura ficción, como nuda y simple apariencia, alcanza también a sus queridos espectros shakespeareanos, convocados en el capítulo cuarto de “Por qué soy tan inteligente”²³:

²² *Brut.*, 7. 34, a través de la versión de North (1575, pp. 215 s.). Que el material principal de Shakespeare fueran las *Vidas* de Plutarco no es ciertamente una circunstancia menor, habida cuenta de la admiración con que Nietzsche se acercó a esos escritos de naturaleza poética e historiográfica que, por un lado, se movieron siempre entre *ficta* y *facta*, y, por el otro, le mostraron bien pronto la estrategia literaria que permitía remitir al sustrato vital que subyacía a todas las ideas de grandes pensadores. Sobre la relación Plutarco-Nietzsche, remito al trabajo de Ingekamp (1988).

²³ Magistralmente analizado por Christian Benne (2005) en un artículo con el que me siento en deuda.

... cuando busco mi fórmula suprema para *Shakespeare*, nunca la encuentro más que en el hecho de haber concebido el tipo de César. Una cosa así no se adivina, — o se es o no se es. El gran poeta crea *solo* a partir de su propia realidad — hasta el punto de que después ya no soporta su obra... [...]. — No conozco una lectura que desgarré más el corazón que la de Shakespeare: ¡cuánto tiene que haber sufrido un hombre para necesitar ser un bufón hasta ese punto! — ¿Se comprende *el Hamlet*? No la duda, la *certeza* es lo que hace enloquecer... Pero para sentir así, es preciso ser profundo, ser abismo, ser filósofo... Todos nosotros *tenemos miedo* de la verdad... Y, lo confieso: estoy instintivamente seguro y cierto de que Lord Bacon es el artifice, el animal autotorturador que inicia este tipo de literatura de lo más inquietante: ¿qué *me importa a mí* el lamentable parloteo de esas confusas y planas cabezas americanas? Pero la fuerza para el realismo más poderoso de la visión no solo es compatible con la fuerza más poderosa para la acción, para lo monstruoso de la acción, para el crimen — *los presupone incluso*... (Nietzsche, 2016a, p. 802)

Como tantos otros pasajes apoteósicos de *Ecce homo*, el ‘yo’ que toma la palabra nos deleita aquí con una galería de espejos móviles, un intrincado juego de identificaciones que refuerza lo que Duncan Large definió como *poética del subterfugio* (2000, p. 59). Sin duda la interpretación dista de ser fácil, y en este contexto no puedo sino ensayar una posible hipótesis de trabajo que sugiera mínimamente en qué sentido los espectros complementarios de César y Hamlet remiten a ese otro personaje que es Shakespeare, que a su vez es Francis Bacon.

Por un lado, la singularidad de César, tipo plutarquiano y renacentista, que desaloja ahora el protagonismo de Bruto convirtiendo su *ethos* de la fuerza en paradigma del hombre libre y poderoso, de instintos implacables y terribles. Es de hecho la misma caracterización que encontramos en *Crepúsculo de los ídolos*, César como el tipo supremo de ser humano libre “a cinco pasos de la tiranía”, alguien que entendió la libertad “como algo que se tiene y *no se tiene*, como algo que se *quiere*, como algo que se *conquista*...” (Nietzsche, 2016a, p. 676). Pero el conocimiento de la grandeza humana —y esta paradoja es clave— bebe al mismo tiempo de la incomodidad según la cual la imagen de César, su eternidad poética y política, sólo brota de la monstruosa recreación de su asesinato sacrificial, en la línea defendida por René Girard (1995, pp. 247-280), es decir, del reconocimiento de un poderoso acto humano de violencia fundadora que reviste la profundidad de un crimen. Difícil gestión poética la de semejante conocimiento de la grandeza humana, no exenta de sufrimiento e insuficiencia comunicativa —como en el caso de Zaratustra—, de ahí que la válvula de la coexistencia bufonesca de Shakespeare desgarré tanto el corazón de Nietzsche²⁴.

²⁴ Los recursos de Shakespeare no tienen por qué llevar, sin embargo, a una conclusión tan nihilista como la del último Nietzsche. Así, en otro de los geniales momentos shakespearianos de autoconciencia teatral, Casio y Bruto se preguntan inmediatamente después de su asesinato cómo va a ser recreada dramáticamente esa escena en el futuro: “Casio: ¿Dentro de cuántos siglos se seguirá reviviendo ésta nuestra escena sublime, en estados que aún no han nacido, y con lenguas aún desconocidas? Bruto: “Cuántas veces sangrará César en ficción, el que ahora yace a lo largo del pedestal de Pompeyo, sin valer más que el polvo?” (Shakespeare, 1981, p. 135). Pero ya en *Hamlet* (III, 2) se anticipa esta problemática de la repetibilidad, no sin ironía: “Hamlet: [...] Señor, vos fuisteis actor en la universidad, ¿no? Polonio: Sí, y muy bueno que era, según dicen. Hamlet: ¿Qué interpretasteis? Polonio: ¡Hice Julio César! Me mataban en el Capitolio. Bruto me mataba. Hamlet: Bruto tuvo que ser quien matara a tan capitolio amigo!” (Shakespeare, ²⁴2019, pp. 383 ss.).

Y precisamente aquí, por otro lado, retorna la figura Hamlet, en cuya alocada bufonería se dialoga con el pasado, es decir, con el “problema con cuernos” trazado ya en *El nacimiento de la tragedia*, pero desde la convicción final de que, frente a toda voluntad de verdad entendida como voluntad de muerte, la risa liberadora del parodista de sí mismo es la única máscara honesta del decir filosófico. Tal es la desgarradora textura bufonesca de finales de 1888. ¿Acaso la probidad más difícil? Hamlet, igual que el ‘yo’ autobiográfico de *Ecce homo*, igual que el ‘yo’ lírico de los *Ditirambos de Dioniso*²⁵, no es sino el *Hanswurst*, el cínico *jigging fool*, el bufón que sufre, torturándose, enmascarando su sufrimiento detrás de todas sus múltiples máscaras. Como leemos en *Nietzsche contra Wagner*, “hay espíritus libres e insolentes que querrían ocultar y negar que en el fondo son corazones rotos e incurables — éste es el caso de Hamlet: y entonces la locura misma puede ser la máscara para un saber funesto y demasiado cierto” (Nietzsche, 2016a, p. 920).

Y claro, el maestro detrás de todo este *role playing* es el personaje de “Shakespeare”, pero a través del novedoso enigma de Francis Bacon, el último de los simulacros. Pero no nos equivoquemos: la aparente adhesión nietzscheana a las coetáneas teorías americanas que sostenían que fue el barón de Verulam quien escribió las piezas teatrales atribuidas a Shakespeare es solo instrumental²⁶. El rastreo de paralelismos textuales deja paso al instinto, al sentimiento de una intensidad autorial como la suya propia. Bacon, ese mismo actor político de la corte jacobina que nos señaló con sus *idola* las fuentes del error, se convierte ahora en la alegoría de una existencia “realista” que es a la vez creativa y analítica, artística y filosófica. Y así, el “poeta filósofo” emerge finalmente detrás de la *persona* de “Shakespeare” –*persona* en sentido etimológico, claro–, ¿pero acaso igual que Nietzsche mismo habla a través del extravagante autor de *Ecce homo*, en el sentido de que “una cosa soy yo, otra lo son mis escritos” (Nietzsche, 2016a, p. 809)? Difícil cuestión que escapa a nuestro propósito, aunque sí parece culminarse, en el umbral mismo de la locura enmudecedora, una lógica experimentadora del sujeto escindido, el único verdaderamente productivo y honesto desde el punto de vista filosófico-artístico: Bacon representa a Shakespeare, Shakespeare representa a Hamlet, y Nietzsche los representa a todos ellos, como a César y Zaratustra, a fin de representarse a sí mismo.

5. Referencias bibliográficas

- Barrios Casares, M. (2007): “¿Expulsar de nuevo al poeta? De arte y política en Nietzsche”, *Estudios Nietzsche*, 7, pp. 11-36.
- Battersby, C. (2010): “Behold the Buffoon’. Nietzsche’s *Ecce Homo* and the Sublime”, *Tate Papers*, 13, Londres, Tate Gallery [https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/13/behold-the-buffoon-dada-nietzsche-ecce-homo-and-the-sublime]
- Benne, Ch. (2005): “*Ecce Hanswurst – Ecce Hamlet: Rollenspiele in Ecce Homo*”, *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft*, 12, pp. 219-228. DOI: <https://doi.org/10.1524/nifo.2005.12.jg.219>
- Bloom, H. (1999): *Shakespeare. The Invention of the Human*, London, Fourth Estate.

²⁵ Para esta cuestión, cfr. Lavernia (2019, pp. 61 ss.).

²⁶ En particular, Delia Bacon (*The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded*, de 1857) e Ignatius Donnelly (*The Shakespeare Myth*, de 1887), ambos conocidos por Nietzsche, trataban de contrastarla mediante el mero rastreo de paralelismos textuales y de supuestos cifrados en las obras.

- Bohley R. (1976): “Über die Landesschule zur Pforte: Materialien aus der Schulzeit Nietzsches”, *Nietzsche-Studien*, 5, pp. 298-320.
- Bonetto, S. (2006): “Coward conscience and bad conscience in Shakespeare and Nietzsche”, *Philosophy and Literature*, 30, pp. 512-527. DOI: [10.1353/phl.2006.0024](https://doi.org/10.1353/phl.2006.0024)
- Börne, L. (1964): “Hamlet. Von Shakespeare” (1828), en *Sämtliche Schriften*, vol. 1, I. Rippmann & P. Rippmann (eds.), Düsseldorf, Melzer, pp. 482-498.
- Branco, M. J. (2017): “‘A pesar del miedo y de la compasión...’. El valor de la *katharsis* en *El nacimiento de la tragedia*”, *Estudios Nietzsche*, 17, pp. 83-94.
- Cantor, P. A. (2018): *Shakespeare's Roman Trilogy. The Twilight of the Ancient World*, Chicago/London, The University of Chicago Press. DOI: 10.7208/chicago/9780226462653.001.0001
- Deussen, P. (1901): *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*, Leipzig, F.A. Brockhaus.
- Freiligrath, F. (1844): “Hamlet”, en *Ein Glaubensbekenntniß: Zeitgedichte*, Mainz, Victor von Zabern, pp. 253-257.
- Garber, M. (1987): *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, New York/London, Routledge.
- Gerhardt, V. (1989): “Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst”, *Nietzsche-Studien*, 13, pp. 374-393.
- Gervinus, G. (1862): *Shakespeare*, Leipzig, Engelmann.
- Girard, R. (1995): *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*, Barcelona, Anagrama.
- Grabbe, C. D. (1966): “Über die Shakspearo-Manie” (1827), en *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, vol. 4, A. Begmann (ed.), Emsdetten, Lechte, pp. 27-55.
- Hazlitt, W. (1817): *Characters of Shakespeare's Plays*, London, C.H. Reynell.
- Hegel, G. W. F. (1989): *Lecciones sobre la estética*, traducción de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal.
- Höfele, A. (2016): *No Hamlets. German Shakespeare from Nietzsche to Carl Schmitt*, Oxford, Oxford University Press. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780198718543.001.0001
- Holbrook, P. (1997): “Nietzsche's *Hamlet*”, *Shakespeare Survey*, 50, pp. 171-185. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL052159135X.015>
- Ingekamp, H. G. (1988): “Der Höhepunkt der deutschen Plutarchrezeption: Plutarch bei Nietzsche”, *Illinois Classical Studies*, 13 (2), pp. 505-529.
- Johnson, S. (1968): “Preface to Shakespeare” (1765), en *The Works of Samuel Johnson*, vol. 7, A. Sherbo (ed.), New Haven, Yale University Press.
- Kaufmann, W. (1960): *From Shakespeare to Existentialism*, New York, Anchor Books.
- Klossowski, P. (1995): *Nietzsche y el círculo vicioso*, Buenos Aires, Editorial Altamira.
- Koberstein, A. (1858): “Shakespeare's allmähliches Bekanntwerden in Deutschland und Urtheile über ihn bis zum Jahr 1773”, en *Vermischte Aufsätze zur Litteraturgeschichte und Aesthetik*, Leipzig, Johan Ambrosius Barth, pp. 163-221.
- Koberstein, A. (1865): “Shakespeare in Deutschland”, *Shakespeare-Jahrbuch*, 1, pp. 1-17.
- Large, D. (2000): “Nietzsche's Shakespearean Figures”, en A. D. Schrift (ed.), *Why Nietzsche Still? Reflections on Drama, Culture, and Politics*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, pp. 45-65.
- Lessing, G. E. (1974): *Briefe, die neuste Literatur betreffend*, en *Werke V*, H. G. Göpfert & J. Schönert (eds.), München, Hanser, pp. 30-329.
- Llinares, J. B. (2000): “Sobre lo trágico en Schopenhauer y Nietzsche”, en C. Morenilla & B. Zimmermann (eds.), *Das Tragische (= Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, Bd. 9), Stuttgart, J.B. Metzler, pp. 123-145.
- Mabille, L. (2009): *Nietzsche and the Anglo-Saxon Tradition*, London/New York, Continuum.

- Nietzsche, F. (2005): *Correspondencia I: junio 1850- abril 1869*. Traducción, introducción, notas y apéndices de Luis E. de Santiago Guervós, Madrid, Trotta.
- Nietzsche, F. (2006): *Nachgelassene Aufzeichnungen Herbst 1862 - Sommer 1864*, W. Müller-Lauter & J. Figl (eds.), Berlin/New York, De Gruyter.
- Nietzsche, F. (2010a): *Fragmentos póstumos. Volumen I (1869-1874)*. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca. Traducción, introducción y notas de Luis E. de Santiago Guervós, 2ª edición corregida y aumentada, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. (2010b): *Correspondencia IV: enero 1880 – diciembre 1884*. Traducción, introducción, notas y apéndices de Marco Parmeggiani, Madrid, Trotta.
- Nietzsche, F. (2013): *Obras completas II: Escritos filológicos*. Traducción, introducciones y notas de Manuel Barrios, Alejandro Martín, Diego Sánchez Meca, Luis E. de Santiago Guervós y Juan Luis Vermal, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. (2014): *Obras completas III. Escritos de madurez I*. Traducción, introducciones y notas de Jaime Aspiunza, Marco Parmeggiani, Diego Sánchez Meca y Juan Luis Vermal, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. (2016a): *Obras completas IV. Escritos de madurez II y complementos a la edición*. Traducción, introducciones y notas de Jaime Aspiunza, Manuel Barrios Casares, Kilian Lavernia, Joan B. Llinares, Alejandro Martín Navarro y Diego Sánchez Meca, Madrid, Tecnos.
- Nietzsche, F. (2016b): *Obras completas I: Escritos de juventud*. Edición dirigida por Diego Sánchez Meca. Traducción, introducciones y notas de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós, Madrid, Tecnos.
- Sánchez Meca (2013): “Introducción al volumen II: Nietzsche y la filología clásica”, en *Obras completas II: Escritos filológicos, supra*, pp. 15-77.
- Schmidt, J. (2012): *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie*, Berlin, De Gruyter.
- Schopenhauer, A. (2009): *Parerga y Paralipómena II*, traducción, introducción y notas de P. López de Santa María, Madrid, Trotta.
- Shakespeare, W. (1981): *Romeo y Julieta; Julio César*, introducción, traducción y notas de J. Mª Valverde, Barcelona, Planeta.
- Shakespeare, W. (2007): *The Sonnets / Sonetos de amor*, edición y traducción de A. García Calvo, Barcelona, Anagrama.
- Shakespeare, W. (2019): *Hamlet*, edición bilingüe del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer, Madrid, Cátedra.
- Stendhal (1854): *Racine et Shakespeare – Études sur le romantisme*, Paris, Lévy Frères.
- Stern, T. (2014): “Schopenhauer’s Shakespeare: The Genius on the World Stage”, en J.A. Bates & R. Wilson (eds.), *Shakespeare and Continental Philosophy*, Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 56-75.
- Wagner, R. (1997): *Ópera y drama*, trad. de Ángel-Fernando Mayo, Sevilla, Junta de Andalucía y Asociación sevillana de amigos de la Ópera.
- Wagner, R. (2016): *Beethoven*, seguido de *La dirección de orquesta*, B. Matamoro (ed.), Madrid, Fórcola.
- Wilson, S. (2000): “Reading Shakespeare with intensity: a commentary on some lines from Nietzsche’s *Ecce Homo*”, en J. J. Joughin (ed.), *Philosophical Shakespeares*, London, Routledge, pp. 86-104.
- Zavatta, B. (2019): *Individuality and Beyond: Nietzsche Reads Emerson*, New York, Oxford University Press. DOI: 10.1093/oso/9780190929213.001.0001