

Modelo y Fenomenología: Nietzsche contra Hegel. El Renacimiento de la Tragedia en el Renacimiento de la Ópera.

DANIELLE COHEN-LEVINAS
Collège International de Philosophie
Universidad Paris I

"El acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es, en aquello que ocurre, lo puro expresado que nos avisa y nos espera."

(Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*)

Abstract

Nietzsche and Hegel; Nietzsche against Hegel: these two major figures envisage music as the representation of a philosophical ideal. Nietzsche resorts to the greek tragedy, where he sees the expression of the vital and deep sensibility of artistic creation. Hegel, on the other hand, conceives music as the sensible incarnation of the Idea. These two opposite conceptions allow to discuss an interpretation of the opera.

Resumen

Nietzsche y Hegel, Nietzsche contra Hegel: estas dos grandes figuras conciben la música como representación de un ideal filosófico. Para Nietzsche se trata de la tragedia griega, en donde él ve la expresión de la sensibilidad vital y profunda de la creación artística. Hegel, en cambio, concibe la música como el lugar de la encarnación sensible de la idea. Estas dos concepciones opuestas permiten discutir y plantear una interpretación de la ópera.

¿Por qué ha sentido Freud la necesidad de enseñar la utopía? ¿Por qué ha sentido el carácter inesperado de la *utopía*, contra el *esperado*, a priori, de la verdad? (Cfr. Pontalis, 1952) No ignoraba que la experiencia estética, tal como Hegel la ha transmitido, consiste en acoplar a las dos; mientras que, para Nietzsche, ella consiste en desalojar lo bien fundado de la "dialéctica optimista". Ahora bien, es la *huella* de estas dos tópicos conceptuales que la ópera intenta todavía hoy reconciliar; y es en el discernimiento que se resuelve la antinomia fundamental de la empiria lírica -por lo tanto trágica- dilucidada por Nietzsche, y de la empiria musical -por lo tanto lírica- problematizada por Hegel. Tal vez permaneceríamos en este cuerpo a cuerpo de Apolo contra Dionisos si Freud no los hubiera amalgamado en un solo y mismo sistema. ¿Por qué la *verdad* sería más tangible que la *utopía*? La una es la cara oculta de la otra, su recurrente o su inversión. En todo caso, se desplazan juntas. La lección de Freud, de orden analítico, la recuperamos en la crítica de la renovación de la ópera, aquí y ahora.

Denunciando “la ilusión delirante(...), esa creencia inquebrantable en que el pensamiento, guiado por la causalidad, desciende a los abismos del ser”(Cfr. Nietzsche, 1949, pp.78-79), desautorizando a la voluntad pronta a “encerrar el universo en la red indestructible del saber”(Cfr. Nietzsche, 1949, pp.78-79), Nietzsche lanza el anatema a la mimesis consensual que, para él, uniformiza la historia del teatro lírico hasta Wagner, con excepción de *Carmen* de Bizet. Convencido de que el arte, y en particular la música, son actividades metafísicas de la vida, denuncia “la crisálida del esquematismo lógico”(Cfr. Nietzsche, 1949, pp.73-74) en la que el pensamiento filosófico envuelve los fenómenos estéticos. La invectiva tiene como objetivo disolver la quietud del discurso platónico, inyectarle una “embriaguez dionisiaca” sin la cual “la encarnación visible de la música” (Cfr. Nietzsche, 1949, p. 75) es cambiada en su *esencia*; y la *esencia* de la música, para Nietzsche, no se comprende sino en una “manifestación y una representación simbólicas de estados dionisiacos” (Cfr. Nietzsche, 1949, p. 75), de lo cual está dotada la tragedia anterior a Eurípides.

El advenimiento, en la tragedia griega, de uno o muchos actores presentes para *recitar* un texto escrito, marca el acto histórico del retroceso de la música -expresión que no conforma una narración, sino que es en sí un fenómeno de representación, una hipotiposis* dramática- e instaura una era teatral de diálogo, de alternancia del significante y del significado, del sentido y del sonido. El nacimiento de una temporalidad cuantificable por el *relato recitado* es sinónimo de muerte de la tragedia, convertida en lírica. Originalmente, hubiera sido un pleonismo calificar, incluso subtítular, este género por el epíteto musical. Dicho de otro modo, la tragedia era substancialmente musical como el color es substancialmente pictural.

Pero cuidémonos de las retóricas estéticas que parecen protegerse de los múltiples virajes inventados por la dialéctica. Se trata de situaciones límite, gracias a las cuales radicalizamos la demostración. La idea de una *mimesis* subordinada al teatro lírico -o a la inversa- representa a la ópera. ¿Significa, pese a ello, aquí y ahora, un retroceso de la esencia en beneficio de la apariencia? Por lo que a ella respecta, la tragedia se burla de las distinciones. Es, por definición, un género *impuro*. Entre los poetas, los líricos, los cómicos o los trágicos, ella mezcla a propósito el lugar donde se formulan las categorías. Sólo la música cuenta, alegóricamente, con esa posibilidad. Es la percepción absoluta de ello, el *órganon* definitivo. La intelección conceptual que asume su marchitamiento, no alcanza la Idea de esencia sino bajo la condición de instaurar una realización: el modelo. Sin saberlo, la tragedia rechazaba lo que Raymond Court llama “la prioridad ontológica del concepto”(Cfr. Court, 1976,

* Figura retórica de acumulación que se utiliza para detallar y concretizar un objeto de representación o un pensamiento (Nota del traductor).

p. 239). Ella convocaba hacia una representación, privilegiando la imaginación, la *phantasia*, la revelación, sin el artificio de una organización formal que articule lo musical con lo teatral. El origen de la tragedia estaría en la música, llevada por ésta hasta el estadio de encarnación de lo audible, como una alegoría del ojo que escucha de Claudel, por un *órganon* cuya inteligibilidad resulta de un visible leible y audible. La tragedia descendería en un quiasmo de origen, que se ofrece como nacimiento -gesto temporal- y como fundamento -gesto ontológico y estético-. Se inventaría una gramática que significa la raíz misma del significado: la etimología de la palabra *tragodia* o *canto del macho cabrío*, tiene como substrato el *ditirambo*, la danza cantada por sátiros disfrazados de machos cabríos -*tragoi*- en honor de Dionisos. Canto y danza resultarían de un mismo impulso. El actuar de la tragedia era la pasión, el *lugar* irreprimible donde se mantienen lo infinito, el mismo quiasmo, y lo finito, lo sensible que Platón tematiza. A este respecto, la tragedia no tenía que recurrir a un modelo exterior a ella. Se tomaba por modelo, como una tautología del mundo. En tanto que representación simbólica de una concelebración primitiva, litúrgica y ritualizada, la dualidad del modelo y de su mimesis fue abolida. Se convertía en el *ser* mismo del espectáculo, una fenomenología de la esencia del drama que las leyes de la retórica, tal y como las anunciará la ópera, disimulan bajo la máscara de los *affetti*. Toda prosopopeya es vana. Toda casuística es fortuita. Toda propedéutica está condenada al fracaso. La tragedia no transita por un discurso de significación. Tendría más bien la tendencia a desentonar en sí misma, a deconstruir sus presupuestos estéticos. En las interpretaciones respectivas de Hegel y de Nietzsche comprendemos, de un lado, el principio de realidad cercano al teatro lírico, y, del otro, el principio de utopía contiguo al drama. Es claro que la Razón histórica subordina la historia de la ópera a la estética de Hegel, quien relega la música, en la tragedia antigua, a un papel completamente accesorio y figurativo. Ciertamente, la antigua tragedia era musical, pero “la música no jugaba todavía allí un papel dominante -como en la ópera moderna-, pues en las obras poéticas propiamente dichas, el primer lugar pertenece a la expresión verbal de las ideas y de los sentimientos, y la música, que no había alcanzado todavía con los antiguos el grado de desarrollo melódico y armónico de la música de la época cristiana, no podía servir sino para animar, ritmándolas, las palabras poéticas, para hacerlas así más accesibles al sentimiento”(Cfr. Hegel, 1944, p. 357).

Haciendo, de una cierta manera, explotar el lugar tradicional de la ópera, mediante un desmembramiento de su espacio interior -como la linealidad de la dramaturgia, los arquetipos, los dinamismos psicológicos, la construcción formal surgida de un libreto-, los compositores que, entre 1945 y 1980, impulsaron el movimiento de emancipación del espectáculo lírico sin refutar su existencia -Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann, Luciano Berio, Mauricio Kagel,

Gyorgy Ligeti, Henri Pousseur- contribuirán al *desmembramiento* de la estética apolínea según Hegel, metáfora de la “ilusión del hombre teórico” de Raymond Court (Cfr. Court, 1976). De ahí el giro decisivo que Eurípides, “pensador y no poeta”, augura (Cfr. Nietzsche, 1949); de allí, igualmente, la pugnacidad de Nietzsche con relación a él. Rechazaba violentamente “una solución terrestre a la disonancia trágica” (Cfr. Nietzsche, 1949, p. 90), y condenaba el resentimiento que acompaña la máscara del pensamiento socrático y las afirmaciones hegelianas, en las antípodas de la sabiduría trágica de Dionisos. Oposición filosófica y estética que escenifica, de un lado, la esencia de lo trágico como saber y develamiento absoluto del ser, y, del otro, su disimulación detrás del filtro de la apariencia. La desnudez del Arte contra su maquillaje, lo que Nietzsche identifica como la *Noche* contra el *Día*, la penumbra contra la luz, la opacidad contra la transparencia. Una música de la *noche* exalta, sobre el modelo de la tragedia antigua, la densidad abisal de su esencia.

Antes de desprenderse simultáneamente de Wagner, “artista de la decadencia”, y de Schopenhauer, “filósofo de la decadencia”, antes de redactar el panfleto *El caso Wagner*, Nietzsche extraerá del compositor “un curso práctico de filosofía schopenhaueriana” (Carta a Rhode, 9 de diciembre de 1868) (Cfr. Court, 1976, p. 241), la cual le permite formular una categoría fundadora de su filosofía: la estética como principio ontológico. En oposición a Hegel, en quien la horizontalidad de la dialéctica converge en la historia, la reflexión de Nietzsche converge en la idea de naturaleza como materia subliminal e inimitable, “venida del Ser según una cierta perspectiva que en sí no podría ser superada” (Cfr. Nietzsche, 1949, p. 90). Es el *fondo mítico*, latente en la actividad artística, lo que Nietzsche busca en la música, y el fondo mítico no es un discurso. De ahí también la importancia acordada al ritmo, asimilado por Hegel a una obra del entendimiento, y por Nietzsche a una emanación ctónica de la representación del símbolo. Freud prestraba una atención particular a la poesía, no por su potencia expresiva, sino por su potencia rítmica inmanente, lo que Roman Jakobson llama la “metáfora”. El ritmo, a semejanza de la lengua, ejerce una intracomunicación de la obra, concebida como totalidad, con ella misma. Articular el ritmo según las modalidades de la lengua, traicionando su acción irradiante, erosionando sus variaciones de frecuencia y amplitud en el cuerpo del espectáculo, es, una vez más, abstraerse de la *danza total* que la empiria del teatro lírico hoy, alertada por el anuncio de su desaparición, se propone reconquistar, reanudando, por ejemplo, la presencia del coro prestado a la tragedia griega. El coro se presenta, en efecto, bajo la forma del ditirambo, donde “se requiere un nuevo mundo de símbolos, un simbolismo que pone en movimiento todo el cuerpo, no el simbolismo de los labios, del rostro, de la palabra, sino la danza total, que agita con su ritmo todos los miembros” (Cfr. Nietzsche, 1949, p. 24).

Comprendemos bien la distancia en la cual la empiria de la ópera se constituye en historia de las formas y de las figuras simbólicas, arquetipales, singulares. El nacimiento de la ópera representaba -más acá de la recuperación del modelo aristotélico- la Idea de una obra desligada de sus raíces dionisiacas. Allí donde Hegel vislumbra la progresión histórica de la música hacia su benéfica independencia, hacia una *pureza* formal y sintáctica, Nietzsche entrevé la negación del parentesco indisoluble y casi carnal del Verbo y de la música mantenido por un gesto indivisible, el ritmo, cuya sujeción anticategorial palpita en la *Tierra* -la realidad de la obra, su materialidad, incluso su escritura- y en el *Alma* -la utopía, la interioridad de la obra-. Nietzsche opone símbolo y representación, pues el “más alto simbolismo del arte” se manifiesta en “su fundamento subterráneo”(Cfr. Nietzsche, 1949, p. 29). No tenemos acceso al concepto de Música, sino por la vía (x) del mito, *lugar* que pertenece tanto al espacio del Verbo, de la escena, del drama, como al del canto, de la danza y de lo musical. Hegel deconstruye el lugar mítico por el hecho de la intromisión de lo musical fuera del símbolo. La confusión de los espacios originales es suplantada por sus superposiciones, sus registros. Las palabras no son tratadas más como sonidos, los sonidos como formas, las formas como ritmos, y los ritmos como matrices. El desgarramiento no apunta solamente a la voluntad de representar el símbolo por un trazo textual y compositivo, sino que se refiere al lugar de la utopía. Invertir la utopía para dar libre curso a la Historia -e inversamente, trastocar la Historia para dar libre curso a la utopía.

Hegel desconfiaba del *coro* en la tragedia, cuya función podría resumirse en una sola palabra: *espera*. El coro esperaba participar, acompañar, anticipar, contrapuntar, desacelerar, acelerar la fatalidad de aquellos que, en la escena, actuaban. Para Hegel representa ese momento neurálgico -cuyo acontecimiento en el teatro coincide con la invención de la democracia ateniense- donde vida pública, singularidad y universalidad, estaban entrelazadas en un lugar único, la Ciudad. El coro no buscaba resolver un problema planteado por una acción. Por el contrario, testigo y observador del drama, estaba autorizado a interrogarlo, a lanzarle invectivas, a interpellarlo, ¡*Noticia que el espíritu no puede acoger y de la cual no puede huir!*, canta el coro en el *Ajax* de Sofócles, como si, más allá de lo que se hace audible y visible en la escena, se interpretara otra perspectiva: la intrusión de lo trágico en el curso de las cosas y de los acontecimientos. Ahora bien, es al coro a quien correspondía el privilegio, incluso el deber, de interrumpir la discursividad de lo cotidiano para anunciar que lo trágico es trágico. Una fractura ontológica en una figuración estética. Si la singularidad, el accidente fatídico, no se oponen a la universalidad sino que la moldean, es porque, según Hegel, “el coro pertenece esencialmente a esa época en que las leyes civiles, una jurisdicción fuertemente establecida, dogmas formulados, no regulan todavía el desarrollo de la libertad individual,

donde las costumbres aparecen todavía en su realidad viviente, y donde el equilibrio de la vida social sigue estando suficientemente garantizado contra las colisiones terribles a las cuales la energía de los caracteres heroicos debe arrastrarlas. Ahora bien, que exista un asilo seguro contra estas tormentas, es lo que el coro hace sentir, y transmite su seguridad al alma del espectador". (Cfr. Hegel, 1944, p. 264) ¿Sófocles y Esquilo atenúan el caos de las guerras de Troya? La dialéctica aplaca el caos, lo hace más amable. Adorno respondería que "la diferencia entre el tono de los hombres que relatan y el de los hombres que hablan de manera inmediata denuncia al principio de identidad" (Cfr. Adorno, 1984, p. 230). Lo trágico contemporáneo se ha desplazado en Beckett. *Final de partida* instala el decorado de una acción donde "cada una de las personas presentes puede esperar encontrar, cuando levante la tapa de no importa qué gran basura, a sus propios padres" (Cfr. Adorno, 1984, p. 229). Lo trágico está tomado al pie de la letra. Separa el símbolo, la metáfora, la metonimia, el modelo. El *en nuestros días se bota a los viejos a la basura* de Kafka se exime del coro que hacía resonar el mito en el símbolo. Después de haberlo *ditirambizado*, Nietzsche ataca a Wagner y a su concepción del Drama total, porque este último ha indiferenciado, en la escena 2 del acto II de *Tristan e Isolda*, el lugar donde los amantes se abandonan a la voluptuosidad. La *Noche* ya no es más ese islote dionisiaco, potencia vital contra el *Día*, que "hace al espíritu libre" y "da alas al pensamiento". Ella representa la no-claridad, la extenuación del Deseo que se realiza en la pulsión de muerte y no en la pulsión de vida. Resultado filosófico, puesto negro sobre blanco textualmente en *El caso Wagner*: "es necesario mediterraneizar la música", inyectarle algunos fragmentos de *recitativo secco*, como lo sabe hacer tan bien Bizet en *Carmen*, para que reencuentre una respiración terrenal, desafectada de la melodía continua, de la hipnosis, de la anestesia extática. Dicho de otra forma, la ópera debe conservar el símbolo y renunciar a ceder a las seducciones falaces de la subjetividad erótica que pervierten la obra, llevándola directamente a la imitación, "imagen indigente de la realidad, infinamente más pobre, por consiguiente, que el fenómeno mismo" (Cfr. Nietzsche, 1949, p. 89).

Una distinción fundamental se impone sobre el territorio de las empirias líricas. ¿Son puramente gramaticales, o puramente materias? Distinción que anuncia el veredicto fenomenológico reflexionado por Husserl y que anuncian dos tópicos conceptuales a las cuales nos referimos: categorías sintácticas y categorías-substrato (Cfr. Husserl, 1950). Es por eso por lo que la querella inconclusa que desencadena la estética de Nietzsche contra la de Hegel y contra la herencia socrática, abre la verdadera crítica concomitante a la cuestión de la ópera. De un lado, los modelos, del otro, la fenomenología -sea de la obra o del modelo. Y es igualmente por eso que la querella nietzscheano-hegeliana es contemporánea. En relación con la utopía, aquello hacia lo cual la Razón

histórica tiende indefinidamente, mientras que el *despertar* del teatro lírico la concretiza *aquí y ahora*. En relación con el *palimpsesto*, la huella de una empiria original -la Tragedia griega- convertida en empirias líricas, en fracasadas anamnesis, desde las configuraciones teóricas de los retóricos de la Reforma florentina que darán cuerpo a la ópera moderna, en los pliegues de la creación musical, entre el impulso de Dionisos y la belleza estructural de Apolo. En relación igualmente con el *quebrantamiento* del *lugar* histórico por el *lugar* utópico -un accidente dionisiaco que entra como un intruso en las mallas de la dialéctica para infligirle la presión incomprensible del *fatum*-. La utopía lírica es definitivamente autista en materia de justificaciones sociales, institucionales, políticas, y, más paradójico aún, composicionales. Está dirigida hacia lo inesperado, la no refutación de lo imposible al que estaría obligada la música. Los escritos respectivos de Hegel y de Nietzsche se esclarecen, como lo subraya Derrida, en relación con una filosofía “determinada en su historia como reflexión de la inauguración poética”(Cfr. Derrida, 1967, p. 45)). En este sentido, no siendo un elemento constitutivo del entendimiento, la ópera iniciaría la historia en lugar de borrarla. Lo que precisamente Nietzsche desapueba en la ópera, cómplice de la historicidad, es someter la música a las palabras. Hacer inteligible el sonido, auscultando el significado de la lengua, engendra un “nuevo estilo de canto donde las palabras del texto dominan al contrapunto, como el amo domina al esclavo”(Cfr. Nietzsche, 1949, p. 97). Al seguir la escritura de la diferencia, inscrita en el movimiento histórico de la escritura de la ópera, se toma nota de ese retroceso de la sombra, la polifonía dionisiaca, en beneficio de la luz, la monodía apolínea -metáfora fotológica, diría Derrida-, “en esta metafísica heliocéntrica, la fuerza, cediendo su lugar al eidos(es decir, a la forma visible para el ojo metafórico), ha sido ya separada de *su sentido* de fuerza, como la calidad de la música es separada de sí en la acústica”(Cfr. Derrida, 1967, p. 45). Se entiende cómo la música, para Schopenhauer, no tiene por objeto la representación sino que “toma directamente por objeto la voluntad” (Cfr. Schopenhauer, 1942). De ahí su capacidad para captar no *la imagen de los fenómenos*, sino *la imagen inmediata del querer*; de ahí que, para Nietzsche, sea un lenguaje más potente que el concepto, y, para Hegel, sea una necesidad de proyección tendida entre dos polaridades antagónicas: la exterioridad -la palabra a la cual la música se une-y la interioridad -su prioridad simbólica y su permanencia mítica, más acá del verbo, “hasta ese punto cero que sólo la música permite alcanzar”.(Cfr. Court, 1976, p.250).

Habría que definir todavía la manera como el figural habita el discurso y cómo el fenómeno lo expresa. Es el mismo principio de la ópera: una acción que crea *lugares* obligados a significar *otra* lengua, eco a la tesis de Saussure según la cual “lo que está en la palabra no está determinado sino por el concurso de lo que existe alrededor de ella, asociativa y sintácticamente”(Cfr. Saussure, 1962, p. 240).

En efecto, el fenómeno de *renacimiento* de la ópera es una empiria impura. Aporta, sin duda, soluciones a preguntas exclusivamente composicionales, pero el fenómeno ópera no surge de necesidades estrictamente musicales. Es por eso que nos parece tan ejemplar la oposición entre las filosofías hegeliana y nietzscheana del arte. Por lo demás, si la ópera arrastra con ella la idea de una mimesis espectral, es legítimo invertir la problemática, afirmar, como escribe Mikel Dufrenne, que “la mayoría de las otras artes, incluso representativas, reivindicar como un privilegio el poder imitar a la música” (Cfr. Dufrenne, 1963, p. 62) -como, para retomar la tesis de Husserl, “objetividades derivadas de otras objetividades” (Cfr. Husserl, 1950). El equilibrio entre dos acciones cercanas y disociativas garantiza un principio metafísico y metonímico. Jean-François Lyotard llama la atención sobre un punto que asociamos con el objeto ópera: es necesario “vincular el corte sintagma-paradigma con la teoría de la significación como valor”, pues el lenguaje remite a un sistema cerrado (la lengua) que nada debe a su objeto y, gracias justamente a esa exterioridad, puede hablar de él” (Cfr. Lyotard, 1971, p. 251).

El lenguaje *puede hablar de la música*. Deslizamiento subrepticio de un monema hacia otro: el lenguaje puede hablar en música. El tejido histórico en el cual se inscribe la empiria lírica explicita este fenómeno que separa de entrada la simple relación de mimesis o, al menos, suplanta la *phantasia* innata de Dionisos por una *phantasia* elaborada. Como Eurípides, hay que esforzarse en hacerse vidente. Imaginar en la plenitud de la historia un *lugar* operático no sumergible. Elevarse a la altura de empiricidades exteriores al fenómeno musical que vendría a imponer la *aparición*. La noción de *phantasia* precede, en Philostrato, a la reflexión sobre las figuras, como si ella les cediera su “fuerza de obligación” (Cfr. Longin, 1991) y reconociera la implicación musical contenida en su aptitud para ver -implicación de hacer audible, respecto de otro, la visión. Así, la *phantasia* sobrepasa a la metáfora. La metáfora actualiza el objeto que preexiste antes de su encarnación y su develamiento. La *phantasia* actualiza un objeto de un no-objeto por la potencia de su visión. La condición del objeto radica en una pre-ausencia -distancia, para Philostrato, entre la *metáfora* y la *anáfora* que nos autoriza la escritura de la diferencia o, todavía más, el develamiento de la *utopía* en la realidad de la obra lírica.

Escritura de ópera al servicio del palimpsesto, la contemporaneidad está al servicio de la memoria, y el *órganon* es descifrado en una notación parcial, en un lugar *territorializado*. Analogías de escritura para Freud, más que modelización, “la superficie que recoge esta huella, dice (en este caso la partitura) se convierte entonces, si puedo decirlo, en una pieza materializada del aparato mnésico que llevo enteramente en mí de manera invisible” (Cfr. Derrida, 1967, p. 328). La diferencia entre el sistema -el modelo- y la escritura -la fenomenología- está en la obra, localización de una memoria original del

órganon, al lado de la cual persiste la plurivocidad de lo real, de la Historia, de la modernidad. Así, la empiria de la ópera contemporánea admite no solamente el *espacio de la escritura*, su superficie (Cfr. Derrida, 1967, p. 328) como depositaria *jeroglífica* de una mutación musical, sino el *tiempo de la escritura* que nos permite acceder a las tres analogías temporales de la experiencia kantiana: la permanencia, la sucesión y la simultaneidad. *Permanencia*, en que el fenómeno ópera perdura en su ser, a la manera alternativa del recogimiento y del develamiento; *sucesión*, en que la *cuestión* de la ópera rige la mutación del concepto por una lógica de lo discontinuo, como periodicidad de la escritura, como interrupción y reanudación de la horizontalidad de la dialéctica; *simultaneidad*, en que el *objeto* ópera se liga al pasado como al presente, al pasado como presente e inversamente, ni reductible a una recepción instantánea, ni reductible a una percepción retroactiva. ¿Evidencia hegeliana o nietzscheana? ¿O las dos? Soberanía de la fenomenología o fenomenología soberana de *la obra*.

La empiria de la ópera hace vacilar hoy la Idea de la cadena en la razón hegeliana, al mismo tiempo que le da nuevo impulso. En el espacio de cerca de medio siglo de rupturas, de retrocesos, de disgresiones, de transgresiones, de condenaciones, de sublimaciones, y, en fin, de reconciliaciones -espacio en el cual la historia de la ópera, entre 1945 y 1980, se confina, se desaprueba y autorreflexiona las modalidades de su sobrevivencia- Hegel se nos ha vuelto más *ambiguo*, aunque siempre cómplice, “no obstante que un cierto estallido de risa lo excede y destruye su sentido, señala en todo caso la punta de *experiencia* que a él mismo lo disloca” (Cfr. Derrida, 1967, p.371).

Habría connivencia entre el objeto ópera y su contrario, el no-objeto. El uno esclareciendo al otro según la ley de los contrarios. La ausencia subraya la presencia, refuerza su visibilidad, su audibilidad, incluso se esfuerza en responder a una identidad de la estética -*die Eigenart des Aesthetischen*- tal como la distingue Lukács. Una identidad fundada sobre los principios de la *mimesis*, fuente de una reconciliación con lo real y de una restauración de la armonía entre el sujeto y el objeto.

¿La búsqueda del *órganon absoluto*, especificada hoy en día por la empiria del teatro lírico, es fuente de reconciliación? ¿Se puede realizar una nueva utopía en la obra lírica? O definitivamente los compositores contemporáneos son tributarios de ese “destello” del que habla Adorno “que en todos sus movimientos revela que el todo es no-verdad no es otra cosa que la utopía, aquella de la verdad total que estaría aún por realizar” (Cfr. Jiménez, 1986, p. 54).

A pesar de esas aserciones *al lado* de la Razón Histórica, debemos, desde entonces, *resolvernos a no resolver* la antinomia dialéctica de *la obra*. El discurso estético debe aprehenderla como *organon* en sí. Lo que en un primer

tiempo significa que la renovación de la ópera desde hace diez años no abriga en su fenómeno "otros objetos que aquellos que en un principio han sido constituidos por ella" (Cfr. Panofsky, 1989).

Traducción: Andrés Correa Motta - Universidad Nacional de Colombia

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, Theodor (1984)

Notes sur la littérature. Traducido al alemán por Sybille Muller: Flammarion.

Court, Raymond (1976)

Le musical, essai sur les fondements anthropologiques de l'art, Paris: Klincksieck.

Derrida, Jaques (1967)

L'écriture et la différence, Paris: Seuil.

Dufrenne, Mikel (1963)

Le poétique, Paris: PUF.

Hegel (1944)

Esthétique, traducida por Vladimir Jankelevitch, Paris: Aubier.

Husserl, Edmund (1950)

Idées directrices pour une phénoménologie, traducido por Paul Ricoeur, Paris: Gallimard.

Jimenez, Marc (1986)

Adorno et la modernité, vers une esthétique négative, Paris: Klincksieck.

Lyotard, Jean François (1971)

Discours, figure, Paris: Klincksieck.

Login (1991)

Du sublime in: "Introduction" por Jackie Pigeaud, Paris: Rivages.

Nietzsche, Friedrich (1949)

La Naissance de la Tragédie, traducido por G. Bianquis, Paris: Gallimard.

Panofsky, Erwin (1989)

Idéa, traducido por Henri joly, Paris: Gallimard.

Pontalis, J. B. (1952)

L'utopie freudienne, L'Arc, Paris: Gallimard.

Saussure, Ferdinand de (1962)

Essais de linguistique générale, Paris: Payot.

Schopenhauer, Arthur (1942)

Le monde comme volonté et comme représentation, traducido por Burdeau, Paris: PUF.