

EL CRÍTICO MUSICAL Y EL ASNO DE ZARATUSTRA
Nietzsche en los escritos juveniles de Juan Carlos Paz
· *Mauro Sarquis* ·

Mauro Sarquis

Universidad Nacional de San Martín
 Instituto de Filosofía “Ezequiel de Olaso” (Centro de Investigaciones Filosóficas-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)

El crítico musical y el asno de Zaratustra. Nietzsche en los escritos juveniles de Juan Carlos Paz

DOI: 10.36446/be.2022.61.323

Resumen

La presencia de la filosofía nietzscheana en Argentina a principios del siglo XX ha adquirido un lugar cada vez más destacado en los estudios de recepción. Entre los muchos nombres propios que acusan una huella de Nietzsche, el caso de Juan Carlos Paz merece especial atención. Considerado uno de los músicos y teóricos latinoamericanos más relevantes, el alcance de sus ideas estético-filosóficas ofrece un terreno fértil para la investigación de esta recepción. El presente trabajo se ocupa de analizar una posible marca de la filosofía nietzscheana en las intervenciones de Paz en dos publicaciones anarquistas: el “Suplemento semanal” del diario *La Protesta* (1922-1923) y la revista *La campana de palo* (1925-1927).

Palabras clave

Estudios de recepción; Estética de la música; Anarquismo argentino; Convicción; Espíritu libre

The Music Critic and Zaratustra’s Ass. Nietzsche in the Juvenile Writings of Juan Carlos Paz**Abstract**

The presence of Nietzschean philosophy in Argentina at the beginning of the 20th century has become increasingly prominent in reception studies. Among the many names that show a Nietzschean influence, the case of Juan Carlos Paz deserves special attention. Considered one of the most relevant Latin American musicians and theorists, the scope of his aesthetic-philosophical ideas offers a fertile ground for investigating this reception. This paper focuses on analyzing a possible Nietzschean influence in Paz's contributions to two anarchist publications: the “Suplemento semanal” of the newspaper *La Protesta* (1922-1923) and the journal *La campana de palo* (1925 and 1927).

Keywords

Reception studies; Aesthetics of music; Argentine anarchism; Conviction; Free spirit

Recibido: 10/01/23. Aprobado: 07/02/23.

I

Desde hace algunos años, la presencia de la filosofía nietzscheana en la Argentina en los albores del siglo XX ha ido ganando un lugar cada vez más importante en la escena de la historia de las ideas. En lo que podría concebirse como un trazado preliminar del mapa de su recepción en nuestras tierras, diversas marcas de lectura y apropiación han sido señaladas en sectores definidos del campo intelectual y cultural de la época por una literatura específica en aumento.¹ De la vasta extensión de nombres propios, círculos intelectuales, corrientes de

¹ El reverdecimiento de los estudios de recepción de la obra nietzscheana en Argentina forma parte del creciente interés de las últimas décadas en las lecturas de Nietzsche en Hispanoamérica, especialmente en relación con el desembarco de sus textos en las costas rioplatenses. Con miras a proporcionar una panorámica de los trabajos más relevantes e influyentes en este ámbito, valga mencionar, en el caso de Uruguay, los aportes de Sergio Sánchez (2007, 2008 y 2013), que destacan por su análisis de cómo Nietzsche ha sido recibido en las obras de Carlos Reyles y José Enrique Rodó. Además, los estudios de Pablo Drews López (2012, 2013, 2014, 2015 y 2016) han realizado importantes contribuciones, enfatizando en cómo la lectura se ha operado principalmente en el campo literario y en ambientes extraacadémicos. En cuanto al caso argentino, los estudios más importantes sobre la recepción de la obra de Nietzsche incluyen el inaugural artículo “Para una historia de las ideas en Argentina. La recepción de Nietzsche” (1995) de Lucía Piossek Prebisch, los trabajos de Mónica Cragolini, tanto en sus comunicaciones individuales (2001a-c, 2005 y 2010) como en la edición del dossier “La recepción del pensamiento de Nietzsche en la Argentina”, publicado en la revista *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas* (Cragolini 2001-2010), y las insoslayables investigaciones de Sánchez (2011a-c, 2013, 2015 y 2018) sobre la recepción de Nietzsche en la obra de Jorge Luis Borges. Por último,

pensamiento y revistas científicas y culturales que acusan, siempre en grado variable y fragmentario, una huella nietzscheana, el caso de Juan Carlos Paz (1897-1972) merece ser puesto de relieve.

El compositor argentino ha sido caracterizado, no sin razón, como uno de los músicos y teóricos más importantes en el ámbito latinoamericano del siglo xx.² Y aunque en su caso, tal como dice Omar Corrado, “la imagen del escritor y del intelectual provocativo suele prevalecer sobre la del compositor” (2012: 21), no resulta menos cierto –y asimismo problemático– que el calado de sus ideas estéticas no ha sido aun exhaustivamente sondeado. En este sentido, el estudio de un potencial vínculo entre las primeras producciones teóricas de Paz y algunos aspectos de la obra de Nietzsche no tendría tanto el propósito de restituir –*mutatis mutandi*– el carácter filosófico del pensamiento del argentino, como, en el mejor de los casos, el de profundizar nuestro conocimiento del proceso histórico de recepción en el que un conjunto de ideas articuladas conforme la tradición filosófica occidental es introducido y reapropiado en un marco intelectual, cultural y estético inevitablemente diferente.

El contacto de Paz con la obra del filósofo alemán tuvo lugar, plausiblemente, hacia los últimos años de la década del '10 a través de tra-

es importante dejar constancia de los trabajos relativos al caso de Brasil, entre los que sobresale la labor de Scarlett Marton en el GEN (Grupo de Estudios Nietzsche) y el dossier “Recepção: Nietzsche no Brasil: núcleo histórico” organizado por Geraldo Dias en *Cadernos Nietzsche* (v. 1, n. 35; v. 36, n. 1-2). En este contexto véase, entre otros, Marton, 2003 y Dias, 2015, 2017 y 2018.

² Para obtener una completa y comprensiva perspectiva sobre la envergadura de la figura y la obra de Paz en el campo intelectual, véase Corrado (2012: 13-21), donde se ofrece no solo un recorrido de sus vicisitudes vitales, sino también una definitiva recapitulación de los trabajos más importantes sobre el compositor y teórico argentino.

ducciones españolas de segunda mano provenientes del francés (Corrado 2010: 47).³ Gracias a una referencia indirecta a propósito de su *Coral* op. 1, puede estimarse que ya había leído *Así habló Zaratustra* hacia 1921 (Zulueta 1976: 11). Es probable que por esos años haya accedido también a aquellos textos que luego mencionará especialmente en el segundo volumen de sus memorias (Paz 1987): *El nacimiento de la tragedia, Más allá del bien y del mal, Opiniones y sentencias diversas, Crepúsculo de los ídolos, El caso Wagner y Ecce*

³ Posiblemente Paz haya leído a Nietzsche por primera vez en las ediciones españolas de La España Moderna o de F. Sempere y Cía. Resulta notable el hecho de que, en comparación con la recepción en Francia, el proceso editorial español de las obras de Nietzsche presenta algunas marcadas diferencias: un retraso temporal de aproximadamente una década en comparación con la primera traducción publicada tras el derrumbe psíquico del filósofo (*Le Cas Wagner*, de Halévy y Dreyfus) y la falta de un programa editorial coordinado como el que tuvo lugar en el *Mercurio de France*, liderado por Henri Albert. Consecuentemente, la mayoría de las traducciones españolas, basadas en las versiones galas, no se publicaron de manera coordinada, lo que resultó en varias obras traducidas repetidas veces. No es raro encontrar, en efecto, cinco versiones diferentes de *El Anticristo*, o tres de *Así habló Zaratustra* y de *Crepúsculo de los ídolos*, en los primeros diez años del siglo xx. Entre las editoriales que publicaron la obra nietzscheana con mayor regularidad destacan precisamente las mencionadas anteriormente: La España Moderna y F. Sempere y Cía. Fundada en Madrid en 1889, la primera de ellas mantenía un catálogo de corte elitista y ecléctico, orientado a abastecer la cultura universal de la burguesía española. Las traducciones de *La España Moderna*, acometidas según estándares más o menos rigurosos, se repartían entre obras de la escuela naturalista francesa, la literatura rusa, y filósofos de la talla Lombroso, Darwin, Spencer, Hegel, Fichte, Carlyle, Renan, Taine, Schopenhauer y Nietzsche (cf. Asún Escartín 1981: 133-156). La segunda editorial, cuyas raíces se remontan a la empresa valenciana originada primero por el librero Francisco Sempere Masiá (1896) y luego por el novelista Vicente Blasco Ibáñez (1901), tenía como objetivo principal, en contraste con su par madrileña, satisfacer la demanda literaria de las clases medias y bajas, fomentando una cultura laica, científica e ilustrada en una línea ideológica progresista con tintes anarquistas (véase Calvo Rigual 2005: 129-130). Algunos de los autores extranjeros más destacados incluyen a Kropotkin, Bakunin, Proudhon, Tolstói, Darwin, Nordau, Ibsen, y por supuesto, Nietzsche. Véase también Sobejano 2009.

homo.⁴ El elenco de lecturas nietzscheanas de Paz no habría diferido esencialmente de la operada por su generación, aunque en comparación con el volumen del *corpus* nietzscheano disponible a la sazón en alemán, al alcance de un escasísimo número de lectores locales, su acercamiento a Nietzsche podría caracterizarse, asimismo, de fragmentario. Sea como fuere, las marcas más tempranas de la lectura del filósofo alemán en los primeros escritos de Paz publicados en los años veinte –dedicados a problemas estéticos y cuestiones de crítica musical– se muestran esquivas y expresadas mayormente en un lenguaje figurativo. Es precisamente el carácter emergente de estas primeras huellas lo que otorga una importancia capital a los escritos pazianos de juventud en vistas a una apropiada reconstrucción de la recepción de Nietzsche en el pensamiento de Paz y, en un sentido general y proyectivo, en el ámbito estético musical argentino.

Dentro de los límites del horizonte temporal mencionado, existe sólo una investigación que ha intentado acercar el pensamiento de Paz y el de Nietzsche. En “Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte”, Camila Juárez (2010) toma los artículos pazianos correspondientes al “Suplemento semanal” del diario *La Protesta* –publicados entre 1922 y 1923– y los analiza a la luz de las tesis estéticas nietzscheanas esgrimidas en la confrontación con el arte de Wagner, para delinear afinidades conceptuales y concretar un “encuentro posible” entre el compositor y un Nietzsche “tardío”. Con el propósito de extender y profundizar el alcance de los indicios que apuntan a una temprana lectura del filósofo alemán, la presente investigación se concentra en una posible correspondencia conceptual entre Paz y

⁴ Si bien no es posible aún datar con exactitud los años de lectura y las versiones específicas de cada libro, un dato certero es que, hacia mediados de 1930, Paz habrá adquirido las obras completas de Nietzsche editadas por Aguilar en la traducción de Ovejero y Maury; así lo certifica un listado de libros de su biblioteca personal, documentado en el Archivo Paz (Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”).

Nietzsche posibilitada por el uso del lenguaje figurativo, esto es, por el recurso de Paz a la figura del “burro” o “asno” en sus intervenciones en *La campana de palo* entre 1925 y 1927.

Intentar aprehender el recurso zoológico de Paz como una marca de lectura de Nietzsche implica afirmar que es posible establecer una correspondencia entre el significado que la figura equina adquiere en el pensamiento crítico del compositor argentino y el que adopta en el entramado figurativo y conceptual de al menos un segmento de la filosofía de Nietzsche. En especial, implica suponer que dicha relación se configura en términos de un proceso de comprensión que acontece en el encuentro entre un texto cuyo sentido se ofrece abierto e incompleto, y un lector espoleado a completarlo sobre el fundamento de sus propios juicios previos y expectativas. La recepción de Nietzsche en el pensamiento de Paz contempla, de este modo, el acogimiento y la apropiación de un texto que reclama del lector una sutura de sentido a operarse dentro de un contexto histórico determinado, en una tarea que se devela siempre como inacabada e inacabable.⁵

⁵ Dado que la investigación se desenvuelve en el marco de los estudios de recepción, nuestro abordaje, tal como dice Steven Aschheim en *The Nietzsche Legacy in Germany*, “no puede detentar el acceso a una captación privilegiada del texto inalterado, a partir del cual todos los usos subsecuentes deben ser juzgados” (1994: 3; la traducción es nuestra). Deslindado de la pregunta acerca de si Paz comprendió correcta o incorrectamente a Nietzsche, este enfoque no niega la conveniencia de resaltar, llegado el caso, diferencias y contrastes con el sentido que de la filosofía nietzscheana puede derivarse a partir de las ediciones críticas de Colli y Montinari, de reconocida trascendencia en el proceso de reversión de las tergiversaciones realizadas por el “Nietzsche Archiv”. En todo caso, no obstante, nuestra intención no es medir la distancia de Paz respecto del “verdadero” Nietzsche, sino establecer los hitos en los que la lectura de la filosofía nietzscheana reescribe un nuevo sentido en el devenir de su propia recepción, conforme una coyuntura no sólo estético-filosófica, sino también sociocultural.

II

Los años veinte trajeron consigo una notoria conmoción estética en el proceso de modernización de Buenos Aires. Paz hace un recuento de algunos de los acontecimientos más relevantes de esta “Edad de Oro de La Gran Aldea” en una entrada del primer volumen de sus memorias: las visitas de Richard Strauss (1920 y 1923) y Félix Weingartner (1920); la labor difusora de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO) y de Ernest Ansermet, que dieron a conocer obras de Debussy, Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Honneger, Satie, Casella, Rietti y Malipiero; y la fundación de la *Asociación Amigos del Arte* en 1924, que promocionó las manifestaciones artísticas más significativas de la cultura local. A propósito de las revistas culturales en las que estuvo involucrado, Paz hace una mención a *La Campana de Palo*, “revista independiente -artes y letras- equidistante entre Florida y Boedo” (1972: 142), donde publicó varios de sus artículos de crítica musical gracias a su participación en el grupo de artistas conformado en torno a Alfredo Chiabra Acosta (1889-1932), más conocido por su seudónimo “Atalaya”. Con algunas variaciones en sus miembros,⁶ el grupo, de una expresa filiación anarquista, había trabajado para *Acción de arte* y el “Suplemento semanal” de *La Protesta*, espacios que también acogieron la prosa de Paz.

Tanto en términos generales como en el caso específico de la valoración de la filosofía de Nietzsche, la pertenencia de Paz al grupo de

⁶ Paz establece relaciones con este círculo ya en 1918, donde se encuentran también el escultor Luis Falcini y el artista plástico Carlos Giambiagi (Corrado 2010: 44). En la primera época de *La campana de palo*, el grupo, liderado ya por Atalaya, se conforma aún por Falcini y Giambiagi, y se suman los escultores Antonio Sibellino y Nicolás Lamanna, el pintor Domingo Viau y los escritores Armando Cascella, Álvaro Yunque, Pablo Rojas Paz y Pilades Orestes Dezeo (Artundo 2004: 776).

Atalaya no implicaba una aceptación incondicional de ciertos preceptos ideológicos y estéticos. Como bien enfatiza Corrado, el vínculo de Paz con el grupo no se resolvía en una mera identificación, sino que respondía a una serie de coincidencias éticas y estéticas que se reflejaban en la pertenencia a determinados grupos, lecturas en común y marcas estilísticas de la escritura (2010: 46). Por su parte, el llamado “carácter dual” del anarquismo porteño de principios del siglo XX (Suriano 2001: 20), consistente en la capacidad de tolerar la convivencia de corrientes mutuamente conflictivas en el seno del movimiento, permitía la coexistencia entre un individualismo de corte stirneano –relacionado con la necesidad de liberar al individuo de la coacción del Estado y sus instituciones– y un colectivismo afín a los movimientos comunistas europeos –volcado a la conformación de una corriente masiva–. En el seno mismo de esta tensión, y debido también a que las disputas personales cruzaban constantemente el campo libertario, el anarquismo acuñó, en general, una valoración paradójica de la obra de Nietzsche en la que, por un lado, vindicaba el valor vital, rebelde y liberador del autor de *Así habló Zaratustra*, y por otro, impugnaba su egoísmo antiolecionista y una crítica derivable de las disputas nietzscheanas contra el socialismo.⁷

A la luz de las opiniones de algunos actores representativos del ámbito anarquista, el contexto inmediato de producción discursiva de Paz pareciera corresponderse mayormente con esta última línea. A favor de ello cabe señalar, en primer lugar, un artículo paradigmático del “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, aparecido en dos tiempos el 18 y el 25 de febrero de 1924, durante el lapso en que el grupo de

⁷ Algo similar ocurrió con la recepción de Nietzsche en el anarquismo francés. Según Jose Szabón, el filósofo aparecía bajo tres configuraciones posibles: como representante del individualismo (junto a Stirner, Heine y Walt Withman), como literato nihilista (junto a Ibsen y Shaw) o como predicador libertario (junto a William Morris, Emerson y Maeterlinck) (2001: 47 ss).

Atalaya permanecía aún operativo. “Nietzsche y el anarquismo”, firmado con las iniciales “C.B.”, construye la imagen de un pensador peligroso para la juventud anarquista, que puede verse conducida por el errado camino de un individualismo a ultranza. La principal dificultad radicaría en el lenguaje figurativo del “poeta-filósofo”, que conquista a los fácilmente sugestionables y los convierte en “apóstoles del Verbo de Zarathustra” (C.B. 1924a: 6). La fascinación producida especialmente por *Así habló Zarathustra* eclipsaría, según el anónimo autor, el verdadero sentido de la filosofía nietzscheana, obra de “un gran artista y un filósofo loco” (C.B. 1924a: 6). El lugar común de un superhombre “inmoralista” y “delincuente” es señalado como el peligro más grave, pues da sustento a la creencia que orienta la praxis y el discurso del individualismo extremo. El énfasis del artículo está puesto en que el superhombre se trata siempre de un “ideal ético”: “Nietzsche niega la moral para afirmar su moral” (C.B. 1924b: 8).

Si la valoración de la filosofía nietzscheana en el seno del movimiento anarquista local puede ser caracterizada de polifónica, las columnas de “Nietzsche y el anarquismo” no permiten afirmar lo mismo de la postura editorial de *La Protesta*. Como dice Páez Canosa en su análisis de la recepción de Nietzsche en este artículo, “llegado el caso, fue necesario poner en claro la posición frente a este filósofo ‘intempestivo’, difícil de encasillar, que desorientaba a la juventud anarquista y la volvía en contra del movimiento” (2001: 188).

Como segundo elemento significativo del contexto inmediato de Paz, el celo con el que este sector del anarquismo leía a Nietzsche se ve reforzado por la opinión reservada, aunque mucho más moderada, que Atalaya guardaba del filósofo. En un manuscrito póstumo titulado “Dietario” y fechado el 10 de mayo 1915, el referente del grupo libertario realiza un descargo contra un artículo de Unamuno:

¡Nietzsche [sic] y Unamuno! He leído un artículo insulsamente pedante del rector de Salamanca, sobre el profesor de Bonn⁸. Lo que allí dice no puede ser ni más vulgar ni más pedestre. [...] *Yo también he rechazado y rechazo a Nietzsche* pero nunca hubiese proferido palabras de una chatura moral tan inmensa. Y comprendo no obstante, que el filósofo de *Así habló Zarathustra* necesita una interpretación. Su obra de abolutismo no puede ser aceptada sino como obra de reacción. [...] Por otra parte *creo que hay en Nietzsche el temperamento de todo un filósofo*. Y lo es indudablemente, en sus cosas fragmentario, cuando se olvida de su pose de filósofo creador de todo un sistema y cuando se olvida que está escribiendo la obra. En esos abandonos de su naturaleza el filósofo surge de cuerpo entero (Atalaya [1915] 2004: 334-335; el énfasis es nuestro).

Si la postura moderada consiste en no caer en un estilo invectivo vulgar y en rescatar de Nietzsche un temperamento filosófico y la necesidad de una interpretación, no es menos cierto que, más allá de que las causas no estén aquí expuestas, Atalaya pareciera no adherir inmediatamente a la filosofía del alemán. Por los breves calificativos de

⁸ Es probable que se trate de “Algo sobre Nietzsche” (Unamuno 1915), publicado sólo cinco días antes en *La Nación*, donde el pensador español se deslinda de toda posible filiación con el alemán a través de una breve argumentación *ad hominem* en clave psicológico-moral. El “pobre Nietzsche” es condenado allí por herir los sentimientos de los pueblos cristianos a causa de su enervante ateísmo y de un supuesto método de mera inversión del Evangelio, desestimado por profesar un “darwinismo entendido de una manera harto superficial”, acusado de sentir “envidia de Cristo”, señalado como un “hombre débil que para defenderse y vengarse de su debilidad se puso a exaltar la fuerza y la implacabilidad contra el débil”, tachado de “pedante” (el eterno retorno sería así fruto de una “sed de inmortalidad personal”) y conjurado por haber predicado a favor de la guerra que asediaba por entonces a los pueblos europeos, en especial al pueblo francés.

“absolutismo” y “reacción”, podría aventurarse que el referente del grupo artístico anarquista compartía la valoración negativa de Nietzsche propia del entorno, en tanto sus postulados principales no concordaban con la visión colectivista y destituyente de la ideología libertaria.

Por otra parte, en las memorias de Paz existen numerosos indicios de una temprana simpatía por el pensamiento del filósofo alemán, a quien reserva, entre otras cosas, un importante rol en su formación como intelectual:

Y respecto a un orden general, formativo, Nietzsche, Ibsen, Whitman, Thoreau, contribuyeron en gran parte, a fijarme mi línea de conducta y reacciones y actitudes derivadas. Ellos me enseñaron que la soledad puede ser poblada con lo mejor, lo más fuerte y lo más auténtico de la personalidad; y entre muchas otras cosas, me confirmaron en la idea de que el vitalismo, o sea la propia actitud existencial, es más efectiva que todos los principios y los fines conocidos y acreditados. (Paz 1972: 156)

El pensador alemán, un auténtico “juez y verdugo de la Filosofía” (Paz 1972: 37), deja en Paz, al contrario de lo que podría deducirse de las alertas que despertaba en algunos de sus contemporáneos inmediatos, una profunda impresión positiva. Confirmando en cierta medida los temores de la línea editorial de *La Protesta* acerca del despertar de un individualismo a ultranza, Paz desarrolla en estos años lo que Corrado caracteriza como un “esteticismo aristocratizante que convive, por paradójico que parezca, con otros fragmentos ideológicos del mundo libertario” (Corrado 2010: 48). De allí provendría, al menos en parte, su temprana vindicación nietzscheana de la “soledad” como una condición auténtica de la creación musical, idea que

alimentará una postura de corte individualista en materia de reflexión estética y práctica artística.

III

En su primer artículo para el “Suplemento semanal”, escrito en octubre de 1922, Paz desarrolla un relato ficticio acerca de un reportaje en la “entidad inútil” de la “Crítica Musical”. El objetivo de esta primera contribución es el de ensayar una detracción, en tono irónico, del rol tradicional del crítico musical.⁹ La descripción del interior de la “institución” deja traslucir una condena al uso indiscriminado de citas provenientes de “libracos sobre estética”, entre los que Paz cuenta a los cursos hegelianos y a los tratados de Schopenhauer. El trabajo del crítico musical corriente consistiría, desde este punto de vista, en “recortar con tijeras frases, párrafos y hasta capítulos enteros de libros de arte” (Paz 1922a: 5), evidenciando una clara mezquindad intelectual y, en la medida en que ello se combina con una actitud pedante, una chatura ética. Tras una somera caracterización de los tipos de crítico, el reportero es conducido hacia el “patrón” de la entidad:

– ¡Conducidme ante vuestro patrón! – grité asqueado, y me respondieron que no podía darme audiencia, pero tanto insistí que, sin duda para que dejara de fastidiarles me condujeron por una escalinata hecha de absurdos y tonterías, hasta un

⁹ Cuando escribe “Reportaje grotesco en el palacio de nuestra crítica musical”, Paz no es todavía el reconocido compositor de vanguardia cercano al dodecafonismo cuya imagen destacará hacia mediados de los años treinta. En efecto, cuenta a la sazón con una escasa producción musical y con pocos artículos de crítica publicados en la prensa (véase Corrado 2012: 31 ss). En este sentido, sus escritos de *La Protesta* y *La campana de palo* son más bien las intervenciones propias de una generación que se encuentra en ciernes de producir una ruptura cultural en el contexto de las instituciones musicales fundadas bajo el espíritu consagratorio del centenario.

trono ocupado por un enorme burro que leía ávidamente una partitura de orquesta... al revés.

- ¡Oh, sapientísimo ser! - dije y le saludé; - ¡concededme, aunque comprendo la molestia que os causará mi presencia en este recinto, respuesta a tres preguntas que os haré como joven amante de todo lo que no sé y curioso por todo lo que no me importa! (Paz 1922a: 5).

Por lo menos desde la Antigüedad griega, la figura del “burro” se ha instituido como “paradigma de la necedad” (Cascajero, 1999: 113) y ha sido utilizada para representar, en proverbios, relatos y medios plásticos, el valor de la “*Ignorantia*” (Adolf, 1950: 49). Es sin duda esta tradición la que Paz retoma aquí: para sorpresa de todos, quien preside la consagrada institución de la crítica musical es un gran asno que, en el ejercicio de una flagrante “burrada”, lee una partitura al revés. Invertidos están también los atributos usuales del animal, apelado mediante el paradójico superlativo de “sabio”. Tal como en la cita puede anticiparse, el resto de la entrevista discurre en el marco de una constante adoración irónica.

La primera pregunta del reportero se refiere a la esencia del arte. El burro responde, en forma de una tautológica circularidad, que el arte es “la forma ético-estética de la verdad, o la forma estético-veráz de la ética, o la veráz-ética de la estética” (Paz 1922a: 5). La vacuidad de esta tautología dejaría en evidencia la ignorancia de los críticos respecto del objeto que define su *métier*. Referida precisamente a la tarea crítica, la segunda pregunta retoma el tono irónico: “¿En qué consiste vuestra crítica? - pregunté maravillado de su sabiduría” (Paz 1922a: 5). La respuesta, brutalmente honesta, es proferida en términos netamente utilitarios, evitando cualquier vinculación con la definición de arte dada previamente: “en que alabamos al que nos paga, repetimos lo requetedicho y nos creemos con derecho a hacerlo; como ves,

nuestra crítica tiene su razón de ser en que es buscada” (Paz 1922a: 5). Si en la respuesta a la primera pregunta Paz criticaba hiperbólicamente la ignorancia del crítico respecto del arte, ahora pone en boca del burro una sentencia directa que pretende desenmascarar una lógica corrupta alejada por completo de toda rectitud no sólo moral, sino sobre todo teórica. Finalmente, el tercer interrogante perpetúa la ironía, redirigida nuevamente al interlocutor, y da pie a un relato que valdrá la pena analizar: “Ahora, si no es abusar de tu hospitalidad y tu honda sabiduría, ¿por qué no me ilustras acerca del primer crítico musical que ojos vieran en este país de la Sabiduría Barata?” (Paz 1922a: 5).

El burro accede a responder y comienza la narración de una fábula que introduce a “Aznocles”, el primer crítico musical:

Hace muchos años, en una hermosa selva tropical habitaban un sinnúmero de ilustres animales; despreocupados por temperamento, se divertían en dar magníficas audiciones musicales, hasta un día en que el asombro, más que la alarma, les hizo enmudecer. ¡Bajo la selva majestuosa había resonado el primer rebuzno! ¡Lástima grande que la historia no haya registrado tan magna fecha!

Los animales de la selva corrieron en tropel a averiguar la causa de aquel ruido desconocido, hasta dar con un pobre burrito extraviado, que se lamentaba a su manera, y que resultó ser Aznocles, descendiente de músicos catalanes, con cuyas pieles de las panzas se hacían magníficos tambores para las tropas del Rey.

- ¡Ah! ¿eres músico? - gritaron los animales de la selva, - ¡pues haremos un concurso!

Y pasado algún tiempo invertido en los preparativos de la fiesta, el concurso se llevó a cabo; todos los animales tomaron parte en él y Aznocles fue derrotado en toda la línea. Como

en la selva no había trabajo obligatorio para todos los seres, ni existía la esclavitud ni la explotación del animal por el animal, no se sabía qué hacer de Aznocles, y optaron por no hacerle más caso, y Aznocles se hizo filósofo criticista, y como su fuerte eran las ciencias matemáticas y musicales, comenzó a pensar sobre el arte inculto de aquellos primitivos, y concluyó riéndose del canto de los pájaros, del zumbido de las abejas, del silbido de las boas y los rugidos de los pumas; después criticó el canto de la brisa entre la hierba de la planicie y el rumor del arroyo que bañaba el valle. Y ahí tienes la historia del primer individuo que en nuestro suelo dijo “NO” a esa pléyade de locos que son los jóvenes, esos que no quieren entender que todo está hecho y que no queda nada por hacer, queriendo pasar con sus enfermizas imaginaciones encima de doctos volúmenes de teoría estética que fueron consultados por vez primera en este país por nuestro primer crítico musical, el sabio Aznocles. (Paz 1922a: 5-6)

La aparición de “Aznocles” es acompañada por un primer rebusno durante las audiciones musicales de los animales de la selva. Este sonido, asociado primero a un lamento y luego, según el decurso de la fábula, posiblemente a la desaprobación del “arte inculto de aquellos primitivos”, será el gesto característico y definitorio del burro, puesto que se trata, a fin de cuentas, del primer animal en decir “no”. Paz contrapone así el carácter docto y reactivo del burro-crítico (una cierta preeminencia lógica de la negación en el juicio valorativo) a los rasgos ingenuos y vitales de los animales-músicos, al mismo tiempo en que señalaría el origen del “decir no”: el resentimiento por la derrota y, en última instancia, por la imposibilidad de alcanzar el estatus de creador.

De esta manera, la figura del burro condensa, tanto en el personaje de Aznocles como en el patrón de la institución, los significados que

la convierten en una metáfora contra la crítica musical: el tratamiento irónico, la acusación encubierta de ignorancia o estupidez, el pronunciamiento de corrupción y el carácter reactivo de la tarea crítica conforman un cúmulo semántico que Paz despliega aquí por primera vez y que reiterará, como mostraremos más adelante, en otros escritos de la época. A partir de estas observaciones, la conjetura que pretenderemos fundamentar a continuación consiste en que la constelación de rasgos que gravitan en torno a la figura paziana del “burro” podría acusar recibo de la lectura de Nietzsche.

IV

La resonancia griega en el nombre de “Aznocles”, sumada al hecho de que se trata del primer animal en impugnar el arte instintivo de su especie, podrían servir de punto de partida para un análisis que contrastase la figura paziana del burro con la caracterización del socratismo estético como “principio asesino” de la tragedia, según la formulación de *El nacimiento de la tragedia* (KSA 1: 87; Nietzsche [1872] 2004: 118).¹⁰ En efecto, no pareciera una conjetura desacertada afirmar que la fábula de Paz es el resultado de una reapropiación –y de una inevitable caricaturización– del argumento general de la ópera prima nietzscheana. En ambos casos, los protagonistas irrumpen en el contexto de un arte “verdadero”, arraigado al temperamento instintivo de una comunidad, sea la tragedia ática en el caso de Nietzsche o las “audiciones musicales” de los animales tropicales en Paz; ambos promueven el desarrollo racional, teórico e intelectual del arte, dado que, según el principio del socratismo estético, “todo

¹⁰ Hacemos referencia a la obra de Nietzsche anteponiendo las siglas KSA (correspondientes a la *Kritische Studienausgabe*, véase Nietzsche 1999) seguidas del número de tomo, la paginación y, luego de un punto y coma, una remisión a la edición castellana utilizada.

tiene que ser inteligible para ser bello” (KSA, 1: 85; Nietzsche [1872] 2004: 115), mientras que Aznocles, volcado a la filosofía y apoyado en sus conocimientos en ciencias exactas, es el primero en consultar la fuente del verdadero arte, aquellos “doctos volúmenes de teoría estética”; y, por último, ambas críticas al arte preexistente implicarían su condena y aniquilación.

Ahora bien, si la figura del burro no persistiera fuera de la fábula (como patrón de los críticos musicales) y no se reiterase en otros escritos contemporáneos del propio compositor, como veremos más adelante, su vínculo con la filosofía nietzscheana podría agotarse razonablemente en su remisión a Sócrates. Debido a que precisamente su uso excede aquellos límites, una sucinta caracterización de su significado en el entramado de ideas nietzscheanas resultará iluminador.¹¹

Un pasaje de *Ecce homo*¹² da cuenta del estratégico enclave de la figura del “asno” [Esel] en el mapa que el propio Nietzsche esboza de su pensamiento hacia 1888: en contraposición a la falta de “*esprit*” de los alemanes, Nietzsche se define a sí mismo como “el antiasno [Antiesel] par excellence y, por lo tanto, un monstruo en la historia del mundo; yo soy, dicho en griego, y no sólo en griego, el *Anticristo*...”

¹¹ No es ocioso atender al hecho de que no se pretende demostrar, en lo que sigue, que Paz debió conocer la significación de la figura del “asno” en la filosofía de Nietzsche tal como será resumida en los próximos párrafos –significación que, por su parte, será el resultado de un análisis ajeno por completo al ámbito intelectual y a las intenciones teóricas del argentino– (véase la nota 5). Si nos interesa el posicionamiento nuclear de dicha figura, es porque su caracterización aporta argumentos para establecer una conexión conceptual entre aquello que, en ambos autores, se condenaría de algún modo en ella.

¹² Es probable que Paz haya leído la traducción que Enrique Banchs hizo de *Ecce homo* para la revista *Nosotros* entre 1909 y 1910, concluida con notoria celeridad luego de la tergiversada primera edición a cargo del Archivo Nietzsche en 1908.

(KSA, 6: 302; Nietzsche [1908] 2005c: 67). Más que una cruzada contra la mera ignorancia o necedad, el gesto de poner en contigüidad el antiasno y el anticristo podría señalar la pretensión de Nietzsche de erigirse como conjurador de lo que, en el contexto conceptual de *La genealogía de la moral*, es denominado el “ideal ascético”, a saber, aquel conjunto de valores que, habiendo emprendido su derrotero histórico bajo los ropajes del platonismo y el cristianismo paulino, promueve no otra cosa que una “aversión contra la vida”:

No podemos ocultarnos a fin de cuentas qué es lo que expresa propiamente todo aquel querer que recibió su orientación del ideal ascético: ese odio contra lo humano, más aún, contra lo animal, más aún, contra lo material, esa repugnancia ante los sentidos, ante la razón misma, el miedo a la felicidad y a la belleza, ese anhelo de apartarse de toda apariencia, cambio, devenir, muerte, deseo, anhelo mismo – ¡todo eso significa, atrevámonos a comprenderlo, *una voluntad de nada*, una aversión contra la vida [...]; y repitiendo al final lo que dije al principio: el hombre prefiere querer *la nada a no querer*...” (KSA, 5: 412; Nietzsche [1887] 2005b: 204-205)

A la luz de estas consideraciones, Nietzsche se tiene por “antiasno” en la medida en que sus escritos pueden interpretarse como recetas contra el nihilismo; es decir, en tanto arremeten contra la lógica de una voluntad negadora que tiende, en su resentimiento y aversión de todo devenir, hacia la nada.¹³ Se trata de una lógica que yace a la

¹³ El problema del “nihilismo” como “lógica de la decadencia” (KSA 13: 265, 14[86]; cf. Nietzsche 2008: 537) asomará de soslayo recién en algunos segmentos argumentales de *Arnold Schoenberg o el fin de la era tonal* (Paz 1958). Si bien es probable que ello se deba, en parte al menos, a que el texto apócrifo de *La voluntad de poder* (a partir de la versión francesa de 1901) se tradujo al castellano por primera vez en la edición de las obras completas de la editorial Aguilar (que, como hemos consignado, Paz ya tenía a disposición al promediar los años ‘30), no es menos cierto que, pese a la poca habitualidad del término en las obras publicadas en vida, Nietzsche ya había

base de la “filosofía” como tal, hecho que Nietzsche reconoce en este mismo escrito, bajo la formulación de que “el ideal ascético le ha servido durante mucho tiempo al filósofo como forma de presentación, como presupuesto de su existencia” (KSA, 5: 360; Nietzsche [1887] 2005b: 150). Y en *Crepúsculo de los ídolos* precisa: “en todos los tiempos los sapientísimos han juzgado igual sobre la vida: no vale nada... Siempre y en todas partes se ha oído de su boca el mismo tono, – un tono lleno de duda, lleno de melancolía, lleno de cansancio de la vida, lleno de oposición a la vida” (KSA, 6: 67; Nietzsche [1889] 2001: 43); palabras con las que Nietzsche abre un apartado dedicado enteramente a Sócrates, acaso la primera gran manifestación filosófica del ideal ascético.

Vinculado significativamente con el ideal ascético y con la figura del “ungido”, el “asno” también remite, tal como lo señala Sánchez Pascual, a aquellas fiestas paganas en las que los romanos representaban a Cristo en forma de burro (Nietzsche [1908] 2005c: 155, n. 77). Es precisamente este tratamiento irónico el que Nietzsche lleva a cabo en *Así habló Zaratustra*,¹⁴ tratamiento cuyo capítulo culminante lleva el sugestivo nombre de “Fiesta del asno”. En un sentido estricto, la fiesta se desarrolla en el capítulo previo, titulado “El despertar”, donde se prepara el desenlace de la cena que Zaratustra mantiene junto a los “hombres superiores”. Entre estos últimos, los dos reyes

reconocido los rasgos distintivos del fenómeno desde, por lo menos, la tematización de la “muerte de Dios” (véase Volpi 2005: 47).

¹⁴ Si Paz manifiesta con evidencia haber leído –o por lo menos conocer de cerca– alguna obra de Nietzsche en los escritos de los años veinte, ese texto es sin duda *Así habló Zaratustra*. En sus intervenciones periodísticas de esos años no sólo puede leerse una breve mención al “Zaratustra de Nietzsche” en el artículo del “reportaje grotesco”, donde es puesto en relación con la recreación straussiana, sino que también hay remisiones al “superhombre” en “Del culto a la irrespetuosidad” (Paz 1922b: 6) e “Historia de un pasatiempo” (Paz 1922c: 6).

han traído consigo un asno que los acompaña en el encuentro. En un momento determinado, el profeta abandona su caverna creyendo dejar a sus invitados en un estado de alegría y júbilo, pero su optimismo se ve opacado prontamente al descubrir que a la actitud convaleciente de los “hombres superiores” sigue una pose piadosa: “todos ellos estaban arrodillados, como niños y como viejecillas crédulas, y adoraban al asno [*beteten den Esel an*]” (KSA, 4: 388; Nietzsche [1892] 2003: 421). La letanía pronunciada en honor al animal, oración que constituye puntualmente la fiesta del asno, condensa los diversos significados que esta figura adquiere en la perspectiva zaratustriana:

¡Amén! ¡Y alabanza y honor y sabiduría y gratitud y gloria y fortaleza a nuestro Dios por los siglos de los siglos!

– Y el asno rebuznó I-A [...]

Él no habla: excepto para decir siempre sí [*immer Ja sagt*] al mundo que él creó: así alaba a su mundo. Su astucia es la que no habla: de este modo rara vez se equivoca.

– Y el asno rebuznó I-A. [...]

¡Qué oculta sabiduría es ésta, tener orejas largas y decir únicamente sí y nunca no! ¿No ha creado el mundo a su imagen, es decir, lo más estúpido?

– Y el asno rebuznó I-A. (KSA, 4: 388-389; Nietzsche [1892] 2003: 421-422)

Junto con el deseo de una perpetuación indefinida, el asno, deificado, es alabado por su “sabiduría”. Sin embargo, se trata de una sabiduría “oculta”, pues la misma letanía caracteriza al asno como “estúpido”, de modo que aquella ha de ser, en verdad, supuesta como sustraída a la mirada, pues lo que efectivamente puede verse, el mundo creado “a imagen” del asno, dista infinitamente de ser algo signado por ella. Y uno de los efectos más significativos de la condición sabia del asno

no es otro que “decir únicamente sí y nunca no”, esto es, estar condicionado por naturaleza a proferir, como todo asno, “I-A”¹⁵. Una afirmación de estas características, incondicional, constante y obstinada, será imputada por Nietzsche como superficial y alejada del carácter trágico de la “afirmación dionisiaca”.¹⁶

Según las observaciones de Jörg Salaquarda, la bibliografía especializada, haciendo hincapié en la “Fiesta del asno” y otras apariciones esporádicas de la figura en *Así habló Zaratustra*, ha interpretado en líneas generales el conjunto de los rasgos mencionados –entre los que destacan la estupidez o “falta de espíritu” y la afirmación obstinada y ciega– como un símbolo del “pueblo” [*Volk*] ([1973] 1997: 168). Sin rechazar por completo esta dimensión semántica, el autor de “Zaratustra y el asno. Una investigación sobre el papel del asno en la Cuarta Parte de *Así habló Zaratustra* de Nietzsche” ha insistido, no obstante, en la necesidad de captar un sentido general de la metáfora que atraviese el interior de su filosofía entera. Sobre el supuesto de que, para Nietzsche, “la vida consiste en impulsos que interactúan, haciendo surgir diversos complejos y asumiendo varias formas de coordinación y conflicto” (véase Marton 1997: 162), Salaquarda concluye que el “asno” nietzscheano remite, antes que nada, al concepto de “convicción” [*Ueberzeugung*] en tanto “fijación de la perspectiva de un impulso o complejo de impulsos” ([1973] 1997: 184). En este sentido, el invariable y superfluo decir-sí y la consecuente estupidez, enmascarada irónicamente de sabiduría, corresponderían a una actitud vital signada por la obstinación y la ceguera frente a una creencia inamovible, cuyo fundamento pulsional último es pensado asimismo

en una dimensión moral (Salaquarda [1973] 1997: 190). Convicción e ideal ascético confluyen de este modo en el gesto irónico de adoración: “el asno adorado representa la convicción a la que los ‘hombres superiores’ permanecen atados, la perspectiva consolidada del ‘ideal cristiano’” (Salaquarda [1973] 1997: 197).

Por su parte, si ha de señalarse una antítesis del asno en la interioridad de *Así habló Zaratustra*, el mejor candidato no es sino el profeta mismo. Así lo sugiere un pasaje de “La cena”, en el que uno de los reyes se asombra ante la sabiduría del anfitrión: “lo más raro en un sabio es que, además, hable con inteligencia y no sea un asno” (KSA, 4: 355; Nietzsche [1892] 2003: 388). Puede verse así que la sabiduría de Zaratustra no es la misma que la del asno; una devela inteligencia, la otra estupidez. Por debajo de esta dicotomía hartamente evidente, la diferencia se configura como un contraste entre aquel que no deja la propia pluralidad de fuerzas a merced de un único e indefinido impulso dominante y aquel que no puede evitar, por falta de fortaleza anímica, el anclarse en una convicción. Ser un antiasno “por excelencia” no significa, pues, otra cosa que mantener en perpetuo cambio el mando del propio complejo pulsional. Nietzsche y Zaratustra comparten este calificativo que recuerda, al menos parcialmente, a una de las reformulaciones del “espíritu libre”: “se vive, ya no en las cadenas de amor y odio, sin sí, sin no, voluntariamente cerca, voluntariamente lejos, de preferencia esquiva, evasiva, elusivamente, presto a escapar, a remontar el vuelo” (KSA, 2: 18; Nietzsche [1886] 2007: 38).

V

De los diversos elementos recogidos, resulta central el tratamiento al que en ambos casos se somete la figura equina: pareciera que este objeto singular no pudiese ser tomado en consideración sino a través de

¹⁵ “I-A” suena exactamente igual a la inflexión afirmativa alemana “ja”.

¹⁶ La diferenciación entre una afirmación trágica y una afirmación que busca redención (motivada, por ende, por el ideal cristiano) puede leerse en KSA, 3: 620; Nietzsche [1887] 2014b: 884-886, § 370.

un tratamiento irónico. En concordancia con la forma lógica de la ironía, en cada caso se pretende resaltar la estupidez o la ignorancia del animal mediante el ensalzamiento de su opuesto, la sabiduría. En virtud de esta estructura argumental, hallamos en Paz los mismos recursos que en Nietzsche, aplicados sin mayores divergencias sobre el mismo objeto. El patrón de los críticos musicales, el “burro enorme”, es adjetivado por su interlocutor como “sapiéntísimo”. El asno zaratustriano, por su parte, es realzado en su “oculta sabiduría”. Y aún más: la ironía adquiere mayor fuerza al vehiculizarse a través de una adoración: el reportero paziano rinde expresamente culto a la sapiencia del patrón, del mismo modo en que Nietzsche pone de rodillas a los hombres superiores y los hace entonar una letanía en honor al asno.

En cuanto a la posibilidad de comprender la ironía como tal, en ambos casos se ve claramente que la adoración implica un contrasentido. Así como Nietzsche deja resonar la “estupidez” del mundo creado “a imagen y semejanza” del nuevo ídolo adorado, Paz echa luz sobre la ignorancia del patrón en las ridículas respuestas al cuestionario y a través del gesto de leer una partitura al revés. Mientras que la condición estúpida del asno zaratustriano se vincula a la obstinación de decir siempre “sí”, manía que responde a la lógica de la “convicción” indefinida, la ignorancia del burro paziano se halla estrechamente ligada al desconocimiento del objeto sobre el que su crítica debe ser ejercida, a saber, qué es el arte.

Si estas concordancias pueden ser tomadas como huellas dejadas en Paz por la lectura de *Así habló Zaratustra*, no es menos verosímil que algunas desviaciones puedan apuntar en el mismo sentido. Tal podría ser el caso de la caracterización del personaje de fábula “Aznocles”, cuyo rasgo principal consiste en ser el primero en “decir no”. En el contexto de un paralelismo estilístico, el evidente contraste con

el *Ja-sagen* del asno zaratustriano podría ser leído como una inversión –voluntaria o no– de Paz. Conceptualmente podría responderse a esta suposición señalando que, dada la ascendencia nihilista del ideal ascético, dada a su vez la estrecha vinculación entre la afirmación irrestricta del asno y el *topos* pulsional de la convicción, y, finalmente, dado el temple reactivo de la negación propia de la crítica de arte, entonces el significado del decir-no paziano, precisamente al invertir la fórmula zaratustriana, intentaría permanecer fiel al sentido nietzscheano, a saber, el problema del detenimiento absoluto del devenir pulsional, su congelamiento en una configuración jerárquica única, en una palabra, la cuestión de la “convicción”. Según esta interpretación, “Aznocles” y el asno zaratustriano se hallarían ambos presos de una convicción motivada, a fin de cuentas, por un anhelo de apartarse de todo cambio. El “no” y el “sí” respectivos aflorarían de un mismo suelo común, a saber, una obstinación anímica sembrada por un resentimiento primario, ya sea contra la lógica vital en general, ya sea contra lo que no se puede ser.

A partir de estos apuntes, puede realizarse una relectura de algunos escritos pazianos de los años veinte, con el propósito de completar y recalcar la filiación nietzscheana de la figura del asno. En primer lugar, puede señalarse una referencia oblicua a una de las características sobresalientes del asno zaratustriano en una breve entrada de *La campana de Palo* (titulada “Asociación del Profesorado Orquestal”), donde Paz hace una crítica de “La Vals” de Ravel. Tras un sucinto reconocimiento de la “solidez” melódica e instrumental, el crítico señala el problema central de la composición, a saber, la falta de “espíritu”, la rasa frivolidad o superficialidad con la que se realiza el tratamiento del material sonoro. El cierre de la nota posee un tono irónico difícil de pasar por alto: “Pero no está bien decir que esto es feo;

no aceptando la ‘música moderna’ se cae en el peligro de ser ignorante. Aceptémoslo todo, pues” (Paz 1925a: 22).¹⁷

Semejante pasaje podría interpretarse como una de las tantas señales que va dejando el viraje de las inclinaciones estéticas del propio Paz, viraje que traza por entonces un arco desde el franckismo hacia el neoclasicismo (Corrado 2010: 63). Sin embargo, si se toman en consideración los apuntes de una “falta de espíritu”¹⁸ y el llamamiento a una aceptación sin límites por el mero temor a ser ignorante, parecería justo leer en esas líneas una cita obliterada a la sintomática superficialidad de un ilimitado decir-sí. Sin menciones zoológicas, este guiño podría interpretarse como una exhortación irónica a comportarse como “burros” frente a lo desconocido. Se trataría de un gesto aparentemente ajeno a lo más propio de “Aznocles”, el primer crítico musical; sin embargo, dado el posible parentesco entre el “no” de Aznocles y el “sí” del asno zaratustriano, apuntaría en la misma dirección de aquel. Obstinarsé en afirmar un valor por mantener la pose “moderna” equivaldría a negar empeñadamente todo lo que no se alinea con la lógica de una moda estética. Superficialidad, ignorancia y, en última instancia, un cierto nihilismo estético, es decir, una negación de lo propiamente musical en pos de un condicionamiento moral –la perpetuación de una perspectiva normalizada, la perseverancia en lo “moderno”– serían los valores denunciados por Paz en esta nota.

En el mismo número de *La campana de palo*, Paz escribe a continuación una nota titulada “Consejos a un alumno”, donde puede leerse

¹⁷ Véase Corrado 2010: 57.

¹⁸ La falta de espíritu, achacada por Paz a la composición raveliana, podría emparejarse con la aludida por Nietzsche en *Ecce homo* a propósito de los alemanes. Para Salaquarda, el asno representaría allí una “estupidez específica”, a saber, la “aceptación impensada siempre de lo más obvio” (1997: 174).

la siguiente recomendación: “Si tu obra es sabia y honesta, no concurras a los certámenes oficiales en demanda de veredicto justiciero, pero confía en la casualidad. Hace ya mucho que los griegos nos enseñaron que, a veces, los asnos tañen la flauta” (Paz 1925b: 23). La mención explícita funciona aquí en el contexto de una crítica, con ascendencia libertaria, de las instituciones musicales. Como trasfondo de este pasaje pueden señalarse las acusaciones de corrupción hacia los críticos musicales, puestas en boca del patrón de la institución de la Crítica Musical, así como la fuerte invectiva de Paz hacia las instituciones educativas, en las que se plasman denuncias de irregularidades económicas (véase Paz 1923). En cuanto a la figura del “asno”, la fuente más probable –directa o indirecta– pareciera no ser aquí la obra nietzscheana, sino acaso una fábula de Tomás de Iriarte, “El burro flautista”.¹⁹ La mención de Paz a la “casualidad” es significativa, dado que el subtítulo de la fábula reza “Sin reglas del arte, el que en algo acierta, acierta por casualidad” (De Iriarte [1782] 1917: 10). Según el relato en verso, un “borrico” halla una flauta olvidada

¹⁹ En efecto, ya mediante la fábula de Aznocles, Paz parecía apelar al contexto general de la fabulística y la paremiología antiguas, para las cuales el *topos* del “asno músico” no es en absoluto desconocido. En casi todas sus variaciones, la escena de un burro tocando u oyendo los sonidos de una cítara o una flauta resalta la inaptitud del animal en materia musical. La fábula más conocida al respecto es la de Fedro, según la cual un asno ve una lira tirada en un prado, toca las cuerdas con su pezuña y se maravilla por el sonido producido (Cascón Dorado 2005: 190). Esopo registra diversos relatos sobre asnos y burros, pero ninguno en relación con la música. En el marco de la paremiología, el proverbio acaso más relevante sea el que reza “Ὀνος λύρας ἀκούων: ἐπὶ τῶν ἀπαιδευτῶν”, esto es, “el burro oye la lira: a propósito de los que carecen de educación” (Von Leutsch & Schneidewin 1839: 291 [Diogen. VII, 33], trad. de Sánchez-Elvira & García Romero 1999: 278). Para información exhaustiva sobre el tema véase Tosi 1991: 1410, cuya entrada n° 1934, “Ὀνος λύρας (Un âne – qui entend– la lyre)” recoge numerosas reproducciones y versiones del proverbio. También hay una referencia interesante en Liddell & Scott 1846: 1033, artículo correspondiente a ὄνος (el asno), donde se menciona “ὄνος πρὸς αὐλόν” (el burro con la flauta), precisamente el tópico al que alude Paz en “Consejos a un alumno”.

y, al olerla, la hace sonar. De esta manera, el sonido casual pasa por ser una ejecución intencionada: “¡Oh! Dijo el Borrico: / ¡Qué bien sé tocar!” (De Iriarte [1782] 1917: 11). El significado de esta metáfora debe hallarse en relación con los jueces de los certámenes musicales: son ellos los mentados por el “asno”; si bien no puede esperarse allí un juicio justo acerca de una obra sabia –dificultad que los convierte en ignorantes– se puede no obstante confiar en la casualidad. El consejo podría reescribirse del siguiente modo: “concorre a los certámenes confiando sólo en la casualidad, nunca en la capacidad crítica de los jueces”.

Por más que la fuente de la que Paz extrae al personaje animal sería una fábula ajena al contexto filosófico y al universo figurativo de Nietzsche, el uso que hace de él es similar al analizado anteriormente y puede inscribirse en su entramado semántico. Nos referimos puntualmente a la conexión que se establece entre el carácter aficionado del juez o crítico de arte y la sabiduría de la obra. El juez, como el asno –tanto el borrico de Iriarte como “Aznocles”– no es, estrictamente, un músico; su relación con la música no está signada por un saber verdadero. Por ello, sólo el puente de la casualidad puede suturar la brecha entre él y la obra, producto acabado de un supuesto compositor legítimo. Asimismo, si bien es cierto que la propiedad de la ignorancia no es privativa del asno nietzscheano, sino que pertenece a un sentido “normal” de la metáfora, Paz deja ver una marca irónica en este consejo. En efecto, la imaginaria situación de asistir a un concurso esperando un veredicto de la casualidad y teniendo delante a supuestos detentores del saber, no puede pensarse deslindada de un gesto irónico que realza precisamente la banalidad la labor crítica. La justicia no tiene lugar allí porque los jueces, tal como el caso de “Aznocles”, se hallan resentidos y anclados en convicciones que nada tienen que ver con el saber musical, sino con una moral corrupta, al modo del enorme burro, patrón de los críticos.

Esta misma dimensión del asno paziano es la que opera en otro artículo acerca del poema sinfónico americanista “Atipac”, de Pascual de Rogatis, y la buena recepción plasmada en *La Prensa* a través de la pluma del crítico nacionalista Gastón Talamón. En un tono combativo y descalificador, Paz se ocupa del compositor y de su obra:

[C]iertos temperamentos geniales, con la videncia que los caracteriza, de una simple ojeada a una partitura pueden entrever si la escribió un genio o una bestia.

Y, lógicamente, como corresponde a quienes únicamente por casualidad pueden acertar, creería por anticipado que aquí había genio, cuando en realidad... (Paz 1925c: 6-7)

A la luz de la fábula de Iriarte, el calificativo de “asno”, en referencia ahora a un músico “aficionado”, resalta precisamente en la medida en que desaparece. Paz deja las pistas para que el lector complete la frase, que en una primera impresión podría finalizar: “cuando en realidad había aquí *bestia*”. Se trata, no obstante, de una bestia perteneciente al conjunto de “quienes por casualidad pueden acertar”, característica que parece remitir a la fábula mencionada. De Rogatis, en tanto desconoce el oficio de compositor, merecería el calificativo de “asno”. Desconocer el oficio implica, ante todo, no poseer la “fuerza elemental” para realizar una obra que se pretende folklórica, pero que en realidad termina siendo un mal simulacro por tratarse de la imposición de ropajes estéticos europeos sobre una temática autóctona. A esta carencia se sumaría la “incultura” en tanto incapacidad para apropiarse de una temática en principio ajena (Paz 1925c: 5-6). Pero Paz no se detiene allí, sino que se encarga también de Talamón:

Luego [Talamón] oyó la obra, que [...] de ninguna manera podía sonar a otra cosa que a *infamia musical*, [...] y en la

alternativa de desdecirse y reprobar a su cofrade, o de afirmar sin causa evidente la genialidad de éste, buscando atenuantes, y como mulo empacado, se afirmó en sus patas, y dio de coces al primero que halló a su alcance (Paz 1925c: 7)

Continuando la metáfora equina, Paz reconoce ahora en el crítico un “mulo empacado”, es decir, un carácter obstinado que, además, da muestras de debilidad al obrar por cobardía. Como un eco del *Jasagen* zaratustriano, este “mulo” se entrega a una afirmación que no conoce causas en el terreno donde debería hacerlo. La convicción que obra por detrás de su empeño, en efecto, no es sino únicamente de naturaleza moral, dado que responde a un impulso de defensa o protección de un semejante. La ironía, llamativamente ausente en lo relativo al compositor, se hace presente aquí en ciertos calificativos aplicados a Talamón, tales como “eminencia” o “temperamento genial” (Paz 1925c: 6).

Por último, y en contraste con la obstinación puesta de relieve en el “mulo”, resta señalar un pasaje en el que Paz se deslinda del problema de la convicción en tanto fijación de una perspectiva única, acercándose al ideal mentado por el significado del “antiasno” nietzscheano. Se trata de una intervención (en un estilo que comienza a evidenciar inclinaciones vanguardistas) en respuesta a las opiniones vertidas por Ernesto de la Guardia, un “reconocido y patentado fósil wagneriano”, en *La Nación*, acerca de la relación entre moda y arte:

[N]o se puede tildar de ‘moda’ la inquietud de espíritu de la juventud europea por el solo hecho de que hoy afirme una cosa y mañana la niegue; porque tales cambios de frente pueden obedecer a una sinceridad mayor de la que usted, en su estrechez mental supone; en segundo caso obligan a estudiar, a disecar los nuevos valores, a ser exigente y no dejarse embaucar, y por último son consecuencia del claro sentir de que

todo lo creado no nos basta y aspiramos a algo nuevo. (Paz, 1926: 3)

Semejante defensa de una actitud cambiante y crítica en materia de creencias y valores estéticos recuerda a la interpretación que Salaguarda hace de la figura del “antiasno par excellence” nietzscheano como “aquel que está libre de convicciones de toda especie” ([1973] 1997: 185). Paz legitima aquí el mismo carácter que Nietzsche destina, con algunas reservas, para sí y para Zaratustra, de modo que ambos quedan emparentados por la imagen del “antiasno” y, de un modo más explícito en la prosa paziana, por el ideal del “espíritu libre”. Contra críticos como Talamón y de la Guardia, y a propósito de Atalaya, escribe el compositor argentino en sus memorias:

En la Argentina, y más concretamente en Buenos Aires, faltó casi siempre un crítico de arte que se jugara por una causa [...] Salvo los dos o tres nombres que todos conocemos, existieron y existen opinadores amables y dispensadores de elogios [...] mas no *espíritus libres* que se jugasen plenamente, desde sus respectivos ángulos personales, formación y preferencias. (Paz 1972: 118; la cursiva es propia)

VI

Frutos del análisis realizado en torno a la figura del asno, los elementos hallados en común entre ambos autores pueden servir de indicio para entrever una huella nietzscheana en el pensamiento paziano. La metáfora zoológica, junto a la constelación de significados que acarrea, sirve a Paz como arsenal discursivo en su confrontación, marcada por una agenda combativa, con el nacionalismo musical y en general con las instituciones consagradas del campo musical hegemónico. Se trata, pues, de un interés que rebasa los límites mera-

mente teóricos y responde en parte a los usos estratégicos del contexto. Apropiación e interpretación se muestran aquí como las operaciones principales practicadas por Paz en el acto de recepción de la filosofía nietzscheana.

Si tomamos en consideración todos los usos pazianos de la metáfora estudiada, un significante relativamente homogéneo parece salir a la luz: el “asno” se refiere siempre a aquel que insiste en detentar un saber en materia musical que no posee. Ya sea el “enorme burro” del reportaje, máxima autoridad de la “Crítica Musical”, o “Aznocles”, el primer crítico musical; ya sea el “borrico” de la fábula española, utilizado para ilustrar los certámenes musicales y caricaturizar al compositor “aficionado”, o la actitud de “mulo” propia de algún crítico musical; todas las apariciones hacen hincapié en una evidente carencia de conocimiento sostenida siempre mediante una actitud más o menos obstinada. Sobre todo los críticos, pero también los jueces y los compositores mediocres, no detentan un acceso legítimo a las fuentes del arte verdadero, pensado por Paz desde una perspectiva creadora.

La huella nietzscheana más evidente tiene que ver con la forma en que el tema es presentado: la adoración irónica. Recién en una segunda instancia, relacionada ya con cúmulos conceptuales más complejos, una huella menos visible puede ser señalada si se toma, de un lado, la estrecha conexión que Paz establece entre el decir-no de la crítica y el resentimiento del teórico hacia el músico efectivo; y de otro lado, los vínculos entre el decir-sí de la irreflexión crédula, el ideal ascético como convicción negadora y el resentimiento que moviliza, en última instancia, toda la maquinaria del nihilismo. A esta huella pertenecen asimismo el irónico llamamiento a “aceptar todo”, las menciones al “burro” de la fábula y al “mulo empacado”. Con

todo, no pretendemos aquí concluir que Paz tuvo en cuenta conscientemente estas redes conceptuales, sino que su sentido del “burro” responde a una matriz semántica peculiarmente similar a la del “asno” nietzscheano. Precisamente en la similitud de las series de significados cobra valor y sentido pensar una marca de lectura.

Una consideración especial merece el rol considerable que juega en todo momento el lenguaje figurativo, deslegitimado precisamente por lo que en algún momento fue el contexto discursivo inmediato de Paz (la línea editorial de *La Protesta*), quien podría haber sido reconocido, sin demasiado esfuerzo, entre los “apóstoles del verbo de Zaratustra”. En este sentido, cabría aventurar que la remisión paziana a Nietzsche en los años veinte, realizada en gran medida a través de un lenguaje figurativo, no sólo responde al estilo del propio Paz, sino también, y este punto es de suma importancia, a una forma de velar una simpatía filosófica e ideológica que, de haber sido más notoria, habría desentonado con los lineamientos generales del contexto inmediato. En los años subsiguientes, por otro lado, ya no serán necesarios los recursos metafóricos, aunque no se los abandone del todo, y la tónica de Paz adquirirá un mayor volumen conceptual y argumental.

No debería perderse de vista, asimismo, que la metáfora del “asno” también remite a la fábula de Tomás de Iriarte, de modo que el interés de Paz por el recurso figurativo tendría que pensarse, en principio, en la perspectiva de una doble genealogía. De todas formas, más allá de que la fábula incorpore la dimensión de la “casualidad”, es cierto, no obstante, que su tratamiento general (el tono irónico, la denuncia de corrupción y el señalamiento de la obstinación) responde, más bien, a las implicancias semánticas impuestas por el “asno” nietzscheano, facilitadas aquí por la interpretación de Salaguarda.

Por último, vale mencionar que, en tanto Paz se configura como un conjurador de aquellos que pretenden detentar un saber sobre el arte musical que, en verdad, es ilegítimo, él mismo podría pensarse como una suerte de “antiasno”. Si bien no se encuentra una expresión en estos términos, la defensa paziana del devenir de las creencias y la sospecha de todo anclaje en una convicción, acercan aún más los pensamientos de Paz y Nietzsche. Refuerza esta hipótesis, finalmente, el aprecio de Paz por los “espíritus libres”, tal como califica la tarea de un verdadero crítico de arte.

REFERENCIAS

- ADOLF, Helen (1950), “The ass and the Harp” *Speculum*, 25, 1: 49-57.
- ARTUNDO, Patricia M. (2004), “La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos”, *Revista Iberoamericana*, LXX (208-209): 773-793.
- ASCHHEIM, Steven E. (1994), *The Nietzsche Legacy in Germany 1890-1990*, 2nd edition, Berkeley / Los Angeles / Oxford: University of California Press. [Hay traducción al alemán: *Nietzsche und die Deutschen. Karriere eines Kults*, aus dem Englischen von Klaus Laermann, Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler, 2000].
- ASÚN ESCARTÍN, Raquel (1981), “La editorial «La España Moderna»”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, 31-32: 133-200.
- ATALAYA (2004), *Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*, introducción, investigación, selección y organización de Patricia M. Artundo (Buenos Aires: Fundación Espigas).
- C. B. (1924a), “Nietzsche y el anarquismo (primera parte)”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (18-II): 6-7.
- ____ (1924b), “Nietzsche y el anarquismo (segunda parte)”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (25-II): 8.
- CALVO RIGUAL, Cesáreo (2005), “Las traducciones de obras literarias italianas publicadas en las editoriales Sempere y Prometeo (1900-1936)”, en Vega Cernuda (2005: 129-145).
- CAMPIONI, Giuliano *et al.* (eds.) (2011), *Goethe, Schopenhauer, Nietzsche: saggi in memoria di Sandro Barbera* (Pisa: ETS).
- CASCAJERO, Juan (1999), “A la sombra del asno. Asnos, burros y jumentos en la paremiología antigua”, *Actas del II Congreso Internacional de Paremiología – Paremia 8*: 113-117.
- CASCÓN Dorado, Antonio (2005), *Fábulas de Fedro, Aviano y Rómulo* (Madrid: Gredos).
- CORRADO, Omar (2010), *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940* (Buenos Aires: Gourmet Musical).
- ____ (2012), *Vanguardias al sur. La música de Juan Carlos Paz* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes).
- CRAGNOLINI, Mónica (ed.) (2001-2010), “Dossier. La recepción del pensamiento de Nietzsche en la Argentina”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I-X, 1-8: 105-238, 172-220, 109-230, 103-154, 85-188 y 131-240.
- ____ (2001a), “Nietzsche en la Argentina entre 1880 y 1945: alusiones y citas en los márgenes”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I, 1: 107-123.
- ____ (2001b), “Nietzsche en el pensamiento de Mariano Antonio Barrenechea”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I, 1: 169-176.
- ____ (2001c), “La presencia de Nietzsche en la revista *Nosotros*”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I, 1: 199-216.
- ____ (2005), “Nietzsche en el imaginario argentino del siglo XX: dos momentos de una historia”, *La Biblioteca*, 2-3: 134-143.
- ____ (2010), “Die Spuren Nietzsches in Argentinien. Über die Rezeption Seines Denkens 1880-1983”, *Nietzsche Studien*, 39: 579-592.
- DE IRIARTE, Tomás (1917), *Fábulas literarias* (Londres: Oxford University Press). [Primera edición: 1782]

- DE UNAMUNO, Miguel (1915), “Algo sobre Nietzsche”, en De Unamuno (1958: 1100-1109).
- ____ (1958), *Obras completas*, tomo VIII (Barcelona: Vergara).
- DIAS, Geraldo (2015), “Entre renovadores e reacionários: a recepção estética e política da obra de Nietzsche na imprensa brasileira no período de 1893 a 1945”, *Cadernos Nietzsche*, 36, 1: 85-102.
- ____ (2017), “A filosofia de Nietzsche no movimento germanista do Recife e do Rio de Janeiro no final do séc. XIX e início do XX”, *Ágora Filosófica*, 17, 1, 2: 13-30.
- ____ (2018), “Nietzsche, precursor da Ritmanálise? A recepção luso-brasileira do pensamento nietzschiano pelo Filósofo fantasma Lúcio Piniheiro dos Santos”, *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência*, 11, 3: 41-58.
- DREWS LÓPEZ, Pablo (2012), “Nietzsche en Uruguay, 1890-1910”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, XII, 10: 55-70.
- ____ (2013), *Recepción y crítica de la obra de Nietzsche en Uruguay, 1900-1920*, tesis doctoral (Valencia: Universitat de València). [Disponible on-line en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/30397>]
- ____ (2014), “Reinterpretación de la *Bildung* en Nietzsche y su impacto en Vaz Ferreira”, *Fermentario*, 1, 8: s/p.
- ____ (2015), “La recepción de Nietzsche en el Uruguay del Novecientos”, *Boletín de Estética*, XI, 32: 43-66.
- ____ (2016), *Nietzsche en Uruguay, 1900-1920. José Enrique Rodó, Carlos Reyes y Carlos Vaz Ferreira* (Montevideo: Unidad de Comunicación de la Universidad de la República).
- FORNARI, Maria Cristina (ed.) (2008), *Nietzsche: edizioni e interpretazioni* (Pisa: ETS).
- FORNARI, Maria Cristina & D’IORIO, Paolo (eds.) (2015), *Prospettive. Omaggio a Giuliano Campioni* (Pisa: ETS).
- JUÁREZ, Camila (2010), “Anarquismo y vanguardia musical en los años veinte”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, X, 8: 131-152.
- LIDDELL, Henry G. & SCOTT, Robert (1846), *A Greek-English Lexicon* (New York: Harper & Brothers).
- MARTON, Scarlett (1997), “Nietzsche, o Antiasno *Par Excellence*. Sobre uma Interpretação de Jörg Salaquarda”, *Discurso*, 28: 159-165.
- ____ (2003), “Actualidad y recepción de la filosofía de Nietzsche en Brasil”, *Cadernos Nietzsche*, 3: 189-194.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: Walter de Gruyter. [Corregida y digitalizada en <http://www.nietzschesource.org/>].
- ____ (2001), *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, Leipzig: C. G. Naumann, 1889].
- ____ (2003), *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición completa: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, hrsg. von Franz Overbeck und Heinrich Köselitz, Leipzig, C. G. Naumann, 1892].
- ____ (2004), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: E. W. Fritsch, 1872].
- ____ (2005b), *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, Leipzig, C. G. Naumann, 1887].
- ____ (2005c), *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza). [Primera edición: *Ecce homo. Wie man wird – was man ist*, hrsg. von Raoul Richter, Leipzig, Insel Verlag, 1908].

- ____ (2007), *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, 2 vol., trad. de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal). [Primera edición completa: *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, 2 Bände, Leipzig: E. W. Fritzsche, 1886].
- ____ (2008), *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, vol. IV, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca, traducción, introducción y notas de Juan Luis Verma y Joan B. Llinares, 2^{da} ed. (Madrid: Tecnos).
- ____ (2014a), *Friedrich Nietzsche. Obras Completas*, vol. III: “Obras de madurez I”, ed. dirigida por Diego Sánchez Meca (Madrid: Tecnos).
- ____ (2014b), *La gaya ciencia*, traducción y notas de Juan Luis Verma, en Nietzsche (2014a: 705-905). [Edición fuente: *Die fröhliche Wissenschaft*, Leipzig, E. W. Fritzsche, 1887]
- PÁEZ CANOSA, Rodrigo (2001), “Breve nota sobre la recepción de Nietzsche en el Suplemento del diario *La Protesta* en la década del 20”, *Instantes y azares. Escrituras nietzscheanas*, I, 1: 183-188.
- PAZ, Juan Carlos (1922a), “Reportaje grotesco en el palacio de nuestra crítica musical”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (30-X): 5-6.
- ____ (1922b), “Del culto a la irrespetuosidad”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (6-XI): 5-6.
- ____ (1922c), “Historia de un pasatiempo”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (4-XII): 5-6.
- ____ (1923), “Los conservatorios y la enseñanza oficial del arte”, “Suplemento Semanal” de *La Protesta*, (22-X): 4-5.
- ____ (1925a), “Asociación del Profesorado Orquestal”, *La campana de Palo*, 3: 22.
- ____ (1925b), “Consejos a un alumno”, *La campana de Palo*, 3: 23.
- ____ (1925c), “De Rogatis, Talamón y la A.P.O.”, *La campana de Palo*, 5: 5-7.
- ____ (1926), “Notas Musicales. Réplica”, *La campana de Palo*, 10: 3.
- ____ (1958), *Arnold Schönberg o el fin de la era tonal* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- ____ (1972), *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades. (Memorias I)* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).
- ____ (1987), *Alturas, Tensiones, Ataques, Intensidades. (Memorias II)* (Buenos Aires: Ediciones de la Flor).
- PIOSSEK PREBISCH, Lucía (1995), “Para una historia de las ideas en Argentina. La recepción de Nietzsche”, *Cuadernos de Filosofía*, 41: 119-132. [Reeditado en Piossek Prebisch (2008: 129-154)]
- ____ (2008), *El “Filósofo topo”. Sobre Nietzsche y el lenguaje* (Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán). [Primera edición: 2005]
- SALAGUARDA, Jörg (1997), “Zaratustra e o Asno. Uma Investigação sobre o Papel do Asno na Quarta Parte do *Assim falava Zaratustra* de Nietzsche”, *Discurso*, 28: 167-208 [Primera versión: “Zarathustra und der Esel: eine Untersuchung der Rolle des Esels im Vierten Teil von Nietzsches ‘Also sprach Zarathustra’” *Theologia Viatorum*, 11, 1973: 181-213].
- SÁNCHEZ, Sergio (2007), “Metafísica del oro y Voluntad de poder. Sobre la recepción de Nietzsche en la obra de Carlos Reyles”, *Pensares y Quehaceres*, 4: 35-53.
- ____ (2008), “Nietzsche en Uruguay: la lectura de Carlos Reyles”, en Fornari (2008: 341-363).
- ____ (2011a), *Borges lector de Whitman y Nietzsche*, en co-autoría con Nicolás Magaril (Córdoba: El Copista).
- ____ (2011b), “Crítica del estilo enfático. Borges lector de Nietzsche entre 1936 y 1946”, en Campioni *et al.* (2011: 613-632).
- ____ (2011c), “Borges, Nietzsche y la sombra del nazismo”, *Boletín de estética*, VII, 16: 5-42.
- ____ (2013), “Nietzsche no Rio da Prata (1900-1950)”, *Cadernos Nietzsche*, 33: 61-88.
- ____ (2015), “«Un sano principio di metodo». Borges, Nietzsche e il nazionalsocialismo”, en Fornari & D’Iorio (2015: 321-329).
- ____ (2018), *Borges lector de Nietzsche y Carlyle*, segunda edición corregida y ampliada (Córdoba: UNC). [Primera edición: 2014]

- SÁNCHEZ-ELVIRA, Rosa & GARCÍA ROMERO, Fernando (1999), *Proverbios griegos y sentencias de Menandro* (Madrid: Gredos).
- SAZBÓN, José (2001), “Aspectos de la recepción temprana de Nietzsche en Francia”, en Sazbón (2009: 19-64).
- ____ (2009), *Nietzsche en Francia y otros estudios de historia intelectual* (Bernal: UNQ).
- SOBEJANO, Gonzalo (2009), *Nietzsche en España*, 2^{da} edición corregida y ampliada (Madrid: Gredos).
- SURIANO, Juan (2001), *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910* (Buenos Aires: Manantial).
- TOSI, Renzo (1991), *Dizionario delle sentenze latine e greche* (Milan: Rizzoli Libri).
- VEGA CERNUDA, Miguel Ángel (ed.) (2005), *La traducción de los clásicos: problemas y perspectivas* (Madrid: Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, Universidad Complutense de Madrid).
- VOLPI, Franco (2005), *El nihilismo* (Buenos Aires: Biblos).
- VON LEUTSCH, Ernst L. & SCHNEIDEWIN, Friedrich W. (1839), *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, Tomus I (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht).
- ZULUETA, Jorge (1976), *La obra de piano de Juan Carlos Paz. Análisis y manuscrito* (Buenos Aires: Gai).