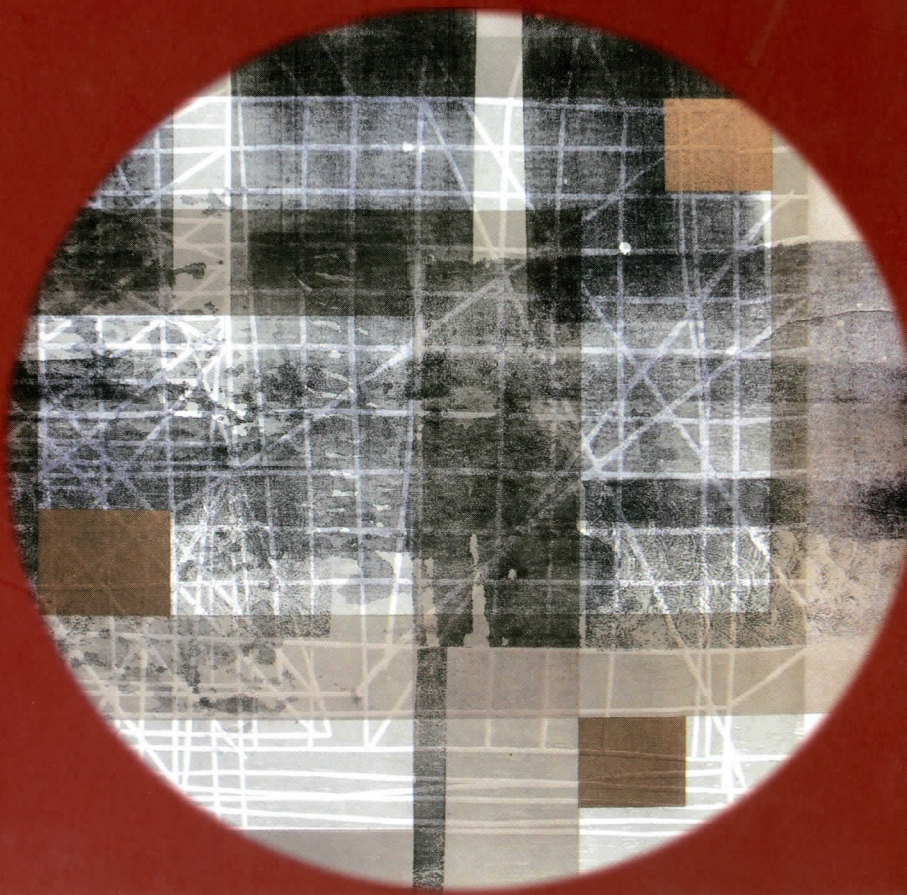


ESTEBAN SIERRA MONTIEL

La filosofía: ¿arte o violencia?

Una reflexión en torno a
El nacimiento de la tragedia
de Friedrich Nietzsche



LA FILOSOFÍA: ¿ARTE O VIOLENCIA?
UNA REFLEXIÓN EN TORNO A
EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA
DE FRIEDRICH NIETZSCHE

LA FILOSOFÍA:
¿ARTE O VIOLENCIA?
UNA REFLEXIÓN EN TORNO A
EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA
DE FRIEDRICH NIETZSCHE

ESTEBAN SIERRA MONTIEL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en C. Eduardo Gasca Pliego

Rector

M. A. E. Georgina María Arredondo Ayala

Secretaria de Difusión Cultural

Dra. en E. P. María Isabel Rojas Ortíz

Directora de Divulgación Cultural



"2012, Año Internacional de la Energía Sostenible para Todos"

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

A mi madre y hermano, María Montiel y Trinidad Sierra

A la memoria de Guadalupe Reyes Ordaz

1ª edición

© Esteban Sierra Montiel

La filosofía: ¿arte o violencia?

Una reflexión en torno a El nacimiento de la tragedia de Friedrich Nietzsche

Estampa de portada: Jesús Antonio Martínez Escobar

©Derechos reservados

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000, México

<http://www.uaemex.mx/>

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
–incluyendo el diseño tipográfico y de portada– sea cual fuere el medio,
electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito de la
Universidad Autónoma del Estado de México

ISBN: 978-607-422-311-8

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

AGRADECIMIENTOS

Mi gratitud a la doctora María Luisa Bacarlett, por las sugerencias para la realización de este trabajo, a Gustavo Reyes Vázquez, por sus correcciones, y a Felicitas Montiel, por su apoyo incondicional.

Se detuvo y alzó la vista hacia la geométrica cima de la Acrópolis, brillante y blanca bajo la luz de la tarde. Observó el prodigio del Partenón, la esbelta y precisa anatomía de su mármol, la hermosa exactitud de sus formas, el tributo de todo un pueblo a las leyes de la lógica. ¿Sería posible la existencia de verdades opuestas a aquella concisa y definida belleza? ¿Verdades con luz propia, irregulares, deformes, absurdas? ¿Verdades oscuras como cavernas, súbitas como relámpagos, irreductibles como caballos salvajes? ¿Verdades que los ojos no podían descifrar, que no eran palabras escritas ni imágenes, incapaces de ser comprendidas, expresadas, traducidas, siquiera intuitas, salvo mediante el sueño y la locura?

JOSÉ CARLOS SOMOZA, *LA CAVERNA DE LA IDEAS*

INTRODUCCIÓN

El nacimiento de la tragedia o *Grecia y el pesimismo* es un texto que por la profusión de temas que analiza puede complicar la reflexión que se plantea en el título. En este sentido, podemos observar varios saltos de una conjetura a otra sin que medie ninguna explicación –como hace notar Eugen Fink–. Aunque Nietzsche se propuso exponer una hipótesis acerca del nacimiento y evolución de la tragedia, inmediatamente aplica esta teoría para tratar de comprender aquella cultura dejando de lado la cuestión del teatro; pero, usando esa visión como fundamento metafísico para, finalmente, comparar y confrontar la idea de Grecia trágica *versus* el mundo y el hombre moderno.

Esta obra es de capital importancia, ya que puede apreciarse la proyección heterogénea y exuberante de contenidos que se anuncian de manera incipiente, los cuales serán desarrollados en obras subsiguientes. Al respecto, Andrés Sánchez Pascual apunta: “Incluso se puede aseverar que Nietzsche no fue nunca más allá de lo que en estas páginas dice”.¹

A pesar de la presencia obsesiva de lo apolíneo-dionisiaco en la obra de nuestro autor, se destacará la producción del joven Nietzsche, sobre todo *El nacimiento de la tragedia* y textos cercanos a éste,

¹ Andrés Sánchez Pascual, “Introducción”, en Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2001, p. 19.

como *El Estado griego*, *La lucha de Homero*, *La visión dionisiaca del mundo*, *Sócrates y la tragedia*, *El drama musical griego*, así como las primeras tres intempestivas: 1) *David Strauss, el confesor y el escritor*, 2) *Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida* y 3) *Schopenhauer como educador*.² Si se hace referencia a obras posteriores o fragmentos póstumos, será para recuperar reflexiones que nos remitan a su primer texto.

Cuando se trabaja este escrito, por lo general, el estudio se reduce a la relación apolíneo-dionisiaca que se da exclusivamente en la tragedia y se ignoran las ideas modernas con las que Nietzsche pretendió confrontarse, pues se excluyen los últimos capítulos del texto donde analiza el mundo moderno. Peter Berkowitz indica que hasta el propio Nietzsche, después de haber publicado su texto, se arrepintió de lo expresado en los capítulos finales; sin embargo, si no se toman en cuenta éstos, no quedaría expuesta la vasta pretensión que Nietzsche puso en esta obra y se estaría mutilando su riqueza.

Aquí se analizarán las expectativas y posibilidades derivadas de *El nacimiento de la tragedia*, las cuales se basan en una interpretación peculiar que Nietzsche tenía del teatro, de Sócrates, así como de los

² Hay que aclarar que Nietzsche, al escribir su primer libro, estaba influido por las ideas de Schopenhauer, pero, a pesar de que retoma la distinción schopenhaueriana entre fenómeno o velo de Maya y Voluntad –las cuales él leerá bajo la oposición apolíneo-dionisiaca–, se distancia de la actitud pesimista de aquél, la cual procedía de la idea de que la Voluntad se manifiesta de manera múltiple en la esfera humana, lo que lleva a los hombres a desear y a enfrentarse para satisfacer sus deseos, pero la voluntad vuelve a desear y nunca puede ser saciada, de ahí que Schopenhauer niegue la voluntad de vivir y, en consecuencia, le atribuya al arte el papel de adormecerla, para así pretender acabar con esas luchas inútiles en las que se enfrasca el ser humano; por el contrario, Nietzsche ve en el arte la posibilidad de afirmar la existencia, los instintos y la lucha inherente a éstos, y superó el pesimismo y la actitud de renuncia para afirmar la vida trágica, la cual se caracteriza por su afirmación de la existencia aun en sus aspectos más crueles. Aunque Nietzsche retoma ciertas ideas de Schopenhauer para posibilitar su pensamiento, también empieza a criticarlas desde *El nacimiento de la tragedia*, lo cual, a fin de cuentas, le lleva a tener una visión estética de la realidad.

filósofos presocráticos, para tratar de develar el papel que desempeñó la filosofía en la época trágica. Se dará cabida a la ambición descomunal que nuestro autor tenía por entender la historia de Occidente a partir de sus fundamentos griegos.

También se abordará el problema de la cultura occidental, eminentemente teórica o socrática, que Nietzsche confronta con el ámbito artístico de la época trágica griega, a la cual consideró como instintiva; por el contrario, en la cultura occidental, procedente del exceso de saber, veía debilidad y falta de vitalidad. Dentro de la cultura trágica, se analizará específicamente el enfoque de la filosofía como un arte que tiene por misión refinar artísticamente la animalidad que habita al ser humano con el fin de generar así la belleza cultural que éste necesita para enfrentar la desmesura de lo dionisiaco. Se comparará esta perspectiva de la filosofía como arte con aquella otra en la cual la filosofía queda ligada a la violencia cuando se le da al pensamiento el papel de vigilar y oprimir los instintos.

En el capítulo primero se expondrá la interpretación que hace Nietzsche del pasado griego.³ Se pondrá énfasis al papel cruel y sanguinario de los instintos, pero, sobre todo, a la posibilidad de trasfigurarlos de manera artística; se explicará la presencia sobresaliente de éstos en Grecia a través de la oposición apolíneo-dionisiaca y, paralelamente, se resaltará el papel vital que la ilusión artística tuvo dentro de la época trágica.

En el capítulo segundo se explicará la riqueza instintiva que Nietzsche percibió en la oposición apolíneo-dionisiaca y cómo ésta se reflejó en el ámbito cultural, para, posteriormente, exponer

³ *El nacimiento de la tragedia* pretende dar razón de la tragedia griega y, a pesar de que Nietzsche debió conocer como filólogo las distintas teorías acerca de la evolución del teatro, él hace en este texto una interpretación personal –que trata de ir más allá de lo filológico–, de manera similar ocurre con la interpretación que hace de Sócrates. Debe quedar claro que sus ideas acerca del mundo griego parten de sus propias pasiones e intereses.

el modo en que esa antítesis instintiva fue negada con la muerte de la tragedia a causa del exceso de clarificación intelectual de Sócrates y de su influencia sobre Eurípides. Por último, se explicará la violencia que genera la reducción del ser humano a los aspectos conscientes, lo que convierte la existencia en un proyecto lógico-conceptual.

El capítulo tercero es el más problemático, ya que se trata de hacer explícita la ambición nietzscheana por confrontar el mundo moderno, lo cual se desarrollará de manera sucinta, pero necesaria, para tratar de redondear las pretensiones –quizá titánicas– que plasmó en su primera obra y que le llevaron toda su vida exponer y aclarar.

En el primer apartado se subraya el papel fundamental que le otorga a los instintos, así como el peligro que se advierte cuando la consciencia pretende guiar de modo total la vida humana. En el segundo se explicará la influencia negativa que tuvo Sócrates en Occidente, usando como hilo conductor de la reflexión *la búsqueda desesperada de conocimiento objetivo o verdad*, característica de la cultura y educación occidental y que Nietzsche percibió de manera primigenia en aquél. Finalmente, en el tercer apartado se analizará el intento por rescatar los instintos de la violencia del saber consciente, que el hombre occidental ha fomentado por más de dos milenios, para que éste pueda crear una cultura fuerte a partir de su vitalidad, y se hará notar el papel artístico que éstos juegan dentro de un pensar ordenado, lógico, argumentado y considerado correcto, como el característico del pensamiento filosófico occidental.

Se pretende acentuar que Nietzsche buscaba que los hombres occidentales u occidentalizados se dieran cuenta de que no había explicaciones correctas y verdaderas, sino matices del pensar que surgen a partir de procesos artísticos instintivos que sirven como ilusiones. Se nos invita a acrecentar el mundo cultural con nuevas configuraciones y no a dar una explicación única, correcta y

verdadera acerca del hombre y la realidad; a crear figuras nuevas y no a anquilosarnos en una sola.

Después de leer a Nietzsche, se tiene la impresión –como afirma Jaspers– que con él nunca llegamos a ningún lado, que su pensar no tiene conclusión ni aspira a tenerla; es un escritor que seduce, pero a la vez causa aversión, precisamente porque nos deja en un desierto después de que se ha tomado la molestia de cuestionarnos, de modo que no podemos atenernos a lo que esboza, porque vuelve a reestructurar nuevas posibilidades que ponen en veto lo dicho anteriormente. Pero, ¿acaso no es eso a lo que aspira Nietzsche al enfrentarse con sus lectores, a que se den cuenta de que no hay teoría acabada ni definida, que lo que importa son las valoraciones vitales y artísticas de cada quien, y que la tarea de la cultura en general y la filosofía en particular no está terminada?

Reflexionar en torno a su pensar puede ser una experiencia desconsoladora porque no nos muestra un pensar concluido al que podamos recurrir para solicitar recomendaciones o enseñanzas que nos sirvan para sustentar nuestra precaria existencia; ello puede llevar a la decepción y pesimismo, pero también puede ser enriquecedor porque invita a la configuración viva del pensar, la cual partirá de la propia riqueza instintiva y no de dogmas establecidos y repetidos –incluida la tradición filosófica occidental–, que tienden a uniformar y despersonalizar al ser humano una vez que se convierten en canon.

A partir de la reflexión en torno a *El nacimiento de la tragedia* se pretende recuperar la riqueza de perspectivas instintivas, que pueden permitir que el hombre use las potencias oscuras que lo habitan y aspire a conformarse artísticamente de nuevas y diversas maneras, dando cabida así a su parte animal en la esfera cultural.

CAPÍTULO I

TRAGEDIA Y LOCURA EN LA GRECIA CLÁSICA:
LA TENSIÓN ENTRE APOLO Y DIONISIO

LA GRECIA SERENA Y JOVIAL

Por la famosa claridad griega, por la transparencia, la sencillez, la bella ordenación de las obras de arte, por lo que tienen de natural y de artificial a la vez, como si estuvieran hechas de cristal, nos sentimos fácilmente inducidos a creer que todo esto les fue dado a los griegos desde un principio.

NIETZSCHE, *EL VIAJERO Y SU SOMBRA*

El mundo occidental contemporáneo depende del pasado griego en gran medida; las expresiones culturales que ahora se hacen presentes en aquél tienen sus antecedentes históricos en Grecia. Las manifestaciones de saber existentes en otras culturas como Egipto y la antigua Mesopotamia aún están ligadas a lo religioso; sin ser expresiones laicas, son saberes técnico-prácticos que no pueden conformar lo que consideramos ciencia, falta el elemento especulativo y la búsqueda de explicaciones universales que caracterizan a la ciencia griega.⁴

De igual modo ocurre con la filosofía, la forma de pensamiento racional se halla presente de manera habitual en el mundo occidentalizado, aunque a veces pasa desapercibido, precisamente debido a su cotidianidad. En las sociedades occidentales, la *discusión racional* es una expresión evidente de nuestros lazos comunes con la antigua Grecia —como resalta Edith Hamilton—; esta forma

⁴ Benjamín Farrington, *Ciencia y filosofía en la antigüedad*, Barcelona, Ariel, 1974.

argumentada y racional que se privilegia en Occidente se separó muy tempranamente de otras formas de pensamiento donde regía el dogma religioso y las expresiones individuales de los hombres no tenían cabida.⁵

Tampoco se puede olvidar la influencia que tuvo el teatro griego en Occidente a través de su recuperación en el siglo XVI con la opera italiana.⁶ También resulta sorprendente el predominio de su arquitectura, no hay ciudad que no tenga una columna dórica, frigia o corintia⁷ en los edificios gubernamentales o eclesiásticos, estos últimos con la clara preponderancia del arte barroco que las recarga de adornos. La escultura griega igualmente se recuperó e imitó durante el Renacimiento.⁸

Inconfundiblemente su influencia se expresa en los juegos olímpicos que privilegian la competencia y lucha humana, sin que ello implique la destrucción. A propósito, Nietzsche escribió: “Son tantas las cosas que dependen de la cultura griega porque nuestro mundo occidental ha recibido de ella sus impulsos”.⁹

En breve tiempo, los griegos pudieron crear una cultura que dio cabida al pensar, crear y actuar del individuo, por eso han sido objeto de reflexión y admiración; en esa cultura adquirió importancia inédita el pensamiento filosófico —no quiere decir que este tipo

⁵ Edith Hamilton, *El camino de los griegos*, España, Turner-FCE, 2002.

⁶ Carlos Martínez Shaw y Marina Alfonso Mola, “Ilustración”, en *Historia de la humanidad*, tomo 24, Madrid, Arlanza, 2000.

⁷ La columnas griegas se dividen en tres partes: la basa o base, el fuste o parte media y el capitel, que indica su parte final. La columna dórica es la más sencilla, no tiene basa, sino que surge directamente de la crépida; las que tienen las tres partes son la columna jónica y corintia, de éstas la más adornada es la corintia, cuyo capitel está compuesto generalmente por hojas de acanto, mientras que la jónica, por volutas.

⁸ Johann Joachim Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura*, Barcelona, Península, 1987.

⁹ Friedrich Nietzsche, *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 2000, p. 111.

de pensamiento no haya existido en otras culturas, pero la filosofía fue acogida como algo propio y fundamental—.

No cabe cosa más absurda que atribuir a los griegos una cultura autóctona; al contrario: más bien habrá que afirmar que asimilaron para sí enteramente la cultura viva de otros pueblos, de ahí que llegaran tan lejos, pues supieron recoger la jabalina del lugar en que otro pueblo la había abandonado y arrojarla de nuevo más lejos.¹⁰

¿Cómo fue que los griegos lograron tener una cultura tan magnífica, refinada y llena de belleza?¹¹ Para contestar a ello, se ha tratado de descifrar la personalidad de los griegos a partir de los restos visibles que quedaron de su cultura; estudiando su arquitectura, escultura, filosofía y literatura trágica, se intentó descubrir y descifrar el carácter del griego antiguo.

Aquí haremos unas breves consideraciones acerca de cada una de sus expresiones artísticas para tratar de dilucidar lo que refleja su arte. A lo largo de la historia de Occidente, se consideró que la arquitectura griega reflejaba moderación, ya que no abusa de los adornos; sus templos tienen una dimensión adecuada para ser contemplados desde la estatura humana, a diferencia del arte de otras culturas, donde lo que prevalece es el tamaño titánico y sobrenatural,¹² así como sus abigarrados ornamentos. Por el contrario, las columnas dóricas del templo son redondas, blancas y apenas adornadas por estrías; se hallan ordenadas de manera paralela y, a distancia proporcional, se agregaba el capitel sin decoraciones para apenas insinuar el fin del fuste; sólo en el friso y frontón se permiten

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid, Valdemar, 2003, p. 35.

¹¹ El mundo griego antiguo, a pesar de dar cabida al pensar y actuar del ser humano, fue una sociedad esclavista.

¹² Edith Hamilton, *op. cit.*

los ornamentos, pero siempre de manera sobria;¹³ además, la proporción de las columnas entre su diámetro y altura es perfecta; no parecen cortas, gruesas o pesadas, mas tampoco demasiado altas, delgadas e inconsistentes, representan fuerza viril y distinción; a pesar de estar hechas en piedra, manifiestan ligereza, gracia y elegancia; el templo griego refleja alegría y tranquilidad.¹⁴

La escultura —considerada como el arte griego por excelencia— sugiere serenidad; al permanecer inmóvil, no expresa ninguna pasión o sentimiento ni tiene un carácter o personalidad accidental; por su fijeza, parece manifestar cualidades generales como bondad o justicia; aunque usa el cuerpo como medio de expresión, vestida de blanco acaba por exteriorizar la gracia y la calma infinita del alma, no las acciones y pasiones del cuerpo, lo eterno y no lo contingente, dando una imagen de alegría y serenidad;¹⁵ su mármol blanco irradia una claridad bienhechora.

Respecto al teatro, dominaba la opinión de Aristóteles, según la cual la tragedia era expresión de un plan ordenado de manera consciente por el poeta para lograr que entrara dentro del canon de belleza, concediendo así más importancia a los aspectos intelectuales de la creación que al espectáculo sensorial, afirmando que la finalidad de aquélla, aun cuando representa hechos atroces e infortunados, era llevar a cabo una catarsis que purificara y expulsara las pasiones para que los actos se orientaran hacia la moderación y la prudencia.¹⁶

¹³ El frontón, como su nombre lo indica, se encuentra precisamente en la parte frontal y superior del templo; es de forma triangular y en él se representaban a los dioses en relieve, aunque también se colocaban esculturas. El friso se encuentra sobre la arquitrabe; generalmente se adornaba con un patrón regular de metopas y triglifos.

¹⁴ G. W. F. Hegel, *Estética I*, Buenos Aires, Losada, 2008.

¹⁵ Aquí se vuelve a hacer referencia a la *Estética* de Hegel, como dice Gianni Vattimo en *El sujeto y la máscara*, la idea de los griegos que se encuentra en Hegel es la misma que se había tenido de ellos a lo largo de la historia de Occidente.

¹⁶ Elsa Cross, *La realidad transfigurada*, México, UNAM, 1985.

Si unimos estas observaciones sobre la cultura griega a algunas consideraciones sobre sus tres filósofos más relevantes, veremos por qué se caracterizó a los helenos como seres moderados y serenos. Así, encontramos en Sócrates la preocupación por la ética en las acciones humanas; los diálogos de Platón revelan el carácter sereno, tranquilo y alegre de sus personajes, que siempre buscaban conversar acerca de la Belleza y el Bien; en Aristóteles se refleja el interés por encontrar el justo medio o la medida en los actos humanos. Si vinculamos estas breves reflexiones acerca de la filosofía a las del arte, parece que los griegos efectivamente fueron un pueblo medido, prudente y alegre; al menos eso indica su arte y literatura.

Esta cultura en su totalidad se basa en la proporción, armonía, simetría y belleza de su arte, hasta su filosofía sólo tiene ojos para lo ordenado, prudente y bello; pareciera que en el arte griego no existen representaciones feas o grotescas; tanto en el arte como en la filosofía siempre aparece la búsqueda de sensatez y moderación, y, por tanto, de belleza.

La sensibilidad estética que aflora en la Grecia clásica vive, como hemos subrayado, bajo el imperio de lo bello. Y puesto que su arte tiende a plasmarla, su polo opuesto, que eso es para el griego antiguo lo feo, difícil cabida tienen en él. Y cuando es forzado a representarlo, lo hace idealizándolo; es decir, negándolo como tal o disolviendo su sustancia real. Admitir lo feo en cuanto tal en el arte, constituiría para el griego una contradicción en los términos, ya que el arte lo concibe como bello.¹⁷

A partir de la parte visible —por así decirlo— que quedó de su cultura, se pensó que esa belleza había sido producto de la unión y armonía

¹⁷ Adolfo Sánchez Vásquez, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992, pp. 189-190.

existente entre el ser íntimo del hombre griego y su exterioridad manifiesta, en la cual había plasmado su arte, que su cultura mesurada, definida, sobria y alegre era expresión de su carácter, que había una plena correspondencia entre su personalidad y sus creaciones artísticas.

El mundo clásico de las formas definidas es el que Nietzsche llama el mundo de la cultura apolínea; tal mundo [...] había parecido posible sólo como expresión de una humanidad a su vez equilibrada y perfecta. Los griegos habían podido producir un mundo de belleza y de compostura como el de las divinidades olímpicas y de la literatura trágica, sólo porque ellos mismos eran los vivos ejemplos de una humanidad serena y equilibrada, ignorante de conflictos, en perfecta armonía entre interior y exterior, carne y espíritu.¹⁸

Nietzsche consideró toda expresión del arte plástico griego (arquitectura, escultura, y escritura) como obras creadas a partir de Apolo –nacido de Latona y Zeus–,¹⁹ dios de las artes figurativas y por tanto susceptibles de representarse. “¿En qué sentido fue posible hacer de *Apolo* el dios del arte? Sólo en cuanto es el dios de las representaciones oníricas. El es «el Resplandeciente» de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor. La «belleza» es su elemento”.²⁰ Relacionó a Apolo con la luz e hizo referencia a él como dios solar; equiparó su luminosidad con la capacidad que tiene el hombre para que los *entes* del mundo le sean visibles y emerjan con contornos definidos y límites precisos.

Apolo manifiesta un instinto de la naturaleza que hace representable los *objetos*; es una capacidad para la fantasía; es “el dios de

¹⁸ Gianni Vattimo, *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península, 1989, pp. 22-23.

¹⁹ Francisco Javier Fernández *et al.*, “El nacimiento de Grecia”, en *Historia de la humanidad*, tomo 7, Madrid, Arlanza, 2000.

²⁰ Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 245.

las representaciones oníricas”;²¹ simboliza la capacidad creadora de ficciones e ilusiones que surgen cuando la consciencia no está presente. No obstante, cuando estamos despiertos, la capacidad fantástica propia de Apolo nos habita, pues aun en ese estado seguimos teniendo sensaciones y nuestra capacidad apolínea crea imágenes, ya que ese instinto creador de ilusiones nunca descansa; al igual que en el sueño, se pasa de dos ámbitos totalmente ajenos y diferentes, de la sensación corporal a la imagen. Una vez despierto sucede algo análogo. A la imagen se le agrega el lenguaje fonético para tratar de describir la imagen, pero entre ellas no hay más conexión que la ficción. “¿En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta”.²²

El arte que es susceptible de representarse, el que tiene una forma o se presenta como imagen luminosa, pertenece a Apolo, pues el mismo instinto que crea sueños hace lo necesario para crear el arte. En el arte plástico se hace presente esa capacidad resplandeciente y luminosa que nos muestra los contornos, límites y proporciones, pero Apolo también es responsable de la capacidad de moderar los actos humanos para que adquieran forma.

Apolo, en cuanto divinidad ética, exige medida de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y así, la exigencia del «conócete a ti mismo» y de «¡no demasiado!» marcha paralela a la necesidad estética de la belleza, mientras que la autopresunción y la desmesura fueron reputadas como los demonios propiamente hostiles, peculiares de la esfera no-apolínea, y por ello como cualidades

²¹ *Id.*

²² Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 2000, p. 22.

propias de la época pre-apolínea, la edad de los titanes, y del mundo extra-apolíneo, es decir, el mundo de los bárbaros.²³

Si los griegos a lo largo de la historia de Occidente han sido considerados como sobrios se debió a que el estudio sobre dicha cultura ha tomado en cuenta su arte representativo, que por ser diáfano, equilibrado y delimitado se infirió que la moderación era lo propio de los helenos y se dedujo que en ellos prevalecía el aspecto intelectual, caracterizado precisamente por la claridad, el orden y la mesura.

Nietzsche puso en escena una nueva interpretación del pasado griego, donde salía a flote un culto panhelénico profundamente sentido y celebrado, que en contraposición con las anteriores explicaciones ponía el acento en la parte instintiva.

²³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 60.

LA GRECIA PESIMISTA Y DIONISIACA

El más terrible peso tú buscabas, y entonces a ti mismo te encontraste y ya de ti no puedes deshacerte.

NIETZSCHE, *DITIRAMBOS DIONISIACOS*

En su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche empieza a dudar de esa imagen puramente serena e intelectual del pueblo griego y brinda una interpretación que intenta complementar la ya existente, pues, a diferencia de los estudios que se habían hecho sobre esta cultura y que se habían centrado en el periodo clásico —que abarca del año 490 al 362 a.C. aproximadamente—,²⁴ prefirió ir más atrás en la historia para tratar de entender a los helenos en su totalidad y así buscar el origen de dicha cultura. Daniel Halévy recuerda que Nietzsche escribió en una de sus cartas: “Es preciso estudiar los siglos antiguos, el VII, el VI, para encontrar la fuerza ingenua, la savia original. Entre los poemas de Homero, que son la novela de su infancia, y los dramas de Esquilo, que son el acta de su virilidad”.²⁵

Su estudio buscó ir más atrás del pensamiento de Sócrates, Platón y Aristóteles —sobre los cuales se habían centrado las investigaciones—, pero, cuando lo hizo, se encontró con el culto a Dioniso, ampliamente difundido por toda la Hélade y que

²⁴ Francisco Javier Fernández et al, “Grecia clásica”, en *Historia de la humanidad*, tomo 8, Madrid, Alianza, 2000.

²⁵ Daniel Halévy, *Vida de Nietzsche*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 67.

ahora se sabe tiene una antigüedad de 1500 a 2000 años a.C. aproximadamente,²⁶ aunque la raíz de este culto se perdió en la noche de los tiempos; aún se especula si este dios provino de la isla de Creta o del mediterráneo oriental. Nietzsche se limita a decirnos que provino de Tracia y, por tanto, era un dios extraño a la Hélade.

Dioniso fue venerado con demasiado frenesí y arrebató, incluso llegó a desplazar y opacar el culto de cualquier otro dios del Olimpo, incluido Zeus. Se sabe que lo veneraban como dios de la vid, que representaba la vitalidad de potencias desconocidas y descomunales de la naturaleza. La importancia de su culto creció tanto que se le designó con más de 20 nombres dependiendo de los lugares o de las características con las que se le adoraba,²⁷ pero, en esencia, representaba la fuerza inagotable y devastadora de la cual proviene la vida.

Ese culto que le profesaron a Dioniso desde una época arcaica continuó hasta la época clásica, donde su rito fue oficializado e integrado dentro de la *polis*, lo cual sucedió alrededor del año 600 a.C., época en la que se construyeron teatros al aire libre y se organizaron concursos trágicos en su honor.²⁸

Si bien las representaciones teatrales se llevaban a cabo sólo entre los meses de enero y febrero, así como entre marzo y abril,²⁹ la preparación ocupaba al pueblo durante todo el año; los dramaturgos debían crear sus tragedias para el concurso con base en mitos conocidos o adaptados; se debía componer la música, preparar la escenografía, ensayar las representaciones y arreglar el vestuario; su culto estaba presente a lo largo de todo el año en la mente del griego clásico.

²⁶ Karl Kerényi, *Dionisos, la raíz indestructible de la vida*, Barcelona, Herder, 1988.

²⁷ Elsa Cross, *op. cit.*

²⁸ Francisco Javier Fernández *et al.*, "Grecia clásica", en *op. cit.*

²⁹ *Id.*

Cuando Nietzsche toma en cuenta el culto a Dioniso y muestra la importancia que éste tuvo para los griegos, se empieza a poner en tela de juicio la supuesta serenidad de éstos y se acentúa su profunda relación con lo instintivo, pues ese culto se lo rendían a un dios cuya principal característica era la *locura*; y, como ese culto tenía una antigüedad de varios siglos, ello le hizo pensar que lo dionisiaco era decisivo para tratar de entender a los griegos en su totalidad, por eso afirmaba: "Mientras no tengamos una respuesta a la pregunta ¿qué es lo dionisiaco?, los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables..."³⁰

Nietzsche pensó que en el culto a la locura se hallaba la esencia del pueblo heleno, con lo cual modificó radicalmente la visión que hasta entonces se había tenido de éste, abriendo con ello un nuevo campo para la reflexión, pero, ¿quién es Dioniso?

Aluden a las dos madres de Dionisos y a sus nacimientos sucesivos. Dionisos-Zagreus nacido de Zeus y Perséfone o de Zeus y Deméter, es despedazado y devorado por los titanes, a quienes Zeus envía el rayo. De las cenizas de los Titanes y Dionisos nace la especie humana. Atenea o Apolo salvan el corazón de Dionisos que Zeus devora para recuperar así su esencia y engendrarlo nuevamente en Semele, mortal, que muere fulminada al revelarle Zeus su total poder. Rescatado por Hermes del vientre de su madre, Dionisos cumple el término de su gestación dentro de un muslo de Zeus, de donde nace por tercera vez.³¹

Era considerado dios del vino y la vegetación, aunque, en realidad, la dificultad se presenta cuando se intenta atribuirle una característica que defina y precise un ámbito propio. Este dios está relacionado con la vegetación a través de la hiedra, la vid, la higuera o el pino; también con el reino animal mediante el macho cabrío, el toro, el

³⁰ Friedrich Nietzsche, "Ensayo de autocritica", en *El nacimiento de la tragedia*, p. 29.

³¹ Elsa Cross, *op. cit.*, p. 35.

burro, la pantera o la serpiente; algunas veces aparece como un joven con rasgos afeminados y en otras como una niña pequeña o un niño vestido de niña. Su rito invitaba a la algarabía, pero también al silencio. Dioniso parece encontrarse en todas partes; su ambigüedad lo hace habitar los extremos; a veces, suele comportarse de manera normal y otras como demente; habita por igual el mar, el Hades o los bosques; en su rito las ménades o sus seguidoras amamantan diversos animales pequeños de manera tierna, mas luego los despedazan y devoran su carne. Se le relaciona también con la exuberancia de la vida y con la muerte; desde su nacimiento muestra este enigma; en uno de los mitos aparece como hijo de una mortal y de un inmortal; apenas acaba de nacer, muere, pero vuelve a renacer.³²

Hay que poner atención en los sucesivos nacimientos; éstos hablan de la fuerza titánica que posee la naturaleza y la vida para regenerarse cada primavera después de su muerte, fuerza que por igual crea o destruye, aunque siempre es ambigua, habitando los extremos: vida y muerte. Dioniso permanece como enigma infranqueable y ambigüedad sin solución; Nietzsche lo relaciona con lo caótico, confuso e irrepresentable, por contraposición a lo apolíneo.

Diónisos³³ es el dios de la contradicción, de todas las contradicciones —así lo demuestran sus mitos y sus cultos— o, mejor dicho, de todo lo que, manifestándose en palabras, se expresa en términos contradictorios. Diónisos es lo imposible, lo absurdo, que se convierte en realidad con su mera presencia. Diónisos es vida y muerte, alegría y tristeza, éxtasis y congoja, benevolencia y crueldad, cazador y presa, toro y cordero, macho y hembra, deseo y desasimiento, juego y violencia.³⁴

³² Walter Otto, *Dioniso, mito y culto*, Madrid, Siruela, 2001.

³³ Giorgio Colli acentúa la segunda vocal de la primera sílaba del nombre de Dioniso, agregando además una “s” final.

³⁴ Giorgio Colli, *La sabiduría griega*, Valladolid, Trotta, 1998, p. 15.

La ambigüedad y el misterio que representan la locura creadora y destructora que habita la naturaleza fueron las características que sedujeron a los griegos para rendirle culto. Mientras todos los dioses del Olimpo mantenían una relación alejada y fría con el hombre griego, el culto a Dioniso se propagó por toda la Hélade debido a que él era el único dios con el cual se podía tener un contacto directo por medio de drogas o vino, usados frecuentemente en sus ritos.³⁵

Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértense aquellas emociones dionisiacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí.³⁶

En el rito dionisiaco, el iniciado era llevado a la embriaguez, al canto y al baile; más que a pensar, a sentir la fuerza pletórica y demencial de Dioniso habitando su cuerpo. Los hombres, en medio de la orgía, se daban cuenta de su pertenencia a la naturaleza debido al trance y transformación, ya que las drogas o el vino los despersonalizaban y los llevaban al olvido de sí,³⁷ de las convenciones sociales que los definían. “Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres”.³⁸

Como se transformaban y salían a flote sus instintos, los griegos intuían que Dioniso no era otro que ellos, quienes también consti-

³⁵ Salvador Pániker, *Filosofía y mística: una lectura de los griegos*, Barcelona, Anagrama, 1992.

³⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 45.

³⁷ Antonio Escohotado, “La Grecia antigua y clásica”, en *Historia de las drogas I*, Madrid, Alianza, 1998.

³⁸ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 46.

tuían una parte de la naturaleza; por tanto, se daban cuenta que en su cuerpo habitaba la locura creadora y destructora que residía en aquélla. “Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir”.³⁹

Pero, ¿qué tienen que ver los rituales de Dioniso, el dios loco, beodo e indefinible, con el arte representativo, a partir del cual se había tratado de entender la cultura griega? Pues que a este dios se le adoraba por medio del único arte que no es susceptible de representación: la música, la cual no había sido considerada por los estudios tradicionales como significativa en la cultura griega, a pesar de que se hallaba presente en muchas manifestaciones, especialmente en el teatro.

Nietzsche recuerda que la tragedia tal y como se conoció en la Grecia clásica, con todos los elementos que la integraban (poesía, escenografía y danza), había sido elaborada a través del tiempo; en sus inicios no estaba conformada de esta manera, sino que surgió de los ritos arcaicos y desenfrenados que se llevaban a cabo en honor a Dioniso. En los ritos se hacía presente este dios no a través de una figura, sino por medio de la música, porque, al ser *invisible*, revelaba mejor que cualquier otro arte que ese dios era la expresión de fuerzas desmesuradas, confusas e imprecisas.

Según este conocimiento y según la tradición, al principio, en el período más antiguo de la tragedia, *Dioniso*, héroe genuino del escenario y punto central de la visión, no está verdaderamente presente, sino que sólo es representado como presente: es decir, en su origen la tragedia es sólo «coro» y no «drama».⁴⁰

³⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

No había actuación, el rito en su origen estaba apoyado en la música. Dioniso, al ser manifestado por ésta, exigía que sus adoradores intuyeran instintivamente que él era el caos inagotable de fuerzas que crean y destruyen la naturaleza; como esas fuerzas son invisibles al igual que la música, el rito musical incorporaba una *metafísica inconsciente*, que revelaba el poderío caótico que habita la naturaleza a través de las notas musicales.

Nietzsche encuentra una analogía entre la música y el caos dionisiaco de fuerzas que están por debajo de la naturaleza, pues tanto las fuerzas de la naturaleza como la música son *invisibles*, pero la presencia de éstas son evidentes y universalmente sentidas. La música, a partir de las notas, es capaz de producir movimientos en el cuerpo y en los sentimientos del ser humano; mientras que las fuerzas dionisiacas producen, mueven y dan vida a los seres. Del poderío de esas fuerzas habla la sabiduría dionisiaca.

Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demon; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras. En medio de una risa estridente: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti –morir pronto».⁴¹

Esta filosofía popular, que se encontraba presente en la época arcaica, está relacionada con la experiencia dionisiaca y dice por medio de la palabra lo que comunica la música. Sileno habla de lo

⁴¹ *Ibid.*, p. 54.

absurdo que es nacer para morir, lo cual encontraba su correlato en la música, pues ésta, al no poder objetivarse o tomar cuerpo en ninguna representación, acaba por expresarle al hombre que también él es música, comunicándole que está imposibilitado para durar, que está condenado a perecer en la corriente universal de la música: “Individuos que, como si fueran disonancias respecto al sonido primordial, quieren también vivir y existir, pero no pueden hacerlo más que encaminándose a su destrucción y a su disolución como individuos en la unidad originaria del querer”.⁴²

De los ritos arcaicos que se dedicaban a Dioniso surgió la tragedia; con el tiempo se agregaron a la música —elemento primordial— la danza, la poesía y la escenografía. Para destacar la importancia que tuvo el teatro dedicado a este dios, hay que señalar que se llegaron a componer más de 5000 tragedias para ser representadas y otras para ser recitadas, de las cuales sólo sobreviven siete de Esquilo, siete de Sófocles y 18 de Eurípides, y algunos nombres de diversos poetas trágicos antiguos, así como los títulos de algunas tragedias que se perdieron;⁴³ de las obras de los tres poetas trágicos más célebres, sólo sobrevivió la parte escrita, pues se perdió la danza y la música, por lo que sólo conocemos la tragedia como literatura.

Cuando Nietzsche habla de la tragedia, la considera en su totalidad; no concibe la música como un elemento más, sino que pone el acento en ella. Cuando se reflexiona acerca de la tragedia tomando en cuenta sólo la parte que sobrevivió, se está mutilando de antemano una posible interpretación; si se toma en cuenta sólo la poesía-literatura y no la música, se deja de lado el elemento dionisiaco inherente a ella.

⁴² Diego Sánchez Meca, *Nietzsche, la experiencia dionisiaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2005, p. 36.

⁴³ Salvador Mas, “Introducción”, en Aristóteles, *Poética*, Barcelona, RBA, 2003.

A pesar de que la tradición filosófica consideraba la música como el elemento a partir del cual surgió la tragedia, “en cualquier caso, teniendo tanto la tragedia como la comedia su origen en la improvisación”,⁴⁴ no se dedicó ningún estudio a la música para tratar de entender al pueblo griego.

Aristóteles, aunque aceptaba que el teatro surgió de improvisaciones musicales y hacía en su obra consideraciones exhaustivas a los demás elementos, entendió la música como algo superfluo. “Con respecto a los demás elementos, la música es la que más contribuye a una conformación atractiva. El espectáculo fascina las almas, pero es un elemento muy alejado del arte poético”.⁴⁵

Hay que señalar que este menoscabo por la música griega se acentuó a lo largo de la historia de Occidente quizá por el hecho de que no sobrevivió al paso de los siglos —lo que no sucedió con la arquitectura, escultura y escritura—; el arte representativo, si bien mutilado y en ruinas, es conocido. La música pasó a constituir la parte *no visible* de esa cultura, por ello se teorizó más a partir del arte representativo y *visible*; sin embargo, se olvidó la parte *no visible* y, junto con ella, el elemento dionisiaco que va ligado a la música.

En efecto, no poseemos siquiera una nota de todo lo que ha sido compuesto antes del siglo III a.C., y los poquísimos textos musicales de época helenística y romana que nos han llegado no suministran indicaciones precisas ni exhaustivas, por su exigüidad y su deplorable estado de conservación.⁴⁶

Nietzsche, al poner el acento en la música y en el fenómeno de lo dionisiaco, proporcionó un enfoque distinto, cuya perspectiva

⁴⁴ Aristóteles, *op. cit.*, cap. 4, 1449a.

⁴⁵ *Ibid.*, cap. 6, 1450b.

⁴⁶ Giovanni Comotti, *La música en la cultura griega y romana*, tomo 1, Madrid, Turner/Conaculta, 1999, p. 3.

no se centró en la explicación teórica de ninguna obra musical en particular –la música se perdió, por así decirlo, porque también existe la posibilidad de que ésta nunca se haya escrito y sólo se haya transmitido a través de la audición y memorización–.⁴⁷

A pesar de ser nulo el conocimiento existente respecto a la música griega antigua, Nietzsche se aventuró a dar una explicación sobre lo que representó para los helenos apoyándose en la conexión que ésta tenía con el culto dionisiaco y retomando la consideración de Schopenhauer de que la música es el reflejo de la Voluntad que habita en la naturaleza. Como afirma Giorgio Colli: “Hay que configurar, aunque sea hipotéticamente, una interpretación del tipo de la sugerida por Nietzsche para explicar el origen de la tragedia”.⁴⁸

Nietzsche considera que todos los seres están habitados por un conjunto de fuerzas caóticas que los hacen desear; ésa es la parte más importante de todo ser vivo, incluido el hombre, de modo que hasta el animal más pequeño estaría habitado por esa Voluntad. Todo ser, por ínfimo que sea, desea vivir, comer o reproducirse. Esa fuerza que habita en los seres se encuentra de manera previa en la naturaleza, tanto en lo orgánico como en lo inorgánico; entonces, la Voluntad, o lo dionisiaco, es lo más universal que existe.

La música sería reflejo de ello, por eso es universalmente entendida por el sentimiento, y es capaz, al igual que los instintos, de modificar nuestros ritmos vitales. Si la Voluntad se encuentra tanto en el mundo inorgánico como en el orgánico, la música seguiría el mismo patrón.⁴⁹ En la armonía escrita a cuatro voces, el bajo representaría el mundo mineral por su lejanía de una octava o más respecto de las tres voces superiores; éstas simbolizarían el mundo orgánico vegetal, animal y humano respectivamente (tenor, contralto

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Giorgio Colli, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 14.

⁴⁹ Arthur Schopenhauer, *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 2003.

y soprano).⁵⁰ Nietzsche recuerda que Schopenhauer “reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a *todo lo físico del mundo, lo metafísico*, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí”.⁵¹

La música, al no ser copia de algo en particular –como lo es el arte representativo–, expresa algo que trasciende a los entes y que no es representable,⁵² mostrando así las fuerzas que habitan debajo de la realidad individuada. La música, a diferencia del arte apolíneo, no lleva a la contemplación, sino a la acción; no permanece inmóvil como la escultura o las graffias; es básicamente convulsión y movimiento, ni siquiera necesita de las palabras para hacerse entendible; es el arte que más directamente se comunica con nosotros, con nuestras pasiones y sentimientos, sin que intervenga el intelecto, y no de manera indirecta e intelectual como sucede con el arte representativo.⁵³

Hay que tratar de ver más allá del arte apolíneo y representativo de los griegos para entrever qué es lo que significó la música para esa cultura, ello se oculta tras esa imagen serena y mesurada. “Para comprender esto tenemos que desmontar piedra a piedra, por así decirlo, aquel primoroso edificio de la *cultura apolínea*, hasta ver los fundamentos sobre los que se asienta”;⁵⁴ habría que entender el mundo griego a partir de la música y del fenómeno de lo dionisiaco que le es inherente.

⁵⁰ Arthur Schopenhauer, “Metafísica de la música”, en *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, FCE, 2003.

⁵¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 139.

⁵² Nietzsche en el escrito titulado “El drama musical griego”, incluido en *El nacimiento de la tragedia*, hace una crítica a la música escrita, pues ésta no es propiamente música, por eso afirmaba: “Esto era música-literatura, música para leer”. Para él, la música es para el oído y no para los ojos, y, por tanto, ésta es irrepresentable.

⁵³ Marcos Suances y Alicia Villar, *El irracionalismo 1. De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer*, Madrid, Síntesis, 2000.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 53.

Lo dionisiaco representa, por contraposición al arte apolíneo, que es ordenado e inteligible, lo informe y caótico; por tanto, no es objeto de representación y se encuentra en franca antítesis con la serenidad, la moderación y la belleza con las que habían sido entendidos los griegos a partir del arte representativo. La música dionisiaca encarna el caos y el horror ante lo monstruoso.

En ese sentido, Nietzsche tuvo también una concepción metafísica, pues consideró el mundo como una apariencia de la voluntad; pero, paradójicamente, esas apariencias serían la única realidad, recuperando así el valor del mundo. “En *El nacimiento de la tragedia*: la voluntad (la unidad) no forma un trasmundo más allá de los fenómenos, sino que está en la continuidad, en el encadenamiento de los fenómenos que constituye un proceso de nacimiento y descomposición como flujo unitario”.⁵⁵

Nietzsche concibió el mundo y los seres como productos de algo que los trasciende y, a la vez, es inmanente a ellos; ese caos de fuerzas no está separado de los entes, pues al actualizarse da lugar a existencias particulares. Según el mito, Dioniso, al ser despedazado, dio origen a la pluralidad de los seres.

el Dioniso sufriente de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedazado por los titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo: con lo cual se sugiere que ese despedazamiento, el *sufrimiento* dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo.⁵⁶

⁵⁵ Diego Sánchez Meca, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 100.

Los griegos, al despersonalizarse en el culto, tenían acceso a la Voluntad y se percibían como fragmentos de aquel dios. En la experiencia dionisiaca lo que se enaltece era la parte inconsciente e instintiva del hombre; su individuación se perdía mientras duraba la experiencia; al salir de ésta, sabían que eran una parte individualizada de la Voluntad; se daban cuenta de que esa individuación era una ficción que estaba condenada a desaparecer en la corriente musical del mundo a la que Nietzsche también llama el “Uno primordial”, o la única realidad existente, porque es la que da vida a todos los seres y a la vez los recupera por medio de la muerte. Aunque los seres individuales mueran, las fuerzas que los constituyen vuelven a reintegrarse a la corriente de la vida: la Voluntad es inagotable, sigue produciendo más seres, y aun cuando la naturaleza aparentemente se seque y perezca en otoño, el corazón del mundo sigue latiendo y germinando nueva vida. A los griegos lo único que les quedaba era “el consuelo metafísico –que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia– de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera”.⁵⁷

Si lo dionisiaco es lo que da vida a todo lo que existe, ello hizo pensar a Nietzsche que el Uno primordial debe contener todos los contrarios, y el hecho de que englobara todas las antítesis dentro de sí lo llevan a la ambigüedad sexual⁵⁸ y a la locura; las fuerzas contrarias que lo habitan lo desgarran y hacen sufrir. Lo Uno tiene

⁵⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁸ Mircea Eliade asevera que en las culturas antiguas –incluida la griega– es común encontrar que las divinidades de la vegetación y de la fertilidad al representar la realidad última se les atribuye la androginia, pues ésta es un signo distintivo de la totalidad primordial y sagrada de la que provienen los seres individuales. (*Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairós, 2001). De manera similar, Alain Daniélou afirma que las divinidades del neolítico –que es según él de donde nace el rito de Dioniso– también son asociadas a la androginia. (*Shiva y Dionisos*, Barcelona, Kairós, 1987).

que crear a los seres en un intento por expulsar sus contradicciones, para lograr aliviar momentáneamente su sufrimiento al convertir la Voluntad contradictoria y ambigua que lo constituye en bellas apariencias; pero lo Uno no puede acabar con su sufrimiento, los contrarios que lo habitan no pueden ser expulsados de una vez y para siempre, “lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera”.⁵⁹

El griego antiguo sabía que las existencias particulares del mundo cotidiano no tenían ninguna importancia para el fondo destructor de la vida. Después de tal experiencia veían el mundo cotidiano como un sueño —el sueño de Dioniso—; los seguidores de éste ya no querían seguir viviendo, pues su existencia habitual les parecía insulsa y vacía; se daban cuenta que era absurdo seguir viviendo si a fin de cuentas tenían que morir. La experiencia dionisiaca llevaba al pesimismo y paralizaba la voluntad, porque revelaba el fondo monstruoso que habita en el corazón del mundo.

Se le reveló a Nietzsche que el griego antiguo, lejos de ser un hombre moderado y sobrio, pertenecía a la naturaleza y en él se encontraba la irracionalidad, violencia y voluptuosidad; también se dio cuenta del horror que significa estar vivo, de la desmesura que representa lo dionisiaco a través de su orgía de vida-muerte que resulta incomprensible y enigmática. “El griego conoció los horrores y espantos de la existencia, mas, para poder vivir, los encubrió”.⁶⁰

El pesimismo existente en la sabiduría de Sileno también se encontraba en el pensamiento de los filósofos presocráticos; éstos, al buscar responder al problema de la unidad y la pluralidad, se tuvieron que tropezar necesariamente con lo dionisiaco, que

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 59.

⁶⁰ Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 252.

representaba para ellos la unidad de la cual procedía la pluralidad de los seres. “El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquélla es una apariencia”.⁶¹

Los presocráticos le dieron otro nombre a esa unidad primordial, pero vivieron el pesimismo inherente a lo dionisiaco porque se dieron cuenta que “Todo es uno”⁶² y que los seres serían aniquilados por esa unidad de la cual proceden. La experiencia dejaba en el griego una herida demasiado profunda, que le llevaba a tener una visión pesimista y absurda de la vida, por lo cual tenía que decidirse por vivir o por morir, tomando en cuenta que vivir es sufrir. Como sabemos, decidieron afirmar y venerar la vida, pero ¿de qué forma existirían toda vez que la experiencia dionisiaca les había arrebatado todas las ilusiones con las que antiguamente vivían?

Si los griegos eran seres que tuvieron consciencia del horror sobre el que se funda el mundo, lejos de ser mesurados, equilibrados y joviales, se dieron cuenta de la bestialidad y violencia que los habitaba. ¿Cómo fue que lograron crear una cultura bella, sobria y clara? ¿Cómo es que le dieron cabida a lo humano dentro de la crueldad y voluptuosidad que representó lo dionisiaco en su cultura?

Cuando Nietzsche pone el acento en el fenómeno de lo dionisiaco, lo primero que se empieza a cuestionar es la supuesta concordancia entre el interior y el exterior del griego, mas resulta que entre éstos hay un antagonismo; su interior es agitado y discordante, pero su imagen cultural es mesurada y sobria; entonces, podríamos preguntarnos ¿por qué el arte plástico expresa mesura y sobriedad si el griego antiguo cultivó y veneró lo dionisiaco?

⁶¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 43.

⁶² Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, p. 44.

LA GRECIA TRÁGICA

*Mas el que ama de veras el abismo, alas
debe tener.*

NIETZSCHE, *DITIRAMBOS DIONISIACOS*

Existe un antagonismo entre la música, el único arte no representativo perteneciente a Dioniso, y el arte representativo que concierne a Apolo. Nietzsche pone en cuestión la teoría de que los griegos produjeron un arte medido, delimitado y sensato porque su interior era así. Muestra a través de lo dionisiaco que el interior del heleno antiguo, lejos de ser moderado, reflexivo y sensato, fue convulsivo, discordante, cruel y voluptuoso: “La *desmesura* se desveló como verdad”.⁶³

Apolo existía en la Hélade antes que Dioniso; cuando éste llegó de Tracia, trasladó su música estridente, orgías y violencias, pero también trajo consigo el peligro de que la mente griega se extraviara en la locura;⁶⁴ en ese momento se reveló que, a pesar de ser un dios extranjero, su crueldad y voluptuosidad no eran propias de lo foráneo; se mostró a través de la experiencia como el “extranjero del interior”;⁶⁵ representó la violencia, sensualidad y crueldad que anidan en el ser humano, la parte animal que éste se niega a aceptar

⁶³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 61.

⁶⁴ Ruth Padel, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, México, Sexto Piso, 2005.

⁶⁵ Marcel Detienne, *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 126.

como suya. Con el arribo de este dios a la Hélade, el mundo cultural apolíneo se vio en peligro.

desde Roma hasta Babilonia, podemos demostrar la existencia de festividades dionisiacas [...]. Casi en todos los sitios la parte central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcla de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico «bebedizo de brujas». ⁶⁶

Nietzsche diferenció al Dioniso bárbaro del Dioniso griego, éste surgiría del encuentro entre Apolo y el primero. Apolo presidía en la Hélade antes de la llegada de Dioniso bárbaro, donde regía como dios del arte figurativo y de la poesía, aunque también existía la música apolínea, caracterizada por ser mesurada, tranquila y sobria. ⁶⁷

Cuando Dioniso llegó de Tracia, el hombre griego se vio conmocionado; su mundo estaba amenazado por la desmesura de aquel dios extranjero. En un primer momento, Apolo y Dioniso se enfrentaron; el primero buscó contener la fuerza desmesurada del segundo para evitar la destrucción del pueblo; mientras que Dioniso bárbaro buscaba no ser dominado por ese dios figurativo y expandirse de manera violenta y destructora. “El mundo griego nunca había corrido mayor peligro que cuando se produjo la tempestuosa irrupción del nuevo dios”. ⁶⁸

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 49-50.

⁶⁷ Elvira Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993, p. 18.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 247.

Esa contradicción del ser griego quedó expresada en la tragedia; ésta nos habla de cómo los helenos fueron capaces de integrar esa parte cruel y violenta dentro de su cultura; en el teatro se unen tanto el arte representativo como el no-representativo en una alianza en *tensión y lucha*; por un lado, se encuentra el coro o la música (parte dionisiaca) y, por otro, las representaciones apolíneas (poesía, danza y escenografía). Incluso la tragedia debe su nombre al culto a Dioniso. “Tragedia [...] Su nombre [...] significa ‘canto del macho cabrío’, porque los coros se componían, por lo general, de sátiros a los que se llamaba *tragoi*”. ⁶⁹

Dioniso bárbaro se transfiguró y el Dioniso griego no fue el mismo dios extranjero al paso del cual se cometían asesinatos, crueldades y excesos; es un dios que no puede ser entendido si se le desliga de Apolo. Nietzsche, apoyándose en *Las Bacantes*⁷⁰ de Eurípides, dice de manera metafórica que, a diferencia del Dioniso bárbaro llegado de Tracia, en las fiestas de Grecia se sublimó la crueldad.

Las mujeres se ciñen con serpientes, que lamen confiadamente sus mejillas, algunas toman en sus brazos lobos y venados jóvenes y los amamantan. Todas se adornan con coronas de hiedra y con enredaderas; una percusión con el tirso en las rocas, y el agua sale a borbotones; un golpe con el bastón en el suelo, y un manantial de vino brota. Dulce miel destila de las ramas; basta que alguien toque el suelo con las puntas de los pies para que brote leche blanca como la nieve. ⁷¹

Lo cual evidentemente contrasta con el derramamiento de sangre, la matanza y las transgresiones que quedaban tras del Dioniso bárbaro.

⁶⁹ Friedrich Nietzsche, “La cultura de los griegos”, en *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Aguilar, 1963, p. 296.

⁷⁰ Eurípides, *Medea, Bacantes, Ifigenia en Aulide*, Barcelona, Bruguera, 1972.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 251.

De la fusión de ambos surgió el teatro, ya que ninguno de los dos dioses es negado y se da una dualidad en el arte. Para que la tragedia griega fuera posible, el ritual cruel y desenfrenado que se llevaba a cabo para venerar al Dioniso bárbaro fue despojado de su crueldad y desmesura al entrar en contacto con Apolo —aunque sus fuerzas fueron conservadas—. El teatro representa la inclusión de lo dionisiaco dentro de la cultura griega; ese ritual salvaje se transformó en una representación artística de lo que fue aquel rito. Apolo logró moderar la desmesura y expresar la fuerza de Dioniso a través del arte representativo, el cual necesita delimitar sus contornos para ser apreciado.

La representación de las tragedias al final de las fiestas dionisiacas no es otra cosa que este ritual de la transición del paroxismo colectivo a la vida cotidiana de la ciudad. El drama ático, escribe Nietzsche, sólo pudo surgir porque se conservó «algo de esta vida dionisiaca de la naturaleza» en el escenario del teatro.⁷²

En la tragedia, la música del coro simbolizaba lo dionisiaco, las fuerzas primordiales del mundo; mientras que el héroe trágico —individualizado por la influencia de Apolo— representa un fragmento de Dioniso despedazado y el desarrollo de la tragedia consiste en la vuelta de ese héroe al fondo primordial —la música del mundo—. Para Nietzsche, los distintos héroes trágicos son manifestaciones de Dioniso; “todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario”.⁷³ La tragedia habla de las fuerzas cósmicas que constituyen la realidad, de la condición humana en general, del proceso vida-muerte que nos hace existir como individualidades para después hundirnos en lo indiferenciado.

⁷² Rüdiger Safranski, *Nietzsche, biografía de su pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 63.

⁷³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 99.

En medio del rito de Dioniso bárbaro, Apolo se hizo presente, transformando su fuerza ciega en visiones; los griegos no sólo sentían la fuerza indómita de Dioniso habitando sus cuerpos, sino que se veían a sí como imágenes oníricas. Esos hombres se contemplaban a sí y al mundo como obras de arte, delimitadas y bellas, creadas a partir de las fuerzas del Uno primordial, pero conformadas por Apolo.

En la experiencia dionisiaca preponderaban la desmesura del Uno primordial y la náusea de vivir, pero ahora éstas pasaban a segundo plano y eran veladas por medio de bellas representaciones; el hombre era salvado por Apolo, quien invitaba a vivir en un mundo de bellas individuaciones, donde se dejaba de contemplar de manera directa el precipicio devorador.

La individuación de aquellos hombres adquiriría supremacía bajo el influjo de Apolo, éste les ayudaba a curarse de *la herida trágica*⁷⁴ producida por atreverse a “mirar” de manera directa al Uno primordial; Apolo usaba la ilusión artística para conservar al hombre en la vida y evitar la parálisis de su voluntad y el pesimismo debilitante inherente al conocimiento dionisiaco. “El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión”.⁷⁵

La ilusión de la individuación fue el obsequio que Apolo les hizo a los hombres para que éstos pudieran vivir sin contemplar de manera directa el caos dionisiaco; ese fondo dionisiaco, una vez velado por la bella apariencia apolínea, se volvía soportable e incluso de él provenía el poderío para exaltar la forma apolínea.

Al artista trágico lo imagina Nietzsche como aquel que en la borrachera dionisiaca, en la que todo se presenta indiferente, se aparta

⁷⁴ Patxi Lanceros, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos, 1997.

⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 80.

solitario manifestándosele entonces, por influjo del sueño apolíneo, su propia existencia fundada en el todo; es decir el artista trágico es el que *desde su individualidad* afirma su *unidad* con el fondo último del mundo. Así mientras el artista apolíneo se asume a sí mismo como una individualidad más que sueña y recrea el juego del mundo de las apariencias y el artista dionisiaco suprime su individualidad al fundirse con la unidad última del mundo, el artista trágico afronta y vive esta unidad última desde su individualidad.⁷⁶

Esa experiencia metafísica donde se descubría el Uno primordial como lo único existente y donde Apolo acudía a su salvación fue lo que los griegos llevaron al teatro. De manera similar a la experiencia dionisiaca —donde el Uno primordial crea seres para expulsar sus contradicciones y sufrimientos—, los artistas usaron ese horror y sufrimiento ante el mundo para producir su cultura, transfigurando así las fuerzas dionisiacas en bellas apariencias con las cuales pudieran vivir; la tragedia expresa cómo los griegos lograron superar el horror y la parálisis de la voluntad.

El rito arcaico y cruel pasó a ser una representación teatral, donde la música era un reflejo de la Voluntad, pero no de manera directa, pues ésta es dolor y sufrimiento, y aunque la música nos expresa dolor y sufrimiento lo hace sin dañarnos. “La música no es la Voluntad misma; es la expresión inmediata de ella, la que mejor expresa la contradicción y el dolor propios del Uno primordial sin ser este dolor y esta contradicción”.⁷⁷

La tragedia no es expresión de lo dionisiaco de manera directa, pues Apolo ha introducido la medida para sublimar la violencia; el canto y la danza no son tampoco una expresión desmesurada; el poderío vital se halla transfigurado por la presencia de Apolo. La colisión de estos dos dioses posibilitó el esplendor de la cultura

⁷⁶ Crescenciano Grave, *El pensar trágico, un ensayo sobre Nietzsche*, México, UNAM, 1998, p. 46.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 30.

griega; Apolo no negó las fuerzas descomunales y crueles de Dioniso, pero canalizó, reorientó y sublimó su fuerza ciega, dándole una forma, espiritualizando la vitalidad.

De esa dualidad apolíneo-dionisiaca nació la cultura griega; cuando Apolo aprovechó la fuerza y horror que producía la experiencia dionisiaca y la transformó en poder creativo y artístico, se revitalizó y fue capaz de usar la fuerza excesiva de Dioniso para ponerla al servicio de la belleza. “Esta combinación caracteriza el punto culminante del mundo griego: originalmente sólo Apolo es dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de tal modo moderó a Dioniso, que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más bella alianza fraterna”.⁷⁸

El griego sabía que de las fuerzas desmesuradas que habitan en la naturaleza provienen todos los seres y que éstas, si bien no podían ser negadas, podían ser transfiguradas en bellas apariencias, creando un mundo cultural en el que afirmaron su voluntad de vivir y no el horror ante lo dionisiaco. “Nietzsche sostiene que «algo que habitualmente provoca terror o piedad desorganiza, debilita y desalienta», mientras que la tragedia representa un gran estímulo para la vida”.⁷⁹

La tragedia es expresión de lo dionisiaco, pero expresión velada por la belleza; representa la victoria del deseo de vivir sobre la filosofía pesimista de Sileno. “La tragedia permitía expresar el lado más terrible de la realidad de la vida, la más aterradora verdad, la irremediable finitud del ser humano, envuelta en una capa de belleza”.⁸⁰

Detrás del mundo escultórico, filosófico, sobrio y medido, se encontraba un trasfondo monstruoso y el arte representativo sólo es la

⁷⁸ Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 247.

⁷⁹ Katja Galimberti, *Nietzsche. Una guía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, p. 98.

⁸⁰ Marcos Suances y Alicia Villar, *op. cit.*, p. 31.

condensación medida de las convulsiones dionisiacas que vivieron; lo apolíneo no sería expresión de la plena armonía entre el interior del hombre griego y su mundo cultural; lo apolíneo caracterizado por su belleza fue derivado de la lucha heroica que emprendieron para embellecer la desmesura.

El griego antiguo no fue optimista ni propiamente pesimista, sino trágico; su existencia no fue satisfecha y despreocupada, pero tampoco se dejaron hundir en el caos al que eran invitados por lo dionisiaco; su existencia cultural se basó en una lucha constante por imponer medida, claridad y belleza en sus instintos, dando cabida, así, a lo animal dentro de lo humano y a lo instintivo dentro de su cultura. A diferencia de Aristóteles, para quien la tragedia purgaba la compasión y el terror,⁸¹ para Nietzsche el griego antiguo logró ir más allá de la compasión y el terror; era capaz de sacar aun del dolor una alegría.⁸²

⁸¹ Cf. Aristóteles, *op. cit.*

⁸² Hay que tener en cuenta que las características que Nietzsche le atribuye a Dioniso son su creación, como afirma Karl Jaspers: "Aunque aparezcan muchas características del mito antiguo, Nietzsche no intentó llevar a cabo una comprensión de ese mito, sino que, en este caso, se trata de una elección consciente de un símbolo útil para su propio filosofar. Por eso, Dionisos es, para él, algo muy distinto del mito antiguo". (*Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofar*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003, p. 384). lo mismo se puede decir respecto a Apolo, de ahí que Giorgio Colli lo relacione con la locura y la crueldad. "Por tanto, no sólo hay que ampliar la perspectiva de Nietzsche, sino que, además, hay que modificarla. Apolo no es el dios de la medida, de la armonía, sino de la exaltación, de la locura". (*El nacimiento de la filosofía*, p. 21).

CAPÍTULO II

LA TENSIÓN APOLÍNEO-DIONISIACA Y SU NEGACIÓN SOCRÁTICA

LOS INSTINTOS APOLÍNEO-DIONISIACOS COMO TENSIÓN CULTURAL

Los artistas de todos los tiempos han hecho el descubrimiento de que en la brutalidad reside cierta fuerza y de que no todo el que quiere puede ser siempre brutal.

NIETZSCHE, *EL VIAJERO Y SU SOMBRA*

Como hemos analizado, a partir del arte representativo no se puede tener una visión completa de lo que fue aquel pueblo. Si se acepta esta interpretación, se está eliminando la parte instintiva e irracional. Nietzsche deja caer el peso de sus consideraciones sobre lo dionisiaco, encontrando en ello el terreno fértil de lo instintivo e inconsciente sobre el que creció Grecia. Esa cultura habría sido la expresión de la vitalidad y animalidad que habita en el hombre, de sus instintos y no de la negación de éstos, pues “la cultura es ante todo la unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo”.⁸³

Los griegos hallaron su estilo en la delimitación y medida que supieron imponer a sus instintos para convertirlos en bellas apariencias culturales. “La obra de arte clásica, o sea, una obra que, en cuanto clásica, se caracteriza por una forma que encaja dentro de sus límites. Lo propio del estilo clásico es tener una forma que rehúye todo infinito sin nostalgia por lo inefable”;⁸⁴

⁸³ Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas I*, David Strauss, el confesor y el escritor (y fragmentos póstumos), Madrid, Alianza, 2000, p. 31.

⁸⁴ Diego Sánchez Meca, *op. cit.*, p. 52.

la obra apolínea no pretende reflejar la colosal experiencia dionisiaca de manera directa, sino que busca expresarla con el velo de la belleza.

La capacidad creadora humana está constituida por dos instintos vitales: lo dionisiaco y lo apolíneo; la primera es una fuerza desmesurada y ciega que busca expandir su dominio, y la otra intenta dar forma y claridad a la primera. Esta capacidad se caracteriza por la posibilidad de conformar el caos de fuerzas que habitan en el mundo para hacerlas entendibles y así mantener a distancia el horror de encontrarse en un mundo caótico y ganar confianza ante la vida. Tal capacidad artística, en cuanto creadora de ilusiones, sería a la vez falsificadora; ese instinto necesita alterar el devenir sin sentido del mundo para imponer una proporción o ritmo. Crear ficciones ayudaría al ser humano para mantenerse con vida.

El arte no tiene su origen en el hombre, sino en los instintos apolíneo-dionisiacos que le pertenecen a la naturaleza; lo artístico supera a lo humano y, en consecuencia, la tarea propia de él sería el arte, actividad que estaría en consonancia con las fuerzas creadoras.

el arte propiamente dicho es la capacidad de crear imágenes, independientemente de que sea un pre-crear o un post-crear. En esta propiedad general humana —se basa el *significado cultural* del arte. El artista, en cuanto es el que nos obliga al arte mediante medios artísticos — no puede ser a la vez el órgano que absorba la actividad artística.⁸⁵

Nietzsche apunta que el arte es por una parte un *precrear*, refiriéndose a las fuerzas apolíneo-dionisiacas que habitan en la naturaleza y que

⁸⁵ Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia*, pp. 256-257.

crean a los seres —incluido el hombre—, fuerzas que estarían dadas aunque el hombre no existiera; por eso diferencia esa actividad creativa que habita en la realidad misma de la actividad creadora del hombre y llama a la actividad que habita al artista humano un *postcrear*: “El genio sabe algo acerca de la esencia del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo”.⁸⁶

Para reforzar esa idea del Uno primordial como actividad artística, Nietzsche afirma: “Sólo como *fenómeno estético* están eternamente justificados la existencia y el mundo”;⁸⁷ de ahí deduce que las existencias particulares y el mundo mismo pueden ser explicados a partir de concebir la realidad como el producto de las fuerzas artísticas que están en la naturaleza.

La tensión apolíneo-dionisiaca fue fructífera. Apolo aprovechó el poderío titánico y violento de Dioniso y lo transformó en claridad y belleza; le permitió expresarse libremente, pero de manera artística y no salvaje, usando la voluntad irracional para darle una bella figura, transformando así su peligrosidad en arte. Apolo también resultó beneficiado; al aprovechar la fuerza de aquél, adquirió mayor fuerza creativa.

El esplendor cultural de Grecia no se dio a partir de la medida, pues ésta sólo fue una consecuencia del horror y desmesura que provocaba lo dionisiaco. La medida y claridad de su arte representativo se debe a que lo crearon para oponerlo ante la oscuridad y poderío de la música dionisiaca del mundo; la sobriedad y prudencia habían nacido sobre lo desmesurado.

El arte ayudó al hombre griego a canalizar sus instintos oscuros para embellecer el mundo, pero sabían que tarde o temprano serían arrastrados al dolor y sufrimiento, pues irremediamente

⁸⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 69.

⁸⁷ *Id.*

acabarían devorados por la misma fuerza que los creo; la belleza fue el arma que utilizaron para enfrentar la fealdad de lo dionisiaco: “Con esa arma luchó la voluntad helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un correlativo del artístico. De esta lucha, y como memoria de su *victoria*, nació la tragedia”.⁸⁸

La consecuencia que se sigue es que el esplendor cultural tiene su origen no en una relación armónica del hombre con la naturaleza, sino en el sufrimiento ante la vida, en la angustia y el horror que el griego sintió al presentir el fondo informe detrás de la naturaleza.

En contraposición con el arte mesurado, diáfano y sereno, reflejado en la escultura y arquitectura de la época clásica, la cultura griega, considerada en su totalidad —es decir, tomando en cuenta que su origen es dionisiaco—, en su superficie aparece clara, moderada y jovial: “Todo lo que aflora a la superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, ofrece un aspecto sencillo, transparente, bello”.⁸⁹ No obstante, se fundó sobre lo sombrío y violento.

su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisiaco. ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico» y lo «bárbaro» eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo!⁹⁰

El resultado tiene dos perfiles: uno violento y otro apacible. Ese perfil violento de lo dionisiaco fue encubierto por la máscara apolínea de la cultura, pero los dos extremos no necesariamente se excluyen; el

⁸⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 61.

arte representativo debe ser considerado como complemento del arte no representativo; si faltara alguno, no sería posible lo trágico. “¿Es el pesimismo, *necesariamente*, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados?”⁹¹ La respuesta es no, porque el pesimismo griego fue un “pesimismo de la fortaleza”, fortaleza expresada en la tragedia, donde la náusea de lo dionisiaco era superada a través de la ilusión apolínea. “La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear”.⁹²

Hay que señalar que cuando la naturaleza crea a los seres no sigue un orden que surja de una deliberación. Lo apolíneo, a pesar de dar forma a lo dionisiaco, no lo hace por medio de un canon, ya que al momento de crear tanto uno como otro entran en *lucha*: el segundo aporta su fuerza desmesurada y el primero busca dar forma, pero no se sabe cuál será el resultado que se obtendrá; el proceso creativo de la naturaleza no puede ser anticipado, pues no crea conforme a un plan preestablecido, detrás de aquélla no hay un *logos* que ordene sus creaciones; ella crea a partir de la lucha instintiva. Presuponer que hay un juicio ordenador detrás de la naturaleza sería darle una característica humana.

Es importante resaltar tal supuesto, pues al subrayarse los aspectos instintivo y dionisiaco tal parece que Apolo es anulado, y, si bien se le relaciona con la claridad y forma, se olvida que éstas son instintivas y acaba por restringirse el ámbito de Apolo a lo inteligible —en virtud de la claridad, orden y proporción que lo caracterizan— y éste, en tanto instinto, no puede ser reducido solamente a lo inteligible.

Al hablar de cultura y creatividad, Nietzsche no se está refiriendo exclusivamente a lo que comúnmente llamamos las bellas artes

⁹¹ Friedrich Nietzsche, “Ensayo de autocrítica”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 26.

⁹² Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 264.

—ya que los instintos apolíneo-dionisiacos habitan la naturaleza en general—. Él habla del proceso creativo del cual surge toda creación, por eso resulta tan importante su concepción; lo que él considera arte abarcaría la totalidad de las creaciones humanas.

Lo más importante de esta perspectiva es que él estaría dejando de lado la opinión de que el esplendor griego fue posible gracias al aspecto inteligible predominante en esa cultura, pues la claridad y moderación generalmente son relacionadas con lo consciente, pero éstas son instintivas; reducirlas al ámbito inteligible es un error.

Nietzsche fue un filólogo que no respetó el lema de los filólogos: “Atenerse a los griegos y reflexionar en griego sobre lo griego”;⁹³ de ahí la polémica que causó su primer libro.⁹⁴ Él no proporciona una explicación filológica, sino hipotético-filosófica; complementando esa imagen serena y mesurada que dejaron en su literatura y arte representativo, él trato de ir más atrás en la historia de Grecia para explicar sobre qué terreno se hizo posible el arte apolíneo.

En este camino en busca del autorreconocimiento, el filólogo moderno descubre antiguas huellas no susceptibles de ser abordadas con medios filológicos. Al igual que Schliemann⁹⁵, que desenterraba los verdaderos sueños de su infancia bajo las ruinas de colinas sepultadas durante milenios, Nietzsche también descubría, en sus excavaciones filológicas, una capa de escenas sepultadas, cuya verdad era más antigua y más amarga.⁹⁶

⁹³ Walter Otto, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴ Cf. Luis Enrique de Santiago Guervós, *Nietzsche y la polémica sobre el nacimiento de la tragedia*, España, Ágora, 1994.

⁹⁵ El arqueólogo alemán Heinrich Schliemann (1822-1890 d.C.) fue el descubridor de las ruinas de Troya y Micenas.

⁹⁶ Peter Sloterdijk, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pp. 46-47.

Lo que Nietzsche buscaba era dar una explicación que fuera filosófica, que tomara en cuenta no sólo la parte *visible* —el arte representativo y la literatura—, sino los aspectos musicales ligados a lo dionisiaco, que han pasado a ser la parte *no visible* de esa cultura, y, como su hipótesis es que el arte representativo procede como necesidad artística ante lo dionisiaco, coloca el acento en lo instintivo para poner de relieve su importancia, la cual en los textos no se le da, pues no es lo mismo leer y reflexionar sobre lo dionisiaco que vivirlo y sufrirlo, leyendo no podemos tener experiencia de la desmesura.

El arte apolíneo sería resultado de una trama anterior, mas ésta no sería reflexiva, por eso él prefiere dar una explicación hipotética que muestre a los griegos íntegramente y sea capaz de dar razón de por qué ellos, a pesar de haber vivido en un mundo violento y cruel, fueron capaces de generar una cultura que dio cabida a lo que ahora consideramos como humano y bello, por contraposición a la animalidad de lo dionisiaco. “Con esto quiero expresar que toda actividad filológica debe estar impregnada de una concepción filosófica del mundo, en la cual todo lo particular y singular sea condensado como algo despreciable, y sólo quede en pie la unidad del todo”.⁹⁷

En el arte griego, la violencia de la vida no es negada. El arte no eleva al ser humano más allá de la naturaleza, porque al crear está haciendo uso de los instintos que pertenecen a la misma y, por tanto, el artista se acerca más a ella. Bajo esta perspectiva, para que el artista pudiera crear, se hizo necesario que poseyera demasiada voluptuosidad y crueldad en su cuerpo, que estuviera habitado de una vitalidad desmesurada y caótica, pues es su fuerza vital lo que empleaba para crear.

En ese sentido, la lucha instintiva no se concretaba en una solución dialéctica; la tragedia no llegaba a una comunión superior de

⁹⁷ Friedrich Nietzsche, “Homero y la filología clásica”, en *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Aguilar, 1963, pp. 26-27.

fuerzas contrarias, sólo afirmaba la diferencia de fuerzas, la tensión siempre irresoluta, el dolor y la alegría de manera simultánea, sin llegar a una síntesis final; “el carácter afirmador de Dionysos,⁹⁸ la afirmación de la vida en lugar de su solución superior”.⁹⁹

Nietzsche no negó los aspectos instintivos y crueles del ser humano; al contrario, buscó incluirlos en su reflexión; sabía que “la vida no es otra cosa que la crueldad, purgar totalmente la vida, exorcizarla definitivamente, equivale a destruirla”.¹⁰⁰ Aunque parezca paradójico, es en esos instintos que habitan al ser humano donde creyó encontrar el poder cultural para crear.

Nietzsche pensó que los griegos, en su intento por embellecer un mundo lleno de crueldad, se enfrentaron de una manera artística para evitar su aniquilación por medio de las olimpiadas o el arte; la tragedia misma pasó de ser un ritual salvaje y cruel a una competencia entre artistas.

Todo lo cual es prueba de que sin envidia, sin rivalidad, sin ambición combatiente, el Estado helénico, como el hombre helénico, degeneran. Se hacen malos y crueles, vengativos e impíos; en una palabra, se vuelven “prehoméricos”, y entonces basta un terror pánico para conducirlos al abismo y destrozarlos.¹⁰¹

El hecho de que el arte colabore para que el hombre no se aniquile no quiere decir que lo apolíneo deba ser confundido con un elemento característico de lo humano, pues éste sólo es instinto animal. Nietzsche afirmaba: “Las buenas acciones son malas

⁹⁸ Deleuze escribe el nombre de Dioniso cambiando la segunda “i” latina por una “y” griega, agregando además una “s” final.

⁹⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986, p. 24.

¹⁰⁰ Camille Dumoulié, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996, p. 73.

¹⁰¹ Friedrich Nietzsche, “La lucha de Homero”, en *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Aguilar, 1963, pp. 136-137.

acciones sublimadas”.¹⁰² Si bien la cultura es lo que distingue al ser humano de lo animal, la cultura griega en particular fue posible no por el alejamiento de lo humano de la naturaleza; por el contrario, al surgir de los instintos mantuvo al hombre dentro de lo animal y, sin embargo, lo distinguió de éste.

Los instintos dados por la naturaleza no deben ser negados, porque es en éstos donde se encuentran las fuerzas que hacen posible la existencia de la cultura. Si el hombre quiere posibilitar su vida, tiene que verter su poderío en un mundo cultural que mantenga esa tensión que lo habita, donde no separe lo humano de lo natural.

Cuando se habla de “Humanidad”, se piensa en lo que “separa” y distingue al hombre de la Naturaleza. Pero tal separación no existe en realidad; las propiedades “naturales” y las propiedades “humanas” son inseparables. El hombre, aun en sus más nobles y elevadas funciones, es siempre una parte de la naturaleza y ostenta el doble carácter siniestro que aquélla. Sus cualidades terribles, consideradas generalmente como inhumanas, son quizá el más fecundo terreno en el que crecen todos aquellos impulsos, hechos y obras que componen lo que llamamos Humanidad.¹⁰³

El doble carácter instintivo y antagónico tanto de Dioniso como de Apolo se hace siempre presente en lo humano; el mismo Nietzsche pone énfasis en que no hay una “separación” entre lo que llamamos propiamente humano, la cultura, y las fuerzas naturales; lo que hay que notar es que existe una continuidad entre el aspecto instintivo y la cultura.

El hecho de que no existiera una separación entre naturaleza y cultura quedó plasmado en la tragedia. En ella se muestra la

¹⁰² Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, Madrid, Edaf, 2003, § 107.

¹⁰³ Friedrich Nietzsche, “La lucha de Homero”, en *op. cit.*, p. 132.

violencia instintiva que existía en el mundo griego, pero, a la vez, vemos en el escenario cómo esa crueldad era transformada en bellas apariencias a partir del refinamiento artístico. Si lo dionisiaco se filtra de una u otra manera en la vida humana de modo imprevisto, no significa que deba ser negado por horror a la crueldad a la que puede llevarnos; hay que integrarnos a él, pero con la mediación de Apolo para así darle una forma.

El hecho de que los griegos le hayan dado una forma a sus vidas a través del arte no quiere decir que la desmesura haya dejado de significar un peligro para ellos, pues ésta podía hacerse presente en sus vidas en cualquier momento y, aunque los héroes trágicos intentaban darse una forma artística-apolínea, lo dionisiaco, en forma de desgracia, destruía siempre dicha forma y eran incitados a crear nuevas ilusiones que les permitieran vivir. La tarea artística no tiene conclusión; la lucha entre lo apolíneo y lo dionisiaco no llevaba a una síntesis final; la actividad artístico-cultural es una actividad sin fin.

En lo instintivo confluye no sólo la posibilidad de la violencia y destrucción, sino también, y de manera paradójica, la posibilidad creativa que el ser humano necesita para dar lugar al arte y así evitar aniquilarse. “Además de ser destrucción, Dioniso es también regeneración, como lo es la naturaleza”.¹⁰⁴

Pretender extirpar lo instintivo en el hombre significaría negarle la posibilidad que permita que éste transforme sus fuerzas en arte y cultura, la cual no sólo está orientada a la creación de elementos externos a él, sino a la formación de sí mismo, pues la medida y limitación, que son propias del arte representativo, también se hacen presentes en la esfera ética; si se traspasan ciertos límites, se encuentra el horror.

¹⁰⁴ Katja Galimberti, *op. cit.*, p. 101.

El culto a las imágenes en la cultura apolínea, ya se expresase ésta en el templo, o en la estatua, o en la epopeya homérica, tenía su meta sublime en la exigencia ética de la *mesura*, exigencia que corre paralela a la exigencia estética de la belleza. La medida instituida como exigencia no resulta posible más que allí donde se considera que la medida, el límite, es *conocible*.¹⁰⁵

Apolo sublima a Dioniso tanto en el ámbito artístico como ético; no lo reprime ni lo niega, sino que lo ayuda a expresarse de manera medida; no le resta nada en poderío, pues las fuerzas contradictorias y violentas que habitan la realidad se siguen conservando en el mundo cultural. Lo apolíneo sólo ayuda a dosificar y a recanalizar lo dionisiaco sin quitarle un ápice de su peligrosidad, aunque concibiéndolo como belleza. Si consideráramos que le resta poderío a Dioniso, habría que preguntarnos ¿a partir de qué fuerzas habría sido posible el esplendor de la cultura griega?

En la tragedia, los aspectos instintivos se volcaron sobre el canto, el instrumento musical, la poesía o la danza, pero debe quedar claro que la fuerza que se usaba para crear era la misma que podía ser usada para destruir. A pesar de que la violencia dionisiaca e informe se hallaba presente en su cultura, estaba regulada y conformada por la medida de Apolo, la cual aportaba equilibrio y proporción al caos. “Esencia del arte: ejercer una función perjudicial sin producir perjuicio. La más agradable paradoja”.¹⁰⁶

En conclusión, en esta concepción el hombre pertenece a la naturaleza —aunque aquél por lo general tome distancia de ésta— y posee la misma capacidad creadora debido a que las fuerzas apolíneo-dionisiacas que la habitan se encuentran presentes en

¹⁰⁵ Friedrich Nietzsche, “La visión dionisiaca del mundo”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 257.

¹⁰⁶ Friedrich Nietzsche, “Tratados filosóficos contemporáneos de Aurora”, en *Obras completas*, tomo II, Buenos Aires, Aguilar, 1963, p. 248.

los instintos del hombre. La cultura trágica griega dio cabida a lo vital y desmesurado, pero brindó un canal artístico para que las fuerzas instintivas y desenfrenadas pudieran verterse, sin que hubiera necesidad de negar o reprimir, sino, incluso, poder invitarlas a manifestarse de manera mesurada y refinada, proporcionándoles un ritmo y una línea melódica que expresara clara y definitivamente el fondo caótico.

LOS INSTINTOS APOLÍNEO-DIONISIÁCOS Y SU NEGACIÓN SOCRÁTICA

Tan pronto como aparece el dios de la máquina, advertimos que quien se esconde detrás de la máscara es Sócrates.

NIETZSCHE, *SÓCRATES Y LA TRAGEDIA*

Nietzsche consideró que con el paso del tiempo la tragedia, en cuanto expresión de la visión dionisiaca y metafísica del mundo, cayó en decadencia; cuando se fueron eliminando poco a poco los elementos instintivos e inconscientes de los que había nacido, se produjo el declive de su cultura artística debido a la desaparición de la fuente que había motivado y alentado la transformación de la náusea metafísica en arte.

La tragedia griega, a pesar de haber nacido de los ritos crueles de Dioniso bárbaro, pasó a formar parte de la cultura; ese fenómeno cruel y lascivo se convirtió en una representación teatral, donde quedaron remanentes de la antigua vivencia de lo dionisiaco. Nietzsche afirmó que la representación trágica poseía un talante bárbaro, inconmensurable e incomprensible debido a que en ella se evocaba el poderío descomunal y oscuro de lo dionisiaco; pero, con el paso del tiempo, a los griegos de nuevas generaciones la tragedia les fue resultando extraña e ininteligible.

Hay que recordar que el teatro se ubicaba al aire libre; como consecuencia, el canto se disipaba; a ello se unía el bullicio de los espectadores sentados a pleno sol. Además, los actores que repre-

sentaban al héroe trágico tenían que usar coturnos o zapatos altos, ropajes pesados y abigarrados para personificar a hijos de dioses o semidioses, también utilizaban pelucas y enormes y pesadas máscaras por cuyos orificios bucales tenían que cantar demasiado fuerte para hacerse entender a un público de más de 20 000 personas; en consecuencia, el canto podía no resultar entendible.

Además, la música se hallaba siempre como trasfondo, en cuanto elemento dionisiaco se hacía imprescindible su presencia —ya que era a partir del coro de donde nacía el mundo apolíneo y a donde retornaba—. Nietzsche supone que para un hombre moderno acostumbrado a asistir a teatros techados y a espectáculos delicados como la ópera, donde están plenamente sincronizadas la actuación con la música para que una y otra no se estorben, el asistir a una representación trágica le hubiera resultado un espectáculo salvaje, ya que todos sus sentidos serían estimulados al mismo tiempo y correría el peligro de confundirse ante un mar de impresiones distintas.

Las representaciones de Esquilo (525-456 a.C.),¹⁰⁷ uno de los poetas arcaicos, todavía tenían ese carácter descomunal e incomprensible, pero poco a poco esa imagen desmesurada se fue diluyendo; ya Sófocles (497/6-405/6 a.C.)¹⁰⁸ había restringido el papel del coro a favor de la poesía cantada por los actores.

Ya en Sófocles aparece esa perplejidad con respecto al coro —señal importante de que ya en él comienza a resquebrajarse el suelo dionisiaco de la tragedia. Él ya no se atreve a confiar al coro la parte principal del efecto, sino que restringe su ámbito de tal manera que ahora el coro casi aparece coordinado con los actores, como si habiéndolo subido

¹⁰⁷ Francisco Rodríguez Adrados, "Introducción", en Esquilo, *Tragedias*, Barcelona, Gredos, 2001.

¹⁰⁸ Jorge Bergua Cavero, "Introducción", en Sófocles, *Tragedias*, Barcelona, Gredos, 2001.

desde la orquesta, se lo hubiera introducido en el escenario: con lo cual, claro está, su esencia queda destruida del todo.¹⁰⁹

Pero el poeta sobre el que Nietzsche hace recaer la muerte de la tragedia es Eurípides (480/4-406 a.C.),¹¹⁰ quien llevó a cabo las reformas más radicales ante la incomprensión que debió percibir de las obras colosales y confusas tanto de Esquilo como de Sófocles; pensó que se abría una enorme brecha entre el público y la comprensión de la tragedia, ésta le resultaba incongruente y enigmática.

A Eurípides la tragedia le parecía demasiado extravagante e incoherente, ya que estaba llena de frases excesivamente aparatosas y solemnes que no venían al caso; a él no le gustaba ese lenguaje figurado que no explicaba nada y la hacía más confusa; no entendía el porqué de las bellas apariencias que surgían en escena ni el porqué de una música que estaba siempre presente y entorpecía el desarrollo integral de la obra. La música para él no representaba más que un vacío que debía ser ocupado por otras especificaciones con el fin de que la obra fuera clara y comprensible; pensó que la tragedia estaba en decadencia y la modificó.

A pesar de que a Eurípides la tragedia le resultaba inconmensurable e incomprensible, no tenía la confianza necesaria para cambiarla, pero se apoyó en el dictamen de otro ateniense que respaldara su opinión y encontró en Sócrates aquel soporte; fue él quien animó al primero a modificar ese espectáculo inentendible y absurdo.

Sócrates era, pues, aquel *segundo espectador* que no comprendía la tragedia antigua y que, por ello, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se

¹⁰⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 128.

¹¹⁰ Carlos García Gual, "Introducción", en Eurípides, *Tragedias*, Barcelona, Gredos, 2001.

atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística. Si la tragedia pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos al adversario de Dioniso.¹¹¹

Nietzsche advierte que los mismos esfuerzos socráticos por racionalizar todas las cuestiones —ello puede apreciarse en los diálogos platónicos de juventud—¹¹² pasaron al teatro de Eurípides de distintos modos. Primero hay que analizar en qué consistía el afán explicativo de Sócrates. En los diálogos platónicos podemos advertir que él¹¹³ era alguien que buscó cuestionar a todo heleno sobre su actividad, poniendo en jaque a todo el que se encontraba en su camino para pedirle explicaciones sobre su ser y actuar.¹¹⁴

Mientras que, en su deambular crítico por Atenas, por todas partes topaba, al hablar con los más grandes hombres de Estado, oradores, poetas y artistas, con la presunción del saber. Con estupor advertía que todas aquellas celebridades no tenían una idea correcta y segura ni siquiera de su profesión, y que la ejercían únicamente por instinto. «Únicamente por instinto»: con esta expresión tocamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática. Con ella el socratismo condena tanto el arte vigente como la ética vigente: cualquiera que sea el sitio a que dirija sus miradas inquisidoras, lo que ve es la falta

¹¹¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 118-119.

¹¹² Francisco Lisí, "Introducción", en Platón, *Diálogos 1*, Barcelona, Gredos, 2001.

¹¹³ Hay que aclarar que no se analizarán la totalidad de los diálogos platónicos de juventud —a los cuales se les atribuye la doctrina de Sócrates—, sino que solamente nos centraremos en la *Apología*, el *Fedón* y el *Critón*, que son los textos platónicos a los cuales Nietzsche hace más referencia; lo haremos apoyados en la opinión de Antonio Gómez Robledo, quien dice que los textos sobre los que más se ha trabajado para tratar de desentrañar la personalidad de Sócrates han sido *Apología*, *Fedón*, *Eutífrón* y *Critón*. (*Sócrates y el socratismo*, México, FCE, 1988).

¹¹⁴ Cf. "Apología de Sócrates", en Platón, *op. cit.*

de inteligencia y el poder de la ilusión, y de esa falta infiere que lo existente es íntimamente absurdo y repudiable.¹¹⁵

A Nietzsche, Sócrates le parece un no-griego, excepción en un pueblo de artistas donde importaba crear y vivir, mientras a él le interesaba cuestionar el porqué de sus creaciones y acciones, de ahí que condenara a los griegos y los acusara de que sólo actuaban por instinto; no concebía que los actos humanos fueran hechos sin tener plena consciencia; la tragedia también le parecía ilógica, en ella el héroe sufría y moría sin ninguna causa que se derivara de sus acciones; él no entendía la fatalidad cósmica ni el destino trágico de la existencia humana que se expresaba en el teatro y por ello buscaba las razones de ese arte.

Algo completamente irracional, con causas que parecían no tener efectos, y con efectos que parecían no tener causas; además, todo ello tan abigarrado y heterogéneo, que a una mente sensata tiene que repugnarle, y que para las almas excitables y sensibles representa una mecha peligrosa.¹¹⁶

Sócrates se alzó contra las expresiones culturales de Grecia en general y contra el arte trágico en específico: "Siempre se mostró enemigo del arte y la cultura".¹¹⁷ Negó el instinto a partir del cual artistas, hombres de Estado y griegos en general actuaban y vivían. Esa misma falta de reflexión en la que vivían la veía en la tragedia; le parecía que ese arte era creado sin pensar. La parte dionisiaca le resultaba inentendible, porque no comprendía de manera instintiva el significado metafísico de la música; no

¹¹⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 121-122.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁷ Friedrich Nietzsche, "Los filósofos preplatónicos", en *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid, Valdemar, 2003, p. 183.

entendía que la música se comunicaba de manera inconsciente y sin palabras con el corazón del hombre, con su voluntad —y no con su intelecto—; tampoco le parecía comprensible la parte apolínea, pues no encontraba la causa de la caída del héroe. “Aquel lógico despótico tenía a veces, en efecto, frente al arte, el sentimiento de una laguna, de un vacío, de un semirreproche, de un deber acaso desatendido”.¹¹⁸

Se alió a Eurípides para modificar, organizar y hacer entendible la tragedia. Esa actitud ordenadora del arte, Nietzsche la llama “estética racionalista” o “socratismo estético”. “Nos será lícito ahora aproximarnos a la esencia del *socratismo estético*, cuya ley suprema dice más o menos así: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello»; lo cual es el principio paralelo del socrático «Sólo el sapiente es virtuoso»”.¹¹⁹

Este último postulado, “Sólo el sapiente es virtuoso”, aunque nunca fue pronunciado por Sócrates, Nietzsche lo obtiene de la actividad disputadora con la cual cuestionaba, pues quería que le mostraran con plena consciencia lo que los había motivado a actuar de tal o cual modo. Generalmente, este filósofo griego descalificaba a todos sus interlocutores porque se daba cuenta de que éstos sólo “actuaban por instinto”, sin saber qué es lo que buscaban al actuar o crear. Asumía que sólo el que sabe el porqué de sus actos es virtuoso.

Nietzsche resume tal postura en la fórmula: “Sólo el sapiente es virtuoso”, de la que concluye aquella otra que dice: “Todo tiene que ser inteligible para ser bello”, porque precisamente lo que Sócrates buscaba era la inteligibilidad en los actos humanos y sólo consideraba como bueno, justo y bello aquel acto del que se podía dar cuenta y razón, por tanto expresarse con palabras.

¹¹⁸ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 129.

¹¹⁹ *Ibid.*, pp. 115-116.

Al reflexionar sobre esta incongruencia entre el propósito poético y el efecto causado, Eurípides llegó poco a poco a una forma poética cuya ley capital decía: «todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido». Ante el tribunal de esta estética racionalista fue llevado ahora cada uno de los componentes, ante todo el mito, los caracteres principales, la estructura dramática, la música coral, y por fin, y con máxima decisión, el lenguaje.¹²⁰

Eurípides modificó radicalmente la tragedia, a la que consideraba un espectáculo indescifrable y enigmático; colocó un prólogo al comienzo de ésta, en donde un actor explicaba cuál era la estirpe de los personajes que intervenían y qué eventos habían vivido para que a los espectadores les quedara perfectamente claro en qué momento preciso del mito comenzaría la obra, además de compendiarles qué es lo que iba a suceder en el escenario. “Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el *prólogo* que aparece en Eurípides”.¹²¹

Siguiendo este modelo explicativo del prólogo, colocó otra aclaración más al final, el llamado *deus ex machina*, el cual consistía en que por medio de un mecanismo de poleas y cuerdas aparecía un dios —para que su explicación resultara creíble—, quien revelaba lo que iba a suceder con las vidas de los personajes ahí representados una vez que la tragedia acabara. “Esa misma veracidad divina vuelve Eurípides a necesitarla otra vez en la conclusión de su drama para asegurarle al público el futuro de sus héroes: tal es la misión del famoso *deus ex machina*”.¹²²

Eurípides restringió el papel del coro aún más para que la obra ganara en claridad y la música no interfiriera con el desarrollo

¹²⁰ Friedrich Nietzsche, “Sócrates y la tragedia”, en *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2001, p. 230.

¹²¹ *Id.*

¹²² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 117.

de la poesía; en lugar de cantar, se empezó a dialogar —a discutir al modo socrático—; ahora el héroe trágico tenía que justificar sus actos a partir de razones y se volvió hábil en la dialéctica.

El héroe que tiene que defender sus acciones con argumentos y con contraargumentos corre peligro de perder nuestra compasión; pues la desgracia que, a pesar de todo, le alcanza luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar, él se ha equivocado en el cálculo.¹²³

El sufrimiento del héroe pasaba a ser responsabilidad del mismo y su caída parecía un error de cálculo dialéctico. Si sufría y padecía, se debía a que no planeó su vida de manera adecuada, porque no fue suficientemente inteligente para dirigir su destino; si sufre, es porque se lo merece, por su torpeza; se olvidó que la caída del héroe no era consecuencia de sus actos, ése era su fin ineludible; la fatalidad era negada y la tragedia poco a poco se desdibujaba.

El héroe de la tragedia no se evidencia [...] en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma.¹²⁴

Eurípides fue adorado, porque, gracias a él, aprendieron a entender ese espectáculo antes incomprensible; cambió las figuras poéticas pomposas y enigmáticas por un lenguaje sencillo y con argumentos fundamentados, que daban razón del porqué de los hechos; en otras palabras, enseñó a filosofar. “Si ahora la masa entera filosofa, y en la administración de sus tierras y bienes y en

¹²³ Friedrich Nietzsche, “Sócrates y la tragedia”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 240.

¹²⁴ *Id.*

el modo de llevar sus procesos actúa con inaudita inteligencia, esto, dice Eurípides, es mérito suyo y resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo.”¹²⁵

Eurípides redujo la suntuosidad de la tragedia, la cual se derivaba del significado metafísico; encontró causas para la caída del héroe; disminuyó el tamaño de la máscara cambiándola por una semimáscara y depuró el vestuario; de modo que el teatro que antes simbolizaba la experiencia dionisiaca dio paso a una representación de la vida cotidiana del pueblo griego; al llevar al espectador a escena, el teatro perdió la significación simbólica que había poseído y pasó a representar ¡un espectáculo trivial!

Para que la música no interviniera con el desarrollo de los argumentos fue casi omitida, expulsando con ello su parte dionisiaca. De modo paradójico, la tragedia dejó de ser trágica; acabó suicidándose; en ella misma encontró el elemento que la aniquiló.

¿Cómo aparece ahora, frente a este nuevo mundo escénico socrático-optimista, el *coro* y en general, todo el sustrato dionisiaco-musical de la tragedia? Como algo casual, como una reminiscencia, de la que sin duda cabe prescindir, del origen de la tragedia, mientras que nosotros hemos visto, por el contrario, que al *coro* sólo se lo puede entender como *causa* de la tragedia y de lo trágico en general.¹²⁶

La tragedia, a pesar de haber nacido de fuentes intuitivas, misteriosas e inconscientes, de los fenómenos vitales del sueño y la embriaguez, fue menguando a favor de la claridad intelectual y lógica de Sócrates y Eurípides, quienes adelgazaron ese espectáculo titánico que constituía una *metafísica inconsciente* y acabó siendo un espectáculo superficial que ya no hacía referencia a lo dionisiaco.

¹²⁵ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 106.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 128.

“Lo que, en *Las ranas* de Aristófanes,¹²⁷ Eurípides cuenta entre sus méritos, el haber hecho adelgazar al arte trágico mediante una cura de agua y el haber reducido su peso”.¹²⁸

Dioniso fue ahuyentado del teatro y aunque Nietzsche recuerda que Eurípides, en un intento por salvar la tragedia, dedicó su última obra, *Las Bacantes*,¹²⁹ a Dioniso, éste ya había abandonado el teatro.

¹²⁷ Comediógrafo griego (445-386 a.C.) que en su obra *Las ranas* critica a Eurípides y en *Las nubes*, a Sócrates.

¹²⁸ Friedrich Nietzsche, “Sócrates y la tragedia”, en *El nacimiento de la tragedia*, pp. 226-227.

¹²⁹ Eurípides, *Medea, Bacantes, Ifigenia en Aúlida*.

LA MUERTE DE SÓCRATES A CAUSA DE SU RACIONALISMO

A nivel excesivo, toda fuerza (religión, mito, instinto de saber) produce efectos de barbarie, de inmoralidad y de embrutecimiento, en forma de poder inflexible (Sócrates).

NIETZSCHE, *EL LIBRO DEL FILÓSOFO*

Con la expulsión de la música, los instintos apolíneo-dionisiacos fueron negados y la consciencia adquirió supremacía a través de la dialéctica. Nietzsche, una vez que acaba de dar cuenta de la muerte de la tragedia, analiza la vida de Sócrates para tratar de demostrar que detrás de su racionalismo se ocultaba una actitud pesimista ante la vida, la cual nunca logró superar y le llevó al suicidio.

Nuestro autor advierte en Sócrates un ser carente de la fuerza instintiva que caracterizaba a los helenos antiguos; como sus instintos no podían guiarlo, buscó una forma de vengarse de los que eran instintivamente fuertes, que actuaban y creaban sin detenerse a deliberar, condenando así sus actos y creaciones.

Al decir que los otros conocen *únicamente por instinto* el socratismo expresa su voluntad de rebajar aquello que no puede. El doliente dice: todo conocimiento instintivo es malo en sí. Lo malo es no tener lo que otros tuvieron, dedicarse a producir desde la dolencia y hablar mal de los otros. La economía de la venganza es cruel y sutil.¹³⁰

¹³⁰ Carlos Vásquez, *El arte jovial: la duplicidad apolíneo-dionisiaco en El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*, Colombia, Universidad de Antioquia, 2000, pp. 99-100.

En Sócrates existió una aberración instintiva, pues en los artistas lo que crea de manera inconsciente es el instinto y a la consciencia le queda el papel de criticar la obra una vez que el proceso creativo terminó. En él esa relación natural parece hallarse invertida. Nietzsche pone mucha atención en cada una de sus extravagancias, entre las cuales se encuentra aquella voz que escucha en los casos en que no sabe cómo proceder y que le disuade de sus actos, voz interpretada como un vestigio de sus instintos aberrados, ya que no lo invita a actuar o crear —tal sería su papel en cuanto instinto—; por el contrario, lo disuade.¹³¹

Una clave para entender el ser de Sócrates ofrécenosla aquel milagroso fenómeno llamado «demón de Sócrates». En situaciones especiales, en las que vacilaba su enorme entendimiento, éste encontraba un firme sostén gracias a una voz divina que en tales momentos se dejaba oír. Cuando viene esa voz siempre *disuade*. En esta naturaleza del todo anormal la sabiduría instintiva se muestra únicamente para enfrentarse acá y allá al conocer consciente, *poniendo obstáculos*. Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en crítico, la consciencia, en un creador — ¡una verdadera monstruosidad *per defectum!* ¹³²

En Sócrates su entendimiento se había hecho tan grande que el papel creador, que por naturaleza lo tienen los instintos, había sido invertido de alguna manera; debido al exceso de lógica con que juzgaba las cosas, aquél había sido dado a la consciencia, mientras que el instinto había adquirido un papel crítico; sus instintos lo disuadían y la consciencia era la que guiaba los actos;

¹³¹ Cf. Platón, “Apología de Sócrates”, en *Diálogos I*, 31d, 40a; “Eutifrón”, en *Diálogos I*, 3b; “República”, en *Diálogos IV*, Barcelona, Gredos, 2001, 496c.

¹³² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 122-123.

se llevó a cabo una inversión y desorden que a fin de cuentas le llevarían al suicidio.

Respecto a ese desorden, Sócrates dejó muestra en su propia vida, ya que sus instintos no lo llevaban a la acción y creación de manera inconsciente; necesitaba de su consciencia para decidir qué es lo que debía hacer en cada caso; no podía controlar sus fuerzas, que estaban al borde de la anarquía, y prefirió dejarse guiar por la consciencia. “Sócrates: a cinco pasos del exceso, de la anarquía, de la orgía; todos son hombres de decadencia. [...] El salvajismo y la anarquía de los instintos son, en Sócrates, síntomas de decadencia”.¹³³

Ante la falta de confianza en sus instintos, usaba la dialéctica no sólo para guiar su vida, sino para cuestionar la existencia de los demás griegos, condenando así una cultura que precisamente se hallaba sustentada en lo inconsciente, pues “a la dialéctica se la elige tan sólo cuando no se tiene ningún otro medio. [...]. La dialéctica sólo puede ser un *recurso obligado*, en manos de quienes no tienen ya otras armas”.¹³⁴ Le pedía a los demás que le dieran las razones de su actuar y crear, lo que no sabía es que el pueblo griego no era decadente como él; por ello mismo se aventuraba a la creación y no buscaba dar explicaciones de su actuar; no obstante, Sócrates se puso en contra de todas las expresiones vitales y artísticas; se pasaba ridiculizando y riéndose de sus opiniones. Nietzsche afirmó que lo veían como alguien extraño, chocante e inusual en su cultura, ya que “el dialéctico es una especie de payaso: la gente se ríe de él, no lo toman en serio. Sócrates fue el payaso que se *hizo tomar en serio*”.¹³⁵

¹³³ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío*, Madrid, EDAF, 1996, § 427.

¹³⁴ Friedrich Nietzsche, “El problema de Sócrates”, en *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 2000, § 6.

¹³⁵ *Ibid.*, § 5.

Sea como fuere, Sócrates fue presentado ante un tribunal; se había hecho molesto e indeseable para artistas, poetas y políticos. Los griegos tenían la intención de expulsar a ese hombre extravagante fuera de sus fronteras,¹³⁶ por lo que parece natural que ese ser extraño haya sido llevado a un juicio donde lo que se pretendía era simplemente desterrarlo; no obstante, él se negó y no le dejó a Atenas otro camino que condenarlo a muerte.

Nietzsche aseveró que fue Sócrates quien decidió suicidarse, usando como pretexto el juicio. Su lógica excesiva se había vuelto insoportable; “poco a poco, Sócrates fue granjeándose una inmensa hostilidad... incontables enemigos personales, padres indignados con él a causa de sus hijos”.¹³⁷

Sócrates era alguien que los interrogaba hasta el grado de ridiculizarlos, pero paradójicamente él nunca les brindaba una respuesta; no sólo los cuestionaba, a la vez los hacía parecer como idiotas. “El dialéctico deja a su adversario la tarea de probar que no es un idiota: hace rabiar a los demás y al mismo tiempo los deja desamparados. El dialéctico vuelve impotente el intelecto de su adversario”.¹³⁸

De igual forma, Sócrates se debió sentir totalmente extraño en un pueblo de artistas, donde todos se conducían de manera instintiva. “Siente que de pronto se ha quedado solo, ya no puede vivir la verdad en la captación inmediata y el Todo. Es un extraño en medio de aquellos que dicen saber. Al decir *que nada sabe* introduce la inflexión en el tipo de saber y propone

¹³⁶ Hay que aclarar que no se analizarán las posibles razones políticas ni la crisis espiritual griega que llevaron a Sócrates ante el tribunal ateniense, solamente se estudiará su suicidio siguiendo la reflexión del propio Nietzsche.

¹³⁷ Friedrich Nietzsche, “Los filósofos preplatónicos”, en *La filosofía en la época trágica de los griegos*, p. 193.

¹³⁸ Friedrich Nietzsche, “El problema de Sócrates”, en *El crepúsculo de los ídolos*, § 7.

otro”.¹³⁹ Es decir, niega el saber instintivo nacido del cuerpo y propone el saber de la consciencia; ello le llevaría a afirmar que al menos “el sabía que no sabía nada”, tal como apreciamos en la *Apología de Sócrates*.¹⁴⁰

Y parece innegable que, para Sócrates, no valía la pena hacer las cosas solamente por instinto, él deja sentir este nuevo aprecio por el saber y la inteligencia cuando confiesa su ignorancia; confiesa que no sabe nada mientras que los demás, que creen saber, actúan “únicamente por instinto”. Para Nietzsche, esta frase es reveladora del punto central de la doctrina socrática y demuestra que Sócrates desprecia el instinto y pretende validar sólo el conocimiento racional [...] Según Nietzsche, Sócrates antepone frente a la intuición el razonamiento, y frente al instinto, la razón; pretende conocer a través del “único ojo ciclópeo de la razón”.¹⁴¹

Ese uso excesivo del intelecto lo llevó a ganarse la enemistad de los griegos, pues ¿cómo tolerarían a alguien que se burlaba de su arte? Los hechos delatan la vanidad de su saber. Él utilizó el juicio para exponer sus razones lógicas de manera orgullosa y altanera; desdenando su propia vida al negarse a ser desterrado, quería imponer su verdad lógica al jurado a toda costa y, por ello, orgullosamente prefirió morir y beber la cicuta en un último intento por imponer sus argumentos.

Seguramente creyó que sólo él tenía la razón en su juicio, pues no encontraba rival alguno que le refutara, y es que entre los griegos quizá nadie tenía los instintos tan desordenados para

¹³⁹ Carlos Vásquez, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴⁰ Cf. Platón, “Apología de Sócrates”, en *Diálogos I*, 21d; textualmente dice: “Parece, pues, que al menos soy más sabio que él en esta misma pequeñez, en que lo que no sé tampoco creo saberlo”.

¹⁴¹ Paulina Rivero Weber, *Nietzsche: verdad e ilusión*, México, UNAM, 2002, pp. 141-142.

poder enfrentarlo dialécticamente; a través de sus argumentos no sólo buscaba imponer sus razones, sino incluso burlarse del jurado; cuando sus enemigos solicitaron su destierro y se le pidió que él mismo propusiera para sí una pena proporcional a su delito —como era costumbre en Atenas—, él dijo en tono de burla que lo alimentaran en el Pritaneo —lugar donde se alimentaba a los benefactores de Atenas—.

A Nietzsche le parece que la cantidad de 30 minas de multa con la cual le apoyaron Platón y sus amigos para que le dejaran libre eran suficientes; como él siguió con sus insultos al tribunal, lo condenaron.

Sócrates buscó voluntariamente atraer sobre sí aquel veredicto. La pena infringida se dictaminó entonces mediante una sentencia especial de los jueces: el acusador debía proponer primeramente una pena proporcional a la medida del delito. Llegado a este punto, Sócrates arreció el tono de su discurso y recomendó que se le alimentase en el Pritaneo. En cuanto a pagar una multa, propuso la cantidad de una mina. Platón y sus amigos ofrecieron treinta minas que ellos mismos garantizaban. Si Sócrates se hubiera quedado con el pago de las treinta minas callando las consiguientes humillaciones dirigidas al tribunal, lo hubieran declarado libre. Pero los jueces se sentían profundamente heridos. Sócrates sabía lo que hacía. Quería la muerte.¹⁴²

El resultado fue que manejó su defensa con tanto orgullo y confianza en su intelecto que fue sentenciado: “Si Sócrates no hubiera hecho su defensa con ese estilo tan personal, el jurado ateniense no le habría condenado a muerte”.¹⁴³ En el *Fedón*,¹⁴⁴ Nietzsche

¹⁴² Friedrich Nietzsche, “Los filósofos preplatónicos”, en *La filosofía la época trágica de los griegos*, pp. 194-195.

¹⁴³ Carlos García Gual, “Introducción”, en Gregorio Luri Medrano, *El proceso de Sócrates*, Madrid, Trotta, 1998, p. 9.

¹⁴⁴ Platón, “Fedón”, en *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 2001, 118a.

encuentra una razón más para sostener que Sócrates odiaba la vida y deseaba morir.

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. Incluso Sócrates dijo al morir: «vivir —significa estar enfermo durante largo tiempo: debo un gallo a Asclepio salvador». ¹⁴⁵ Incluso Sócrates estaba harto.¹⁴⁶

Aquellas palabras, que fueron las últimas que pronunció y que parecen no tener ninguna importancia, son valoradas por Nietzsche de la siguiente manera: piensa que desenmascaran su personalidad. Como es sabido, en Atenas era costumbre obsequiarle gallos a Asclepio en agradecimiento por recuperar la salud de los enfermos; sin embargo, el que pronunciara esa frase en su lecho de muerte, le hace pensar que éste estaba agradecido con Asclepio por sanarlo de la enfermedad dolorosa de la vida y curarlo con la muerte.

Fue acaso la muerte o el veneno o la piedad o la maldad —algo le soltó la lengua en aquel instante y digo: «Oh, Critón, debo un gallo a Asclepios». Esta ridícula y terrible «última palabra» significa para el que tenga oídos: «Oh, Critón, ¡la vida es una enfermedad!». ¡Cómo es posible! Un hombre como él, que había vivido alegre y como un soldado a la vista de todos ¡era pesimista! Había puesto simplemente sólo una buena cara a la vida ¡y a lo largo de su vida había escondido su último juicio, su más íntimo sentimiento! Sócrates, ¡Sócrates *padeció la vida!* Pero se vengó de eso ¡con aquellas palabras veladas, espantosas, piadosas y blasfemas!¹⁴⁷

¹⁴⁵ El texto de Platón dice: “Ya estaba casi fría la zona del vientre cuando descubriéndose, pues se había tapado, nos dijo, y fue lo último que habló: —Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págaselo y no lo descuides”.

¹⁴⁶ Friedrich Nietzsche, “El problema de Sócrates”, en *El crepúsculo de los ídolos*, § 1.

¹⁴⁷ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, Caracas, Monte Ávila, 1985, § 340.

Con esa anécdota, Nietzsche cree que por fin ha descubierto el secreto tras la dialéctica. Sócrates no soportaba que la existencia no siguiera un patrón racional, de ahí que haya tratado de introducirle una lógica para darle un sentido, el cual se consumiría con su autoaniquilamiento: una venganza contra la vida.

Sócrates *quería* morir; no Atenas, él fue quien se dio la copa de veneno, él forzó a Atenas a dársela... «Sócrates no es un médico, se dijo en voz baja a sí mismo; únicamente la muerte es aquí un médico... Sócrates mismo había estado únicamente enfermo durante largo tiempo...»¹⁴⁸

Si comparamos la actitud socrática con la de los héroes trágicos, veremos que ésta es completamente contraria, ya que éstos no atentaban contra su propia existencia, sino que oponían su individualidad a la desmesura aniquiladora de la naturaleza, y lo hacían, precisamente, por medio de la medida artística que les brindaba Apolo; buscaban darle una forma a sus vidas para que éstas no fueran devoradas por lo dionisiaco.

y el auténtico *dolor* de los hombres homéricos se refiere a la separación pronta: de modo que ahora podría decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, «lo peor de todo es para ellos morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez» [...] No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero.¹⁴⁹

Como se ha dicho, lo dionisiaco se hallaba presente en la cultura griega, lo cual no quiere decir que los helenos se dejaran llevar por lo desmesurado, más bien a éste le oponían el elemento apolíneo. Ellos no buscaban volver a la naturaleza; por el contrario, intenta-

¹⁴⁸ Friedrich Nietzsche, "El problema de Sócrates", en *El crepúsculo de los ídolos*, § 12.

¹⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 55-56.

ron oponerse a la desmesura orgiástica y desenfrenada de aquélla, no para negarla, sino para clarificarla; la forma que daban a sus vidas los héroes trágicos era la manera que tenían de enfrentarse a la desmesura dionisiaca de "lo mejor de todo es no existir, lo mejor en segundo lugar, morir pronto".¹⁵⁰

Esa sabiduría que refiere Nietzsche a través del mito popular de Sileno hablaba del poderío de lo dionisiaco para crear, destruir y hacer que el hombre se reintegre nuevamente a la corriente de la naturaleza mediante su muerte; sin embargo, los héroes trágicos, en su lucha por brindarse una forma, lo que hacían era oponerse a ser devorados por lo dionisiaco, de ahí que hayan invertido esa sabiduría para así poder prolongar y luchar por su vida.

Sócrates pensó al final de sus días si no estaría equivocado, ¿acaso habría otra instancia externa a la dialéctica que guardara alguna sabiduría que le estaba vedada a él y dirigía la vida de los artistas griegos? En el *Fedón*¹⁵¹ podemos apreciar que, en la víspera de su muerte, una figura se le aparecía en sueños y le decía insistentemente: "¡Sócrates, cultiva la música!",¹⁵² y éste, dudando de su instinto salvador, se animó a componer un poema.

Con mucha frecuencia se le presentaba en sueños, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, una y la misma aparición, que siempre le decía igual cosa: «¡Sócrates, cultiva la música!». Hasta sus últimos días Sócrates se tranquiliza con la opinión de que su filosofar es el arte supremo de las musas, y no cree que una divinidad le invite a cultivar aquella «música vulgar, popular». Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia moral, decídese a cultivar también aquella música tan poco apreciada por él. Y con esos sen-

¹⁵⁰ Friedrich Nietzsche, "La visión dionisiaca del mundo", en *El nacimiento de la tragedia*, p. 252.

¹⁵¹ Platón, "Fedón", en *Diálogos III*, 60e.

¹⁵² Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 129.

timientos compone un proemio en honor de Apolo y pone en verso algunas fábulas de Esopo.¹⁵³

No sólo había llevado a la muerte a la tragedia, él mismo se había suicidado a causa de su lógica perversa que separó radicalmente vida y pensamiento al poner su consciencia en el lugar del instinto para que lo guiara; su consciencia había negado sus demás instintos, y aunque se animó a hacer música, era demasiado tarde. “Nietzsche llega a concebir a un Sócrates trágico, aquél que por momentos se sintió tentado por la música. Pero al final, Sócrates rechaza tal tentación y afirma, hasta la muerte, su visión dialéctica y racional del mundo”.¹⁵⁴

Había trastocado la naturaleza instintiva de su ser a favor de la preeminencia de su consciencia; sus instintos estaban tan debilitados que ya no pudieron oponerse a su intelecto cuando éste les negó su existencia; no obstante, esa frase: “¡Sócrates, cultiva la música!”, devela la duda instintiva que tuvo respecto de su excesiva lógica. “Sócrates presiente que hay un reino que rebasa su sabiduría despierta. Ese reino que excluye el pensamiento funcional. Ese reino, duerme en el suelo de la tragedia, guarda con celo el sueño de un dios”.¹⁵⁵

Nietzsche, al hacer esta crítica, se basa en una interpretación personal del Sócrates que Platón plasma en sus obras de juventud, en especial la *Apología*: “En efecto: hay muchos signos de que la fuente más fidedigna para el conocimiento de Sócrates es la de los *Diálogos* platónicos de *juventud*, llamados precisamente ‘socráticos’, entre los cuales tiene especial relieve la *Apología*”.¹⁵⁶ No hay elementos

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 129-130.

¹⁵⁴ María Luisa Bacarlett Pérez, *Friedrich Nietzsche. La vida, el cuerpo y la enfermedad*, Toluca, UAEM, 2006, p. 86.

¹⁵⁵ Carlos Vázquez, *op. cit.*, p. 108.

¹⁵⁶ Juliana González, *El héroe en el alma. Tres ensayos sobre Nietzsche*, México, UNAM, 1986, p. 19.

para poder partir y hablar de un “Sócrates real”, pues éste nunca escribió, lo que hay son interpretaciones de este filósofo. Nuestro autor usa la figura de este pensador para criticar una tendencia cultural y actitud ante la vida que nació en Grecia y que sentó las bases para el desarrollo de Occidente.

CAPÍTULO III

LA INFLUENCIA DE SÓCRATES EN OCCIDENTE
Y EL PENSAR TRÁGICO DE NIETZSCHE

CONSCIENCIA CONTRA INSTINTO

*Y vaya a donde vaya, me sigue siempre mi
perro, que se llama «Yo».*

NIETZSCHE, *FRAGMENTOS PÓSTUMOS*

En la interpretación de Nietzsche, la tarea cultural propiamente humana quedó sometida a lo consciente y adquirió primacía la distinción entre lo verdadero y lo falso, es decir, el conocimiento como medio para crear y vivir. La tarea filosófica quedó reducida a la búsqueda de saber, cambiando el concepto de cultura artística que existía en Grecia, la cual, por el contrario, se basaba en lo instintivo e inconsciente.

Penetrar en esas razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, eso pareció al hombre socrático la ocupación más noble de todas, incluso la única verdaderamente humana: de igual manera que aquel mecanismo de los conceptos, juicios y raciocinios fue estimado por Sócrates como actividad suprema y como admirabilísimo don de la naturaleza, superior a todas las demás capacidades.¹⁵⁷

Esa negación fue posible porque, en la época en que vivió Sócrates, los griegos ya no eran fuertes vitalmente para soportar la vida de manera trágica; el racionalismo difundido por el teatro de Eurípides los había debilitado instintivamente y llevado a confiar más en la

¹⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 135.

consciencia, entraron en decadencia vital y buscaron alejarse de los instintos, que pasaron a representar el mal; incluso Platón llegó a impedir que se asistiera a las representaciones trágicas.

Los helenos prohibieron entusiasmarse con la tragedia¹⁵⁸ porque creían que ello era pernicioso para el ser humano, ya que invitaba a adorar lo sensible, exaltaba el cuerpo y dejaba de lado el aspecto intelectual; el artista trágico pasó a ser la antípoda del filósofo.

Pero a Sócrates le parecía que el arte trágico ni siquiera «dice la verdad»: prescindiendo de que se dirige «a quien no posee mucho entendimiento», por tanto, no al filósofo: doble razón para mantenerse alejado de él. Al igual que Platón, Sócrates lo contaba entre las artes lisonjeras, que sólo representan lo agradable, no lo útil, y por eso exigía de sus discípulos que se abstuvieran y que se apartaran rigurosamente de tales atractivos no filosóficos.¹⁵⁹

Nietzsche considera que, a partir de Sócrates y de su influencia sobre Eurípides y Platón, el pensamiento griego empezó una guerra contra los instintos: “Sócrates, reconocido por vez primera como instrumento de la disolución griega, cómo *décadent* típico. «Racionalidad» *contra* instinto. ¡La «racionalidad» a cualquier precio, como violencia peligrosa, como violencia que socava la vida!”.¹⁶⁰ En ese sentido, la filosofía a partir de él quedó ligada a la violencia, pues entre conocimiento y vida, o consciencia e instinto, se dará una relación tiránica de los primeros sobre los segundos.

Luchando contra la decadencia, Sócrates fue promotor de la misma en la medida que estableció una violencia similar a la que quería eliminar, pero de signo contrario. Y aquí comienza la verdadera

¹⁵⁸ Cf. Platón, “República”, en *Diálogos IV*, 377a-380e.

¹⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 126.

¹⁶⁰ Friedrich Nietzsche, “El nacimiento de la tragedia”, en *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 2002, § 1.

historia de la violencia, la que se encuentra asociada con la fría luz de la razón hipertrofiada que opera por negación.¹⁶¹

Sócrates, al cuestionar el arte trágico, lo que hizo fue atacar el núcleo instintivo del cual nacía no sólo lo que comúnmente llamamos arte, sino toda valoración humana. Debido al peso de la valoración objetiva y consciente basada en el conocimiento intelectual, en realidad se inclinaba por una parcela del ser humano en detrimento de las demás.

Lejos de poseer la neutralidad que pretende, la voluntad de elucidarlo todo, de fundamentarlo todo, de explicarlo todo, voluntad propia del proceder socrático, representa el advenimiento de una nueva creencia: la creencia en un orden trascendente al mundo y a la existencia, un orden que los rige desde el exterior. Esta creencia es constitutiva del orden de lo verdadero en un sentido preformativo: es el postulado de un orden exterior al mundo al que constituye simultáneamente la obligación de remitir éste a algo más que a sí mismo.¹⁶²

Sócrates cuestionaba la forma inconsciente de existir de los griegos; le parecía que, a pesar de la belleza que generaba su cultura, no sabían vivir ni crear, pues cuando los interrogaba no sabían darle razón de su crear ni de su actuar.

Incluso los actos morales más sublimes, las emociones de la compasión, del sacrificio, del heroísmo, y aquel sosiego del alma, difícil de alcanzar, que el griego apolíneo llamaba *sophrosyne*, fueron derivados, por Sócrates y por sus seguidores simpatizantes hasta el presente, de la dialéctica del saber y, por tanto, calificados de aprensibles.¹⁶³

¹⁶¹ Mónica Cragolini, *Nietzsche, camino y demora*, Buenos Aires, Biblos, 2003, pp. 60-61.

¹⁶² Antonia Birnbaum, *Nietzsche, las aventuras del heroísmo*, México, FCE, 2004, pp. 23-24.

¹⁶³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 135.

A pesar de que Sócrates subraya y hace hegemónica la claridad apolínea, ya no la retoma como instinto —a través de éste las valoraciones creativas para el arte y la vida provienen de las fuerzas inconscientes—; al tratar de distinguir lo verdadero de lo falso, recurre a una instancia ajena al cuerpo para pensar la vida a partir de una realidad trascendente, objetiva y verdadera.

En efecto, para Sócrates, el orden de lo verdadero debe fundamentar al mundo porque sólo él garantiza su realidad. La referencia a un orden exterior al mundo en y mediante la cual se constituye la teoría, se acompaña necesariamente de la creencia en su superioridad sobre el mundo.¹⁶⁴

No obstante, el principio de individuación —a partir del cual vivían los griegos— no estaba fundamentado en una verdad objetiva, única e inmutable, sino que consistía en adquirir un equilibrio momentáneo sobre el fondo caótico de las pasiones; por el contrario, Sócrates, a diferencia de los filósofos trágicos, buscó aclarar lo que significaban las palabras de manera rigurosa, con lo cual trató de anquilosar y definir qué es lo propiamente verdadero de una vez y para siempre. “Existían palabras, pero no fijaban con firmeza ningún concepto. Sócrates se esforzaba por ordenar este mundo convencido de la idea de que cuando estuviera ordenado, al hombre no le cabría otra alternativa que la de vivir virtuosamente”.¹⁶⁵

La individuación en el mundo trágico mesuraba el caos para hacer posible la creación artística o ética; pero hay que recordar que ésta era una lucha constante y, sobre todo, una lucha inconsciente. Ese juego consistía, precisamente, en mantener una relación cercana con los instintos para darles una forma artística

¹⁶⁴ Antonia Birnbaum, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁶⁵ Friedrich Nietzsche, “Los filósofos preplatónicos”, en *La filosofía en la época trágica de los griegos*, p. 187.

provisional; es decir, la individuación apolínea no es algo que esté predeterminado, que se solidifique en un canon establecido de reglas para crear o vivir, es plasticidad y aventura que se experimenta conforme la existencia se va presentando.

La individuación es siempre un triunfo precario y provisorio contra un fondo disolvente que es el caos natural. [...] Fatalidad o juego, según la perspectiva que se asuma, la individuación no condensa en una sustancia. Es incesante metamorfosis, irrepresentable por su continuo movimiento. No puede constituir un yo porque su propio metabolismo niega la estabilidad requerida para ello. Su plasticidad es su defensa pero también su posibilidad para perpetuarse.¹⁶⁶

Por el contrario, Sócrates pretendía definir de una vez y para siempre lo que era virtuoso, bello, bueno y justo por medio de conceptos; él negaba la plasticidad artística y el juego apolíneo-dionisiaco, que es propio del arte. Esa actitud ante la vida es antiartística, pues el intento por definir lo verdadero y bello tiende a eliminar la *lucha creativa* de los instintos, los cuales, desde el punto de vista de Sócrates, hacían imposible encontrar un saber que guiara la vida humana, pues implicaban contradicción e irresolución, incluso barbarie y crueldad; por ello, opuso a la violencia que veía en los instintos la violencia de su inteligencia.

La prudencia, la claridad, la dureza y la logicidad, consideradas como armas contra el salvajismo de los instintos. Estos últimos deben ser amenazadores y peligrosos; de lo contrario, no tendría sentido desarrollar la inteligencia hasta la tiranía. Para hacer de la inteligencia un tirano, es preciso que los instintos también lo sean.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Martin Hopenhayn, *Después del nihilismo, de Nietzsche a Foucault*, Barcelona, Andrés Bello, 1997, p. 82.

¹⁶⁷ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío*, § 427.

En la visión trágica del mundo no hay creación correcta y verdadera ni un sólo tipo de vida que sea considerada más auténtica que otras. La existencia es creatividad infinita que se teje sobre el mar de lo dionisiaco, sobre lo imprevisible; no existe una razón definitiva que le dé sentido. La vida trágica consistía en crear y figurar ilusiones provisionales y espontáneas que permitieran existir, las cuales eran temporales precisamente porque se encontraban en el mar del devenir; por tanto, la figuración no era dada e inmutable, sino una posibilidad entre muchas otras susceptibles de efectuarse.

El *conócete a ti mismo* en el mundo trágico no consiste en reconocer la razón dentro del *mare mágnum* de la interioridad: por el contrario, es reconocer el carácter de *figuración* de la razón, que también, al experimentarse como singularización, queda sujeta a la fuerza plástica-transfiguradora del devenir.¹⁶⁸

El principio de individuación no era parálisis y estancamiento en una forma dada, más bien ilusión momentánea dispuesta a transformarse cuantas veces sea necesario; así, la creación artística y la vida trágica asumían sentidos provisorios y no concluyentes.

Sócrates, al intentar definir el significado de las palabras, trató de precisar y concretar los límites de lo humano; sin embargo, la medida apolínea del arte y la ética no era definida por el intelecto, sino el resultado de la tensión entre los instintos apolíneo-dionisiacos. Nietzsche consideró que el conocimiento es contrario a la vida; éste sólo se necesita cuando se anquilosan la pluralidad de las valoraciones vitales a favor de una sola: el conocimiento consciente, el cual se opone y niega a los demás instintos.

Nietzsche reprocha a menudo al conocimiento su pretensión de oponerse a la vida, de medir y juzgar la vida, de considerarse a sí

¹⁶⁸ Martin Hopenhayn, *op. cit.*, p. 108.

mismo como fin. La inversión socrática ya aparece bajo esta forma en el Origen de la tragedia. Y Nietzsche no se cansará de decir: el conocimiento, simple medio subordinado a la vida, a acabado por erigirse en juez en instancia suprema.¹⁶⁹

Cuando el conocimiento adquiere supremacía sobre los demás instintos, la consciencia usa ese saber para guiar las creaciones y la existencia. Al adoptar un conocimiento como verdadero, se niega la posibilidad artística que podrían tener otras apreciaciones vitales; por consiguiente, se acaba por usar el saber para vigilar las espontaneidades artísticas del cuerpo. “Que el conocer sea consciente de sí, responde a la necesidad del espíritu de vigilar. Que lleva a su vez a castigar”.¹⁷⁰

Juzgar a Grecia por sus filósofos a partir de Sócrates —como tradicionalmente se había hecho— es un error, pues se estaría valorando a ésta por sus personajes más decadentes, quienes no son fuertes vitalmente en tanto se dejan guiar exclusivamente por su consciencia y consideran los instintos como malvados; debido a eso, las creaciones de éstos ya no son inconscientes. Ejemplo de ello es la filosofía occidental, caracterizada por una argumentación rigurosa, la cual es contraria al arte, ya que la creación depende de pasiones y sentimientos.

Las creaciones de los filósofos a partir de Sócrates están limitadas a lo que puede ser probado con argumentos. Si en Platón el pensamiento filosófico se redujo al arte consciente, ello tiene su origen en el “socratismo estético”.

Ese viraje hacia lo lógico, claro y consciente significó la reducción del hombre a una sola parcela de su ser, a la que puede ser pensada, argumentada y expresada a través del lenguaje.

¹⁶⁹ Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 141.

¹⁷⁰ Carlos Vásquez, *op. cit.*, p. 99.

El hombre, como toda criatura viviente, piensa continuamente pero no lo sabe; el pensar que se hace *consciente* sólo es la parte más pequeña de él, digamos: la parte más superficial, la peor —pues sólo este pensar consciente *acontece en palabras, es decir, en signos de comunicación*, con lo cual se descubre la procedencia misma de la conciencia.¹⁷¹ Dicho brevemente, el desarrollo del lenguaje y el desarrollo de la conciencia [...] van tomados de la mano.¹⁷²

Ello quedó reflejado en la tragedia, donde se dejó de lado la parte instintiva y la música se redujo para darle paso a las expresiones conscientes y lógicas del lenguaje. A partir de Sócrates, el mundo y el hombre perdieron profundidad y misterio; se volvieron superficiales y explicables: «Nunca tuvo éste duda de la corrección del planteamiento entero del problema. «La sabiduría consiste en el saber», y «no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro»».¹⁷³

Lo que el socratismo estético pretendió fue definir la creación «propiamente humana» y separarla de lo animal. Sócrates le dio a la conciencia el papel de guía y consideró el cultivo del intelecto como la tarea más compatible con lo humano, dejando el arte y los instintos en un segundo plano porque éstos no proceden de aquélla.

La valoración exacerbada del pensamiento consciente va en detrimento de la vitalidad y de una cultura fuerte, que estaría sustentada en el poderío de los instintos. Nietzsche contrapone vitalidad y pensamiento, instinto y conciencia, porque esta separación es acentuada y promovida de manera exagerada en la

¹⁷¹ Cuando Nietzsche usa el concepto de *consciencia* se refiere al pensamiento como epifenómeno del cuerpo, mientras que cuando usa el de *conciencia* lo hace en sentido moral.

¹⁷² Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 354.

¹⁷³ Friedrich Nietzsche, «Sócrates y la tragedia», en *El nacimiento de la tragedia*, p. 234.

cultura de corte socrático, pero no en la cultura trágica, de modo que parecen excluirse.

Si el saber puede poner en peligro la vida al oponerse a lo inconsciente, la vida no debe ser guiada exclusivamente por la conciencia; el intento de reprimir los instintos del hombre en su afán por civilizarlo puede llegar a matarlo, ya que los juicios, por más lógica que tengan, pueden resultar perjudiciales para la existencia. «Hay más razón en tu cuerpo que en tu razón. Y también aquello que llamas tu sabiduría; quién sabe para qué tiene tu cuerpo necesidad de esa sabiduría».¹⁷⁴

En *El nacimiento de la tragedia* esta crítica a la conciencia es algo que no se desarrolla del todo; en una época posterior, Nietzsche nos dirá por qué considera que ésta puede poner en peligro la vida. Se tratara aquí ese asunto de manera breve para que quede más clara la oposición que hace entre instinto y conciencia.

Pecado original de los filósofos. —Todos los filósofos tienen en su activo esta falta común; parten del hombre actual y creen, al hacer su análisis, alcanzar su objetivo. Involuntariamente, «el hombre» se les aparece como una *aeterna veritas*, como un elemento fijo en todos los remolinos, como una medida segura de las cosas. Pero todo lo que el filósofo enuncia sobre el hombre no es, en el fondo, más que un testimonio respecto al hombre de un espacio de tiempo *muy restringido*. La falta de sentido histórico es el pecado original de todos los filósofos; muchos incluso toman, sin saberlo, la forma más reciente del hombre, tal como se produce bajo la influencia de religiones determinadas, incluso de acontecimientos políticos determinados, como la forma fija de la que se debe partir. No quieren saber que el hombre, que la facultad de conocer también es el resultado de una evolución; mientras que algunos de ellos hacen incluso derivar el mundo en su totalidad de esta facultad de conocer. Ahora bien. Todo *lo esencial* del desarrollo

¹⁷⁴ Friedrich Nietzsche. «De los despreciadores del cuerpo», en *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2002, p. 65.

humano ha sucedido en tiempos remotos, mucho antes de esos cuatro mil años que nosotros conocemos poco más o menos; en estos años, el hombre no puede haber cambiado mucho.¹⁷⁵

La consciencia es el último producto del cuerpo que ha nacido de la evolución, por ello está más alejada de lo instintivo; debido a que, durante el desarrollo del animal, ahora llamado hombre, éste ha tenido que enfrentar peligros desprovisto de aquélla, en ese proceso evolutivo desarrolló instintos que lo protegieron.

La consciencia no tiene un acceso directo al estrato instintivo que la precede; es incapaz de reaccionar ante un peligro con la rapidez que lo haría un instinto que ha estado presente por miles de años, aun antes de que la consciencia adquiriera supremacía; ésta no puede ser tan instantánea para reaccionar debido a que primero tiene que analizar conceptualmente y sopesar las posibilidades lógicas para después tomar una decisión; mientras que los instintos actúan sin detenerse a deliberar.¹⁷⁶

La claridad sobre sí mismo es el último y más tardío desarrollo de lo orgánico y, por consiguiente, lo menos acabado y menos fuerte en él. De la claridad sobre sí mismo proceden innumerables equivocaciones que hacen que un animal, un hombre, perezca antes de lo que sería necesario.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, § 2.

¹⁷⁶ Nietzsche, a pesar de hablar de los instintos y de referirse a ellos como las fuerzas primigenias que nos habitan, no los define, y es que precisamente acerca de éstos el hombre no tiene una consciencia clara; no obstante, lo que se señala es la rapidez de los instintos para decidir y actuar, como dice José Jara: "Lo que a Nietzsche le interesa destacar en el uso que hace del concepto de instinto es la inmediatez de la acción que a través de él se hace presente en el hombre". (Nietzsche, un pensador póstumo. *El cuerpo como centro de gravedad*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 204).

¹⁷⁷ Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, § 11.

Confiar todo a la claridad de la consciencia es un error, ya que ésta no comprende el caos instintivo que nos habita. "Los pensamientos son las sombras de nuestras sensaciones –siempre más oscuros, vacíos, simples que éstas".¹⁷⁸ El que la consciencia no tenga claro el cómo ni el porqué los instintos la mueven de tal o cual manera no significa que éstos no puedan guiar las creaciones y actos; lo que pasa es que el instinto aquí se presenta como un sabio, pero su sabiduría no puede ser entendida del todo por la consciencia. "Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido –llámese sí-mismo-. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo".¹⁷⁹

La filosofía de un determinado pensador no debe de ser refutada en cuanto tal, ello mantiene la cuestión a nivel de la consciencia, no se puede valorar ni entrever lo que significa para el filósofo que la creó. Nietzsche no busca debatir las ideas de la tradición filosófica occidental, sino valorarlas desde el punto de vista instintivo y vital.

Las teorías deben ser leídas como un síntoma de los instintos de su creador; lo que se debe valorar es si dicho pensamiento acrecienta o se opone a la vida; por consiguiente, no se deben tomar los valores que dichas filosofías profesan como si éstos estuvieran más allá de todo cuestionamiento.

Si una filosofía es expresión de instintos fuertes, les dará cabida en su pensar; sin embargo, si éstos son débiles, buscará negar este aspecto a través de las valoraciones que propone. Apelando a la vitalidad, hay que evaluar lo que significa sintomáticamente que el saber y la consciencia intenten controlar la vida.

En uno son sus carencias las que filosofan, en otros son sus riquezas y sus fuerzas. El primero *necesita* de la filosofía, ya sea como apoyo,

¹⁷⁸ *Ibid.*, § 179.

¹⁷⁹ Friedrich Nietzsche, "De los despreciadores del cuerpo", en *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2002, p. 65.

tranquilizante, medicina, salvación, exaltación, autoextrañamiento; para el último, ella sólo es un hermoso lujo, y en el mejor de los casos la voluptuosidad de un agradecimiento triunfador que, en último término, ha de escribirse con mayúsculas cósmicas en el cielo de los conceptos.¹⁸⁰

Por lo anterior, Nietzsche considera a Sócrates como un decadente que pensaba a partir de sus carencias; al no confiar en sus instintos, usaba la filosofía como un tranquilizante contra la violencia que veía en éstos. “El pensamiento depende de los instintos y los expresa sin saberlo. Todo filósofo busca una verdad *que quiere* de antemano e inconscientemente que sea tal, bien que exalte su sentimiento de poder, bien que le oculte el lado insoportable de la existencia”.¹⁸¹

La reflexión de un determinado filósofo dependerá en última instancia no sólo de su pensamiento, sino de su estado fisiológico, de donde procede su especulación; si su cuerpo es instintivamente fuerte, éste se atreverá a enfrentar la crueldad y el sufrimiento y será capaz de soportarlos tal y como lo hicieron los griegos trágicos; pero, si su cuerpo es débil, sus valoraciones buscarán oponerse a la realidad e intentarán hallar el modo de corregirla por medio de su saber y lógica, como hizo Sócrates con su pensar excesivamente racional.

La filosofía tomada como síntoma debe delatar si determinado pensamiento representa una afirmación o una negación de la vitalidad, si es peligroso para la vida o no; si dicha reflexión pretende negar los instintos a través de los valores propuestos, significa que su creador es instintivamente débil; pero, si ese pensamiento, por el contrario, estimula la vitalidad, significa que dicho pensador es fuerte. Nietzsche llega al límite de quebrar la lógica que se encuentra en el núcleo de la filosofía de corte socrático.

¹⁸⁰ Friedrich Nietzsche, “Prólogo a la segunda edición”, en *La gaya ciencia*, § 2.

¹⁸¹ Olivier Reboul, *Nietzsche, crítico de Kant*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 46.

La falsedad de un juicio no es para nosotros ya una objeción contra él; acaso sea en esto en lo que más extraño suene nuestro nuevo lenguaje. La cuestión está en saber hasta qué punto ese juicio favorece la vida, conserva la vida, conserva la especie, quizá incluso selecciona la especie; y nosotros estamos inclinados por principio a afirmar que los juicios más falsos [...] son los más imprescindibles para nosotros, que el hombre no podría vivir si no admitiese las ficciones lógicas [...] —que renunciar a los juicios falsos sería renunciar a la vida, negar la vida.¹⁸²

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche cuestionó el valor del conocimiento para la vida; intentó entrever el significado sintomático del saber; analizó qué significa el hecho de que los seres humanos necesiten de la ciencia de una manera desesperada; desde el aspecto instintivo, él descubrió que el conocimiento es problemático.

¹⁸² Friedrich Nietzsche, “De los prejuicios de los filósofos”, en *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 2001, § 4.

LA INFLUENCIA ANTIARTÍSTICA DE SÓCRATES EN OCCIDENTE

*Todas las épocas y todos los pueblos miran
abigarradamente desde vuestros velos; todas
las costumbres y todas las creencias hablan
abigarradamente desde vuestros gestos.*

NIETZSCHE, *ASÍ HABLÓ ZARATUSTRA*

Nietzsche, en un primer momento, se animó a hablar de Grecia como filólogo; sin embargo, después de *El nacimiento de la tragedia* y las críticas tan radicales que recibió,¹⁸³ él mismo se dio cuenta que había hecho una interpretación personal del pasado griego.¹⁸⁴

Y aquí es donde radica todo el malentendido. Hasta el mismo Nietzsche creía que lo que él había escrito era un libro filológico, y por eso había puesto debajo de su nombre, en la portada de la obra: «Catedrático ordinario de filología clásica en la Universidad de Basilea» [...]. Hasta muchos años después, y una vez bajado de la cátedra, Nietzsche no se dio cuenta de que él había descrito en su libro una vivencia personal, y que lo que él había expuesto —bajo máscaras desorientadoras: la del filólogo, la del wagneriano, la del schopenhaueriano— era una visión nueva del mundo: *el pensamiento trágico*.¹⁸⁵

¹⁸³ Cf. Luis de Santiago Guervós, *op. cit.*

¹⁸⁴ Se pueden consultar *La teología de los primeros filósofos griegos* de Werner Jaeger o *Los orígenes del pensamiento griego* de Jean-Pierre Vernant *et al.*, ya que estos helenistas brindan una explicación del lento proceso de racionalización que sufrió el mito al cual se refiere Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*.

¹⁸⁵ Andrés Sánchez Pascual, "Introducción", en Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, pp. 17-19.

En *El nacimiento de la tragedia* se contraponen los griegos artistas e instintivos a los helenos teóricos y conscientes de su saber; desde la perspectiva de Nietzsche, mientras que los trágicos pudieron generar el esplendor de Grecia a través del arte, los filósofos posteriores a Sócrates representan la decadencia de ese pueblo. A partir de él, los griegos en general y los filósofos en particular dejaron de confiar en sus instintos y buscaron apoyo en su intelecto para poder actuar, vivir y crear; como prueba de ello está el hecho de que la filosofía haya pasado a ser un amor desmedido por el saber.

El espíritu trágico, que basaba su tarea cultural en un arte instintivo e inconsciente, se fue degenerando con la hegemonía de lo intelectual. Para nuestro autor, fue Sócrates quien provocó que se cambiara el concepto de cultura en Grecia; antes de él había pintura, escultura, arquitectura, música, poesía y teatro, cuyos modos de expresarse no usaban necesariamente un lenguaje lógico-conceptual; no obstante, eran capaces de comunicar inconscientemente y de refinar las pasiones humanas.

Después de Sócrates, la tarea cultural empezó a adquirir un sesgo eminentemente teórico; a partir de entonces, no se concibió como bello ni bueno para la existencia aquellas creaciones de las que no se pueda dar razón, o de las que no se tenga un conocimiento cierto.

Nietzsche clasificó los modos que usa el ser humano para enfrentar el horror de lo dionisiaco de acuerdo con tres formas de crear ilusiones que velan el mundo de la Voluntad, que, a su vez, derivan en tres formas culturales que responderían a distintos modos de ilusionarse: la primera sería la cultura teórica o socrática, que ante lo dionisiaco busca en el saber algún remedio; la segunda, la budista, que ante el peso de la existencia renuncia a la vida; y la tercera, la artística, que a pesar de darse cuenta del sinsentido de la existencia la afirma.

Hay que señalar que toda cultura parte del horror ante lo dionisiaco, dado que ninguna es ajena a la naturaleza. "La cultura como expresión vital no es, pues, ajena al fondo primordial que hace posible la vida; está, por tanto, cargada de instintos, deseos, fuerza y vitalidad; aun más, la cultura es el texto, el conjunto de ilusiones que cada pueblo se forja para dar sentido y maquillar lo monstruoso".¹⁸⁶

Si toda cultura es expresión de fuerzas instintivas que le preceden en la naturaleza, Nietzsche afirma que "cada tipo de cultura comienza *velando* una cantidad de cosas".¹⁸⁷ Estos tres tipos de cultura dependen del grado de ocultamiento que realicen a través de sus creaciones: algunas juegan en mayor medida con los instintos, en tanto que otras tienden a esconderlos; unas pueden tolerar una mayor cantidad del elemento dionisiaco sin ser destruidas, mientras que otras corren el riesgo de perecer si lo hacen.

Estos tres ejes culturales tienen como escenario el pesimismo ante la existencia. La diferencia entre uno y otro depende de las formas de ilusión que se hacen presentes en cada uno; unos pueden llegar a imponer un orden tiránico a la vida por medio del saber (socrática), o renunciar a lo instintivo y hasta a la existencia sin oponer resistencia (budista); tanto en la cultura socrática como budista se da un pesimismo de la debilidad que lleva a renunciar a la vida. Por el contrario, la única que puede afirmar la existencia a pesar del dolor y la crueldad es la cultura trágica.

Nietzsche revela que Grecia, aun cuando recibió una gran dosis de lo dionisiaco, supo canalizar esas fuerzas debido a la fuerza plástica de Apolo, creando así un estilo trágico-artístico, que, aunque parte del horror, lo enfrentó con el velo artístico de la belleza.

¹⁸⁶ María Luisa Bacarlett Pérez, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁷ Friedrich Nietzsche, *El libro del filósofo*, § 52.

La cultura socrática o alejandrina¹⁸⁸ se diferencia de la trágica-artística porque no permite que el elemento dionisiaco se muestre, lo que logra precisamente no dándole cabida a los instintos; en ambas aparece un distinto grado de manifestación de éstos: mientras que la artística está más cerca de lo instintivo y permite su expresión de modo refinado y bello, la socrática intenta anular dichas expresiones buscando corregir la existencia, con lo cual violenta y debilita al ser humano, limita la presencia del aspecto vital.

Sócrates marcó la historia de Occidente; desde entonces, los hombres se han dedicado a la búsqueda del saber y al cultivo de su intelecto de manera exagerada, creyendo que con ello se estaban dedicando a humanizar el mundo, cuando precisamente hacían lo contrario, violentando al ser humano al negarle hacer uso de la totalidad de sus fuerzas para poder trasfigurar su existencia. Nietzsche hace notar que con Sócrates vino al mundo el hombre teórico, que él sirvió como modelo a ese tipo de existencia y después de él las escuelas filosóficas y la ambición de saber se propagaron por el mundo.

Esa ansia desmedida por el conocimiento ha llevado a la decadencia cultural de Europa, la cual, por cierto, no se reduce a un sitio geográfico específico, pues "a través de las distintas modalidades de la colonización europea sobre el planeta entero, se proyecta también sobre todos aquellos que habitamos físicamente en otros mundos que el europeo. Pues tampoco entendía Nietzsche a Europa sólo como una referencia geográfica".¹⁸⁹

¹⁸⁸ Nietzsche llama *cultura socrática* a la que está basada en un anhelo desmedido de saber, también se refiere a ella como cultura alejandrina ya que fue en Alejandría (Egipto) donde se llevó a cabo ese empeño descontrolado de saber de manera sistemática; en esta ciudad estuvo una de las escuelas más importantes de la antigüedad después de la Academia de Platón y del Liceo de Aristóteles, pero no especializada en filosofía, sino en ciencia. (Benjamín Farrington, *op. cit.*)

¹⁸⁹ José Jara, *op. cit.*, p. 151.

La cultura occidental en general y la filosofía en particular han acabado por falsear y deformar lo que la cultura griega fue, pues sólo se ha rescatado su parte apolínea: arte, ciencia y filosofía; sin embargo, se ha negado el lado dionisiaco, expresado en la tragedia; con ello se ha olvidado que la cultura artística creció sobre un terreno cruel y violento. Nietzsche encuentra como hilo conductor de su reflexión la veneración del saber que va de Sócrates a Hegel.

En *El nacimiento de la tragedia*, el violento ataque contra Sócrates —acusado de haber desviado hacia el saber conceptual el genio griego, capaz antes de él de inventar una prodigiosa forma de vivir— apunta al mismo tiempo a Hegel y a la naciente modernidad: el hombre de la técnica y del saber, el hombre teórico que sabe mucho y vive poco. Sí, Sócrates ya contiene en sí a Hegel y a la modernidad.¹⁹⁰

Esa misma actitud escrutadora y clarificadora respecto al mundo y al ser humano es la que Nietzsche ve de manera embrionaria en Sócrates, la cual presupone que la vida no debe de existir tal como es y busca corregirla a partir del conocimiento; esa actitud de veneración frente al saber lógico-conceptual que sirve para controlar los instintos es la que resume la historia de Occidente. Nietzsche parece hallar que el dualismo entre verdad y mentira (correlativo al de consciencia e instinto) que ha caracterizado a la filosofía occidental se encuentra de manera prístina en Sócrates. "Según él [Nietzsche], Sócrates es racionalista, negador del cuerpo o el instinto, propone un bien trascendente y, por ende, niega la vida".¹⁹¹

¹⁹⁰ Henri Lefebvre, *Hegel, Marx, Nietzsche*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 208-209.

¹⁹¹ Lizbeth Sagols, *¿Ética en Nietzsche?*, México, UNAM, 1997, p. 38.

La búsqueda del saber objetivo significaría la negación de la creación artística, lo cual, a su vez, llevaría al anquilosamiento en el saber. La semilla antiartística de Sócrates ha influido en la historia de Occidente y dio directamente frutos en Eurípides y Platón, pues este último, bajo la influencia de Sócrates, también se opuso al arte griego¹⁹² del que era heredero. "Sócrates y Platón son síntomas de decadencia, instrumentos de la disolución griega, pseudogriegos, antigriegos".¹⁹³ Sócrates ha marcado el destino cultural del hombre occidental; desde entonces, la cultura ha sido considerada desde el punto de vista del saber y la filosofía ha pasado a ser un ejercicio meramente erudito, totalmente separado de la actividad artístico-instintiva.

Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el *hombre teórico*, el cual está equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor es Sócrates. Todos nuestros medios educativos tienen puesta originariamente la vista en ese ideal, toda otra existencia ha de afanarse esforzadamente por ponerse a su nivel, como existencia permitida, no como existencia propuesta.¹⁹⁴

El conocimiento en la cultura alejandrina sigue un movimiento contrario a la vida; en su afán por pretender perfeccionar al ser humano, se dedica a ocultar, juzgar y reprimir su animalidad instintiva a partir del saber, pero esa aspiración, al introducirle un desarrollo lógico a la vida, acaba por exterminar la vitalidad, ya que la consciencia exacerbada, debido a su uso lógico-conceptual, enferma al ser humano atacando directamente su centro vital, haciendo de éste un ser enfermizo.

¹⁹² Cf. Platón, "República", en *Diálogos IV*, 377a-380e y 474a-477a, y "Ion", en *Diálogos I*.

¹⁹³ Friedrich Nietzsche, "El problema de Sócrates", en *Crepúsculo de los ídolos*, § 2.

¹⁹⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, p. 155.

Tal situación escinde al ser humano, pues, por una parte, se encontrará el pensamiento consciente siguiendo su lógica propia y, por otra, la vida instintiva es olvidada, logrando así que la tarea humanista que pretende la filosofía a través de la consciencia se convierta en una barbarie; paradójicamente a sus pretensiones, acaba por hacer del hombre un bárbaro que se pierde en el saber erudito y genera violencia a sus instintos a partir de éste. "El exagerar es un signo de barbarie. Nosotros exageramos el instinto de saber".¹⁹⁵

En el hombre excesivamente teórico que ha predominado en Occidente se han distanciado vida y saber, instinto y cultura; debido a que el anhelo de saber desmedido no ha podido ser controlado, se busca sin que se tenga ninguna necesidad.

El conocimiento que se toma en exceso, sin hambre, incluso sin necesidades, deja ya de obrar como un motivo transformador que impulsa hacia fuera y permanece oculto en un mundo interior ciertamente caótico que el hombre moderno, con curioso orgullo, llama su propia espiritualidad. Se dice, incluso, que se posee el contenido y que se carece de la forma, pero esto es en todo ser vivo un contraste completamente impertinente. Por esta razón, nuestra formación moderna no es algo que esté «vivo», porque no se la puede comprender sin este contraste, es decir, no se trata de una formación real, sino tan sólo de un tipo de saber secundario sobre la formación, pues se detiene en los pensamientos sobre la formación, en los sentimientos sobre ésta, pero sin producirse ninguna decisión formativa al respecto. Por el contrario, lo que es realmente motivo y lo que se manifiesta exteriormente como acción aparente, no significa a menudo más que un convencionalismo indiferente, una triste falsificación, o una grosera mueca.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Friedrich Nietzsche, "Fragmentos de la época de la composición de la primera *Intempestiva* (primavera-verano de 1873)", en *Consideraciones intempestivas*, I, David Strauss, *el confesor y el escritor (y fragmentos póstumos)*, p. 182.

¹⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas 2. Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 69.

La educación racionalista basada en la acumulación de saber ha prevalecido en Occidente como una mera superficialidad que no ayuda a verter los instintos en el mundo cultural; la formación racionalista se centra en la expresión de lo consciente, del saber argumentado y coherente, pero no ayuda a que el hombre exprese sus instintos de manera artística. Los verdaderos filósofos son aquellos “hombres que buscan una filosofía para su vida, no una nueva erudición para su memoria”.¹⁹⁷

Nietzsche anticipó que los filósofos del futuro serían artistas, capaces de darle expresión a su animalidad dentro de su filosofía, y ayudarían a que su cultura no se opusiera a la vitalidad, pues ello divide al ser humano en dualismos: instinto -consciencia y animalidad- cultura.

La concepción racionalista es la responsable de que se ponga más interés y atención a los conceptos “claros y distintos”, y nos lleva a descuidar el aspecto emocional, inconsciente. Se hace énfasis en la educación de los pensamientos, pero no se nos enseña a sentir de forma adecuada.¹⁹⁸

Nietzsche caracteriza al hombre moderno como aquel que, ante la búsqueda de verdad científica y objetiva, no ha podido romper los lazos con la metafísica, a pesar de que se ha opuesto a ella. “La metafísica no se encuentra sólo —ni primordialmente— en aquellas construcciones que tradicionalmente reciben ese nombre, sino sobre todo en formas mucho más básicas que se encuentran ya en el pensar común y [...] en la propia ciencia”.¹⁹⁹ El científico moderno

¹⁹⁷ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, Madrid, Abada, 2004, Primavera-Verano de 1874, 34 [13]

¹⁹⁸ Patricia Corres Ayala, *La memoria del olvido*, México, Fontamara, 2001, p. 102.

¹⁹⁹ Juan Luis Vermal, *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 50.

se ve constreñido en creatividad y no se anima a crear su mundo cultural a partir de sus instintos, más bien busca la verdad de modo “objetivo” a partir de su consciencia; incapaz de darle una forma a su vida, se pierde entre conocimientos pasados que no tienen ninguna conexión con su existencia presente; en su búsqueda de saber, trata de recuperar antiguas costumbres, artes, conocimientos y filosofías que no tienen conexión con su propia vida.

Porque nosotros, los modernos, no tenemos nada propio: sólo llenándonos hasta el exceso de tiempos antiguos, costumbres, artes, filosofías, religiones y conocimientos, llegamos a ser algo dignos de consideración, esto es, como enciclopedias ambulantes, que es como nos calificaría tal vez un antiguo heleno perdido en nuestro tiempo. [...] De esta manera, toda la formación moderna es esencialmente interior; por fuera, el encuadernador ha puesto algo así como «manual de formación interior para bárbaros exteriores».²⁰⁰

El saber enciclopédico que caracteriza a la cultura y la educación moderna no tiene ninguna referencia a la propia vitalidad; la formación se reduce al ordenamiento lógico del pensamiento conceptual, un saber muerto que no tiene ninguna relación con el hombre; su interior erudito y enciclopédico no tiene nada que ver con el exterior cultural que tiende a la barbarie y su saber no sirve para dar forma a los instintos.

Aquí, lo más importante son los pensamientos, las ideas, las intenciones, que muchas veces, después de pasar por severos juicios de valor, no llegan a concretarse en actos y se produce un sujeto desproporcionado: con una cabeza grande, pero con brazos y piernas pequeños; un ser poco activo, semiparalizado por la crítica previa a la acción.²⁰¹

²⁰⁰ Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas 2. Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida*, p. 70.

²⁰¹ Patricia Corres Ayala, *op. cit.*, p. 102.

El hombre moderno actúa de acuerdo con un canon impuesto por su saber objetivo; al hacer eso, escinde su realidad viviente y la trata como algo muerto. “El pueblo denominado «culto» debe ser en cualquier tipo de realidad una unidad viviente y no disociarse miserablemente entre un interior y un exterior, un contenido y una forma”.²⁰²

Al criticar que la educación occidental se ha basado en la recuperación intelectual del pasado no nos está invitando a dejarlo de lado, lo que busca es que la cultura no se olvide de la vida, de lo contrario esa formación racionalista llevará a que los hombres se pierdan en el mundo del conocimiento e ignoren su propia existencia.

Hay que limitar el interés histórico a favor de la vida presente. La educación teórica no ayuda al hombre a expresar sus pasiones, mucho menos de manera artística, negándole así la unión y continuidad de sus fuerzas animales en su mundo cultural. La educación racionalista llevaría a la despersonalización a través del saber objetivo, el cual niega a los seres humanos sus expresiones individuales.

Además, la EDUCACIÓN racionalista tienen otro efecto: el de uniformar a los individuos, el de privarlos de sus expresiones singulares, al proponer cada vez menos posibilidades de ser. Los educadores trabajan con individuos, pero en vez de esforzarse porque cada quien descubra y desarrolle su originalidad, se hacen copias que se reproducen formando clases, grupos, gremios uniformados en cuanto a sus ideas y actos. Igualmente, se separan la idea y el sentimiento y se toma a la primera como representante del intelecto.²⁰³

²⁰² Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas 2. Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida*, p. 71.

²⁰³ Patricia Corres Ayala, *op. cit.*, p.102.

En Occidente, la filosofía de corte socrático ha llevado a la despersonalización del pensador, quien en su búsqueda de conocimiento ha desligado vida y saber. “En las universidades sólo se enseña la crítica de las palabras con otras palabras, nunca la única crítica de una filosofía que es posible y que prueba algo, a saber, ensayar si se puede vivir de acuerdo con ella”.²⁰⁴

Nietzsche ve en la filosofía un ejercicio humanista que deshumaniza;²⁰⁵ aunque el afán de ésta ha sido darle cabida a lo humano dentro del seno de la cultura, lo que ha acabado por hacer es negar la parte instintiva del hombre, contribuyendo con su ejercicio a violentarla por medio de la educación que se sustenta en los valores antivitales, propuestos por las diversas teorías filosóficas, las cuales, a pesar de ser distintas, a lo largo de la historia de Occidente han funcionado con el presupuesto del saber objetivo. Nietzsche las reúne y critica bajo el nombre de *metafísica*.

Al hablar de la «crítica de la metafísica» no me refiero, pues, ni a la crítica de cierta parte o disciplina de la filosofía, ni a las formas derivadas de ella que aparecen en la moral o la religión, ni siquiera a una forma de hacer filosofía opuesta a otras a lo largo de la historia. Para Nietzsche, la metafísica es la esencia de lo que se ha llamado filosofía, es lo que distingue a todo el proyecto de pensamiento que define a nuestra cultura. En tal medida, la reflexión fundamental de Nietzsche es una reflexión crítica sobre la totalidad del pensamiento occidental. La naturaleza metafísica que según él caracteriza al pensamiento filosófico se basa en la instauración de una dualidad, por la que lo que aparece en cada caso está determinado por una instancia trascendental que constituye el «ser verdadero». Metafísica es, pues, la posición de un mundo verdadero, caracterizado

²⁰⁴ Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas 3. Schopenhauer como educador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 112.

²⁰⁵ Luis Jiménez Moreno, *Hombre, historia y cultura. Desde la ruptura innovadora de Nietzsche*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

por su presencia sin límites, es decir, por una extensión absoluta en el tiempo.²⁰⁶

La debilidad instintiva del hombre ha sido promovida por la cultura y la educación que se han privilegiado en Occidente —entre ellas la formación artística—. ²⁰⁷ Educando se convierte al ser humano en un ser enfermo y la enfermedad a combatir es la vida misma; la enseñanza excesivamente teórica tienen como fin usar el pensamiento para negar los instintos.

Esta pedagogía de la decadencia, disfrazada con la bandera de un “mejoramiento” [...] del hombre, trata en efecto de domesticarlo; dicho de otra forma, de transformar las naturalezas enérgicas y apasionadas, en bestias de rebaño laboriosas, dóciles y mediocres.²⁰⁸

Nietzsche denuncia que el conocimiento sobre el cual se fundamenta la cultura occidental esconde en su seno una lógica que es profundamente hostil a la vida humana; el saber y la filosofía tal y como Sócrates los entendió son un síntoma de debilidad vital que generan decadencia. La filosofía de corte socrático es ineficaz para comprender, incluir y refinar la animalidad inherente al ser humano.

²⁰⁶ Juan Luis Vermal, *op. cit.*, pp. 15-16.

²⁰⁷ Como ejemplo, Nietzsche asevera que hasta la música, que es la más instintiva de las artes, ha sufrido en Occidente un trato excesivamente intelectualizado. “La historia de la música enseña que la sana evolución progresiva de la música *griega* quedó de súbito máximamente obstaculizada y perjudicada en la Alta Edad Media cuando, tanto en la teoría como en la práctica, se volvió de manera docta hacia lo antiguo. El resultado fue una atrofia increíble del gusto: en las continuas contradicciones entre la presunta tradición y el oído natural se llegó a no componer ya música para el oído, sino para el ojo. Los ojos debían admirar la habilidad contrapuntística del compositor: los ojos debían reconocer la capacidad expresiva de la música [...] Esto era música-literatura, música para leer”. (“El drama musical griego”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 207).

²⁰⁸ Jean Granier, *Nietzsche*, México, Conaculta, 2001, p. 29.

Él encuentra que el socratismo está presente en el proceso educativo religioso occidental. La filosofía griega, al trabar contacto con el cristianismo, entró en un proceso de sincretismo, que ha mantenido la división metafísica entre mundo aparente y mundo verdadero, lo cual ha llevado al cristianismo a proclamar la Verdad y a sentar reglas morales para poder vivir, despreciando la vida e incluso pretendiendo exterminar los instintos.

La fórmula más famosa de esto se halla en el Nuevo Testamento, en aquel Sermón de la Montaña en el que, dicho sea de paso, las cosas no son consideradas en modo alguno *desde lo alto*. En él se dice, por ejemplo, aplicándolo prácticamente a la sexualidad, «si tu ojo te escandaliza arráncalo»: por fortuna ningún cristiano actúa de acuerdo con ese precepto.²⁰⁹

El hombre moderno no tiene un estilo, pues no ha sido capaz de crear una cultura propia a partir de sus instintos ni ha asumido su tarea de creador, sino que busca en la antigüedad alguna respuesta para su existencia, pero, más que reencontrarse en el pasado, ha acabado por coleccionar filosofías y culturas, ha realizado un amasijo de expresiones culturales que ahora lo conforman, mas no lo definen, incluso lo niegan.

La cultura debe ser la expresión de la vitalidad; tendría que existir en el comportamiento cotidiano y no en la colección, crítica e historia de las ideas. La cultura moderna, al tener un exceso de memoria histórica, lo que ha hecho es anquilosarse; al pretender vivir a través de las ilusiones que sirvieron a otros pueblos, Nietzsche considera que el hombre moderno tiene miedo para expresar su vitalidad, de asumir su papel creador y reflejarlo de modo artístico.

²⁰⁹ Friedrich Nietzsche, “La moral como contranaturaleza”, en *El crepúsculo de los ídolos*, § 1.

Se puede afirmar que en la cultura trágica el hombre era un ser más completo, porque no se le negaron sus pasiones violentas ni sus instintos destructivos, pero era capaz de usar su agresividad para crear una cultura artística. En Occidente, la actividad artística, como creadora de cultura, ha sido desplazada a un segundo plano con Sócrates, desde entonces no ha sido elevada a la "tarea propiamente metafísica", que es como Nietzsche la considera. "El hombre culto ha degenerado hasta el punto de convertirse en el mayor enemigo de la cultura".²¹⁰

No se busca que el arte griego vuelva a florecer, sino que el hombre se dé cuenta de su condición, para que, a partir de ahí, pueda generar nuevas formas de vida afirmativas y embellecedoras que le sirvan para transfigurar su animalidad en arte. Nietzsche, en su retorno a los griegos, no busca que las mismas formas culturales se repitan en el presente de manera anacrónica, sino que el mundo se enriquezca culturalmente con nuevos estilos artísticos que surjan de la vitalidad de los hombres occidentales u occidentalizados.

²¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas 3. Schopenhauer como educador*, p. 56.

LA FILOSOFÍA: ¿ARTE O VIOLENCIA?

El eterno niño. —Creemos que los cuentos y los juegos son cosa de la infancia. ¡Qué miopes somos! ¡Cómo podríamos vivir, en cualquier edad de la vida, sin cuentos y sin juegos! Es cierto que damos otros nombres a todo esto y que lo consideramos de otro modo, pero eso es precisamente una prueba de que es la misma cosa, pues el niño también considera su juego como un trabajo y el cuento como la verdad.

NIETZSCHE, *EL VIAJERO Y SU SOMBRA*

Si recordamos la definición nietzscheana de arte, se explicó que era una capacidad dada por la naturaleza al ser humano, la cual está presente en él porque de manera previa los instintos creadores la habitan. "En el fenómeno de lo trágico ve él la verdadera naturaleza de la realidad; el tema estético adquiere para Nietzsche el rango de un principio ontológico fundamental; el arte, la poesía trágica se convierte para él en la llave que abre paso a la esencia del mundo".²¹¹

Nietzsche considera el arte como una actividad cósmica, de ahí que los procesos artísticos se introduzcan en los ámbitos que tradicionalmente constituyen a la filosofía; él advierte procesos artísticos tanto en las valoraciones éticas como en la epistemología y en la metafísica, para él hay una actividad ética, pero instintiva; de

²¹¹ Eugen Fink, *La filosofía de Nietzsche*, España, Alianza, 1976, p. 18.

manera similar, la forma de conocer el mundo se basa en metáforas inconscientes como las que suceden en el sueño; concibe la sabiduría trágica como una *metafísica instintiva*, producto de la intuición “Todo es uno”²¹² y no de un saber intelectual. Está colocando por debajo de la consciencia una actividad que la precede y determina, pero no sigue patrones conscientes para crear; en ella los procesos son instintivos. Al darle cabida a lo artístico dentro de la filosofía se está contraponiendo a la tradición occidental, que había entendido a aquélla como un proceso puramente racional y objetivo, el cual pretende conocer la realidad, mas esta forma de entender la filosofía incluso representa algo opuesto a su esencia.

Nietzsche incluye en un mismo proceso tanto las ilusiones del arte como la búsqueda de la verdad de manera consciente, lógica y argumentada, que caracterizan la filosofía occidental. Si todas las creaciones humanas dependen de principios artísticos y cósmicos que están en lucha, resulta que no hay una instancia que defina lo que es propiamente la verdad. “Tras haber dedicado suficiente tiempo a leer a los filósofos entre líneas y a mirarles las manos, yo me digo: tenemos que contar entre las actividades instintivas la parte más grande del pensar consciente, y ello incluso en el caso del pensar filosófico”.²¹³

El pensamiento filosófico, a pesar de buscar objetividad y verdad, acaba dependiendo de los instintos, pues los pensamientos conscientes obedecen a procesos inconscientes; las actividades artísticas y filosóficas se hayan entrelazadas. “No hay «autonomía» del arte en relación con la filosofía, así como no hay «autonomía de la filosofía en relación con el arte»”.²¹⁴

²¹² Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, p. 44.

²¹³ Friedrich Nietzsche, “De los prejuicios de los filósofos”, en *Más allá del bien y del mal*, § 3.

²¹⁴ Massimo Cacciari, *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 89.

La última filosofía posible es una filosofía artística que reconozca que el pensar está sustentado en una instancia de la que no tenemos un saber cierto: los instintos, pero éstos permanecen oscuros y velados para la consciencia y, sin embargo, son los que sustentan nuestros actos y creaciones.

Nietzsche percibe en el arte una *facultad general*, [...] que tiene una validez universal. Lo que está en juego en el arte es una dimensión general del ser, una *facultad falsificadora*. El arte es la facultad que *niega la verdad*; mejor aún, el arte es una expresión de dicha facultad *universal*. [...] El arte, es pues, el *problema* filosófico por excelencia, en tanto afirma la presencia de una *capacidad falsificadora* universal, de una *facultad de engaño* opuesta y entrelazada a la *facultad de juzgar*, que se proclamaba sobre la roca sólida de la Verdad.²¹⁵

Nietzsche pretendió rescatar el arte del desprecio que ha sufrido a partir de Sócrates. A pesar de que la actividad artística parece estar alejada de lo racional, aquél la incluyo en el pensamiento filosófico, lo cual resulta contradictorio a la filosofía.

Si la filosofía es caracterizada por un pensamiento lógico y ordenado, de tal modo que pensar es propiamente pensar correctamente, tal parece que el arte queda fuera de su ámbito e incluso se le contrapone; sin embargo, el pensar trágico que propone Nietzsche aspira a darle cabida a lo artístico dentro del pensar.

El concepto *pensar correcto* es el concepto *lógico* por excelencia. En cambio, la idea de tragedia proviene del ámbito del *arte*, de la *poesía* concretamente. [...] Pero, en sí mismo, lo trágico —se dice— no es pensamiento, no es lógico. Lo trágico está asociado con los sentimientos, con lo impulsivo, con lo sin *razón de ser*. Una dosis, aunque sea mínima, de pensar lógico arruina el acontecimiento trágico. En la tragedia la lógica como tal está ausente. Su presencia ahuyentaría

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 91-92.

lo trágico. Por su parte, el pensar lógico se construye alrededor de una aspiración: desalojar de su interior toda nota anclada en los sentimientos e impulsos individuales para acceder así a una develación *objetiva* de la realidad.²¹⁶

Pensar trágicamente significaría darse cuenta de que la reflexión se funda en una instancia artística. El conceptuar está sustentado en procesos instintivos que lo preceden e incluso lo crean; no obstante, el juzgar lógico característico de la especulación occidental ha negado que el razonamiento correcto proceda de fuentes ajenas al mismo, pero Nietzsche, “lejos de hacer abstracción de los instintos, considera a los instintos no como perturbadores, sino como motores del pensamiento”.²¹⁷

El hecho de que el pensamiento sea un fenómeno estético producido por algo que le es extraño se hace presente cuando en el pensar filosófico se dejan entrever manifestaciones ajenas a su lógica, y hasta son éstas las que motivan la reflexión.

El pensamiento trágico busca expresar no el pensar mismo, sino lo que es más que él, aquello que lo hace posible: los instintos. Concebir el cuerpo como productor de pensamiento vincula la vitalidad instintiva con la consciencia, uniendo vida y cultura; el pensar trágico no buscaría corregir la vitalidad. Razonar deja de ser un acto impersonal; es arrastrar en un movimiento vida y reflexión, de modo que pensamiento y existencia se fundan en un bloque, como sucedió entre los presocráticos. “Todos aquellos hombres estaban hechos de una sola pieza, tallados en un solo bloque de piedra. Entre su pensamiento y su carácter domina una estricta necesidad”;²¹⁸ mientras que en el filósofo moderno su pensar está desligado de la vida.

²¹⁶ Crescenciano Grave, *op. cit.*, pp. 16-17.

²¹⁷ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 49.

²¹⁸ Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, p. 37.

Al destacar que toda actividad humana es precedida por el ámbito artístico-instintivo, Nietzsche pone en cuestión el problema del conocimiento y la Verdad que ha caracterizado la filosofía occidental a partir de Sócrates y Platón. Desde esta perspectiva, arte y filosofía se pertenecen; verdad e ilusión no son ajenas; tanto el saber como la bella apariencia tienen el mismo valor ficcional; la ilusión puede servir a la vida al igual que el saber, pero el conocimiento tiene la desventaja de ser una ficción anquilosada que puede poner en riesgo la existencia.

Al recuperar y dar al arte un papel cósmico, Nietzsche le cedió el papel principal a los instintos, los cuales, durante más de 2000 años, la filosofía occidental había despreciado debido a que no se expresan de manera discursiva y consciente; sin embargo, la filosofía, a pesar de usar un lenguaje lógico-conceptual, no deja de ser una actividad instintiva e inconsciente, aunque limitada por su lógica y sus conceptos.

La interpretación nietzscheana de la tragedia y de la cultura griega buscó dar razón de lo que fue la filosofía y encontró, a partir del presupuesto metafísico de lo dionisiaco, que ésta en Grecia estuvo ligada al arte; por ello admiraba a los presocráticos y pensaba que éstos habían tenido una consideración artística de sus vidas y del pensar al haber intuido el dolor dionisiaco que habitaba en el fondo del mundo.²¹⁹

Para intuir o presentir la existencia de la unidad que subyace a los seres particulares, se necesita demasiada fuerza artística y no sólo pensamiento lógico, ya que es imposible llegar a intuir la totalidad a no ser que se haga uso de la imaginación, tal y como sucedía con los presocráticos, quienes interpretaban el mundo de una forma no necesariamente consciente, conceptual y lógica, sino de modo inconsciente e instintivo; hacían juicios, pero no les

²¹⁹ Nietzsche parte de una interpretación personal de los presocráticos; a partir de ciertas anécdotas, pretende revelar el vínculo que existió entre su personalidad y su filosofía. (Cf. *La filosofía en la época trágica de los griegos*).

interesaba demostrar la verdad de lo que decían, incluso se mostraban indiferentes ante la pretensión de fundamentar algo de modo predominantemente intelectual.

Heráclito posee como patrimonio propio y soberano una fuerza extraordinaria de representación intuitiva; en cambio, se muestra frío e indiferente frente a esa otra clase de representaciones que operan a través de conceptos y combinaciones lógicas; esto es, se expresa con intrepidez, con indiferencia y casi con acritud contra la razón, y parece sentir un gozo especial cuando puede contradecirla arguyendo una verdad intuitiva cualquiera.²²⁰

Nietzsche buscó recuperar el potencial creador que existe detrás de lo lógico y consciente; él no se pregunta ¿cuánta verdad se encuentra en una filosofía?, sino ¿cuánto hay de arte en la filosofía de un determinado pensador? El valor de ésta radica no en la verdad que proclama, más bien en la capacidad para ilusionar y así hacer posible la vida humana. Él considera más valiosas las filosofías presocráticas, ya que el elemento instintivo y artístico era mayor, por lo que el pensamiento no estaba encadenado a lo consciente ni lógico; además, consideraba que “la filosofía mínimamente demostrada de Heráclito tiene un valor artístico superior a todas las proposiciones de Aristóteles”.²²¹

Los presocráticos mantuvieron una relación cercana con su vitalidad y crearon sus filosofías a partir de ésta; el instinto artístico con el que entendían el mundo también los llevó a dar una forma a sus vidas, dicha forma no estaba sometida a un canon de reglas a seguir. “Otros pueblos tienen santos, los griegos tienen sabios”,²²² porque configuraban y daban forma a su vida a partir del refina-

²²⁰ *Ibid.*, p. 58.

²²¹ Friedrich Nietzsche, *El libro del filósofo*, § 61.

²²² Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, p. 38.

miento de sus pasiones, de su capacidad para sublimar y embellecer su parte dionisiaca.

Nietzsche pensaba que los individuos superiores, al imponer orden en sus pasiones y utilizar la sublimación, daban forma a su carácter al igual que un artista manifiesta su estilo personal en las obras que crea. Éste es el significado de la conocida máxima de Nietzsche: «La existencia y el mundo sólo pueden justificarse como un fenómeno estético».²²³

Para los presocráticos, la filosofía tuvo el mismo propósito que tenía la tragedia: afirmar la vida a través de la creación de ilusiones, pero éstas no estaban sólo en el terreno de lo que comúnmente denominamos arte, sino en su propia existencia.

Sólo entre los griegos no es accidental el filósofo. Cuando aparece, allá por los siglos VI y V (a.d.C.) bajo los extraordinarios peligros y las prodigiosas seducciones que ofrecía una vida secularizada y, por así decirlo, avanzando desde la gruta de Trofonio²²⁴ a través de la abundancia, anteponiendo el placer del descubrimiento a la riqueza y sensualidad de las colonias griegas, intuimos entonces —ahora podemos decirlo— que surge semejante a un noble heraldo que trajera el mismo propósito con el que había nacido en aquel mismo siglo la tragedia.²²⁵

Si la filosofía tenía el mismo propósito que la tragedia, era porque tenía por objeto embellecer la vida; ésta, como la tragedia, se hicieron necesarias de manera forzosa al crecer sobre el terreno pesimista y aterrador de lo dionisiaco; la filosofía, al igual que las demás expresiones de ese pueblo, era un arte apolíneo que tenía como trasfondo lo dionisiaco y, sólo después de Sócrates, pasó a

²²³ Anthony Storr, *La música y la mente*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 194.

²²⁴ Trofonio era hijo de Apolo y Epicaste, a quien también le estaba dedicado un oráculo.

²²⁵ Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, pp. 38-39.

ser la búsqueda desesperada del saber y la vigilancia de los instintos. Nietzsche concibió el arte y la filosofía como hermanos e hizo hablar de manera metafórica a la filosofía: “Mirad a mi hermano el arte: le va como a mí; hemos venido a parar entre bárbaros y ahora no sabemos ya cómo librarnos de ellos”.²²⁶ Al rescatar los instintos, buscó recuperar la actividad artística y personal que debe mantener la filosofía con el pensador, no a través del puro pensar lógico, conceptual, histórico o erudito, como ha sucedido a través de la historia de Occidente, donde el filósofo se ha perdido en un saber excesivo y sin sentido, sin que éste tenga una relación con su propia vida; incluso, la filosofía ha servido para negar la tarea creativa de los pensadores al impedirles hacer uso de sus instintos.

El hombre occidental debe de refrenar su instinto de conocimiento a través de la creación de ilusiones, como lo hicieron los griegos trágicos, y darse cuenta que “nuestra salvación se encuentra no en el *conocimiento*, sino en la *creación*”.²²⁷ La creación lleva a la afirmación instintiva, mientras que el conocimiento lleva a la decadencia; la búsqueda desesperada de saber revela la impotencia instintiva para crear.

La invitación a expresar los instintos no significa una vuelta a la barbarie y crueldad —que es como hasta ahora han sido considerados éstos en Occidente—, sino que representaría la revitalización de la cultura y la filosofía occidental, toda vez que aquéllos no son necesariamente destrucción, sino creatividad, pues *la tensión instintiva* entre lo dionisiaco y lo apolíneo posibilitó la creación y no sólo la destrucción. El estilo cultural que buscaba Nietzsche es la expresión artística que da forma a lo inconmensurable. “El gran estilo nace cuando lo bello logra la victoria sobre lo tremendo”.²²⁸

²²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²²⁷ Friedrich Nietzsche, *El libro del filósofo*, § 84.

²²⁸ Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Volumen 2. Fragmentos póstumos*, Madrid, Akal, 1996, § 96.

Nietzsche pensó al filósofo del futuro como un artista que sería capaz de “conocer” poetizando, y sin anquilosarse en ninguna creación; reconocería que la tarea cultural y artística estaría siempre inconclusa y, aunque la filosofía hiciera uso de los conceptos, no tendría por qué someterse a las definiciones de éstos, ya que el poder creativo de los instintos puede recrear una y otra vez mundos culturales siempre nuevos. Lo anterior no quiere decir que se desprecie la filosofía o el saber conceptual, sino el hecho de que éste intente controlar la vida. “Tanto barbariza el instinto desatado de conocimiento como el odio al saber, y que los griegos, dado su respeto a la vida, dada su necesidad de un ideal de vida, lograron dominar ese instinto insaciable de conocimiento que llevaban dentro”.²²⁹

Nietzsche invita a los filósofos del futuro a que no tengan una actitud contemplativa frente al conocimiento, a que se animen a crear bellos simulacros que exalten, embellezcan y configuren nuevas formas de vivir. Para que vida y conocimiento se vinculen, propuso “*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*”²³⁰; al considerar al arte como fundamento metafísico, afirmó que el saber es una transgresión porque se opone al fundamento artístico del mundo.

¿Hasta dónde llega el arte en el interior del mundo? ¿Y hay aparte del «artista» poderes artísticos? Esta pregunta era, como se sabe, mi *punto de partida*: y yo contesté sí a la segunda pregunta; y a la primera, que «el mundo mismo no es más que arte». La voluntad incondicional de saber, de verdad y de sabiduría me pareció, en un mundo semejante de apariencia, un crimen contra la voluntad fundamental metafísica, una contra-naturaleza.²³¹

²²⁹ Friedrich Nietzsche, *La filosofía en la época trágica de los griegos*, p. 36.

²³⁰ Friedrich Nietzsche, “Ensayo de autocrítica”, en *El nacimiento de la tragedia*, p. 28.

²³¹ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, Otoño de 1885 – Otoño de 1886, 2 [II9].

Sólo el arte puede ayudar a expresar de manera completa la riqueza instintiva del ser humano, quien, al estar habitado por una multiplicidad de fuerzas, necesita también de diversos cauces para expresarlos, los cuales únicamente pueden ser dados por el arte, debido a que el lenguaje lógico-conceptual que ha sido privilegiado en Occidente es incapaz de ello. “*El hombre es una multiplicidad de «voluntades de poder», cada una con una multiplicidad de medios de expresión y formas.*”²³²

El filósofo trágico que imaginó Nietzsche sería capaz de refrenar su instinto de conocimiento, de darle forma a sus obras y de afirmarse a través de ellas; no se negará ni se perderá en un mundo de saberes inútiles y absurdos, sino que impondrá sentido y valor a sus creaciones.

La vida humana se asienta sobre lo que no se puede dar razón; ella entreteje sus razones, sus verdades y sus juicios sobre un punto que permanece siempre oscuro y vedado; la filosofía sólo representa una clarificación apolínea sobre el fondo incomprensible e inexplicable de lo dionisiaco, pero éste es el que anima su reflexión.

Sólo en *El nacimiento de la tragedia* nietzscheano se descorre algo el velo que esconde su secreto. La auténtica filosofía aparece, por consiguiente, como la calma dionisiaca después de la tormenta. Representa la ceremonia de lo trivial a la luz del exceso. De ahí que todo pensamiento originario esté rodeado de un hálito de reflexión retrospectiva post-orgiástica. La embriaguez se disipa, el orden aparece de nuevo, la vida cotidiana sigue su curso. Mas la sorpresa permanece.²³³

La filosofía trágica sería una reflexión que parte de la experiencia de la vitalidad y no un conjunto de teorías que parten de lo abstracto e

²³² Friedrich Nietzsche, *El nihilismo: escritos póstumos*, Barcelona, Península, 2000, I [58].

²³³ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 115.

intentan controlar la vida; tendría como “fundamento” lo que precisamente no podemos explicar, lo irracional e ilógico, ya que todo pensamiento nace de la vida y ésta es lo que no podemos aprehender, lo siempre cambiante, lo impredecible e indeterminable, lo dionisiaco.

Cabe diferenciar que, si las creaciones artísticas de la época trágica buscaban embellecer un mundo caótico y cruel por medio del arte, la filosofía antiartística de Sócrates, en lugar de crear belleza, generó violencia y fealdad contra sí. No obstante, hay que aclarar que Nietzsche reconoce que la violencia de la esclavitud existía en Grecia antigua,²³⁴ e incluso ésta posibilitó la existencia de su mundo cultural. La violencia no es extraña a la naturaleza, pero la cultura es el espacio abierto sobre la crueldad y horror metafísico del mundo donde se posibilita el refinamiento de los instintos, la generación de belleza y el arte necesario para brindar ilusiones vitales que lleven a los hombres a afirmar su precaria existencia. Para Nietzsche, ésa es la única forma en que los hombres pueden generar cultura. Si todos los seres humanos trataran de luchar por su existencia, el ámbito cultural sería negado y los hombres buscarían saciar sus instintos de manera no artística, volviendo a un estado puramente animal. “La cultura, como exuberante Cleopatra, echa perlas de incalculable valor en su copa: estas perlas son las lágrimas de compasión derramadas por los esclavos y por la miseria de los esclavos”.²³⁵

En la naturaleza todo es violencia. “Cada momento devora al anterior, cada nacimiento es la muerte de innumerables seres, engendrar la vida y matar es una misma cosa”.²³⁶ Sin embargo,

²³⁴ Hay que tener en cuenta que la cultura griega, a pesar de darle cabida a lo humano, se fundó a partir de la esclavitud: “la cultura requiere necesariamente, esencialmente, la existencia de la esclavitud”. (Nietzsche, “El Estado griego”, en *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Aguilar, 1963, p. 116).

²³⁵ *Id.*

²³⁶ *Id.*

esta crueldad es inocente, pues detrás de las fuerzas de la naturaleza no se encuentra un *logos* ordenador y las relaciones que se dan entre ellas llevan implícitos el azar y el juego, pero la naturaleza no es sólo destrucción, sino también creación; ese tipo de violencia es distinta de la generada por el hombre a partir de su pensar lógico-conceptual, éste crea una violencia premeditada, destructiva y no creativa.

Nietzsche tiene un mayor aprecio por la cultura artística que por la teórica, porque la primera puede servir para clarificar y refinar los aspectos instintivos del ser humano, dándoles cabida dentro del ámbito cultural; mientras que la segunda puede violentarlo al intentar matar su vitalidad, generando una ruptura entre lo animal y lo cultural, escindiendo las dos esferas de lo humano, desequilibrando con ello la relación artística que puede tener lo instintivo con el pensamiento.

El hombre occidental ha perdido su lado artístico y trágico debido a que al recuperar sus orígenes griegos lo ha hecho de una manera tergiversada, rescatando sólo los aspectos claros, serenos e intelectuales, tales como su arte, ciencia y filosofía, pero ha olvidado los aspectos violentos y crueles sobre los que creció esa cultura.

Nietzsche considera que lo que se perdió no fueron la cultura y la filosofía, sino la vida misma, la vivencia personal e intransferible de lo dionisiaco,²³⁷ desde la cual el hombre se ve estimulado a la creación artística, pues, al encontrarse en medio de una naturaleza que se le presenta violenta, imprevisible y dolorosa desde su fundamento metafísico, él necesita de la ilusión para sobrevivir; por el contrario, después de Sócrates, la filosofía y la cultura, por medio de su lógica, se convirtieron en negadoras de la vida, dejaron

²³⁷ Hay que recordar que cuando Nietzsche nos habla de la vida incluye en ésta tanto el plano biológico como la vivencia afectiva, pues ésta depende de estados fisiológicos.

de lado el arte y la poesía instintiva de la época trágica y pasaron de ser las que tranfiguraban y embellecían la realidad a ser las que violentaban la vitalidad en el puro ejercicio mecánico de una búsqueda de saber que acabó siendo un pensar por el pensar mismo.

CONCLUSIONES

Una vez explorados los presupuestos sobre los que versa *El nacimiento de la tragedia* y examinados aforismos y fragmentos que se encuentran en otros textos nietzscheanos acerca de la relación apolíneo-dionisiaca, así como sus referencias a la Grecia trágica y a la cultura socrática, es evidente que se hace posible una conclusión definitiva.

El pensamiento nietzscheano da un nuevo sentido a lo que llamamos cultura. La búsqueda del saber por el saber puede llegar a constituir una enfermedad y la erudición no contribuye a la transformación de la vida humana; la educación del pensamiento no tiene repercusiones en la vitalidad; es más, la eliminación de las pasiones, emociones e intereses personales a favor de la búsqueda de objetividad significan el exterminio de la vitalidad. El conocimiento debe surgir de las pasiones e intereses, sólo así puede dar sentido a la vida. El saber debe encarnarse en nuestras actitudes cotidianas y dar forma al carácter.

Afirmar que la filosofía y la cultura de corte socrático violentan los instintos quizá sea demasiado audaz; sin embargo, Nietzsche piensa que ambas representan un movimiento negativo que se opone a la existencia. Hay que aclarar que ello dependerá del tipo de ser humano que se acerque a la filosofía y la relación que éste mantenga con su mundo cultural, y no necesariamente de la filosofía como tal. Como afirmaba el propio Nietzsche, la filosofía no hace a los hombres más fuertes o más débiles, sino que son los distintos tipos de hombres los que hacen de la filosofía un arte o una tiranía contra la vitalidad.

Relevante es el hecho por el cual Nietzsche dio cuenta de que también cultura y filosofía pueden ser usadas para violentar al ser humano —aunque pretendan educar—; el mérito de nuestro autor consiste en haber señalado que las ideas, y sobre todo el anquilosamiento de éstas, pueden tiranizar la vida, que cultura y violencia no necesariamente se oponen a pesar de parecer antitéticas. Entre cultura y violencia existe una relación —quizá escondida—, pero negativa para la vida del ser humano.

La tarea cultural en Occidente, en vez de producir arte y belleza, genera dolor, pues no ayuda al hombre a hacer soportable su existencia; la cultura agrega violencia a una realidad de antemano monstruosa, cuyo problema radica en que, a diferencia de la crueldad que existe en la naturaleza —la cual es inocente y creativa—, ésta es una violencia destructiva y premeditada que proviene precisamente del mundo cultural. Para Nietzsche, el papel de la cultura sería la de sublimar, clarificar y refinar la animalidad instintiva que habita en el hombre para embellecer la realidad dionisiaca.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles, *Poética*, Barcelona, RBA, 2003.
- Bacarlett Pérez, María Luisa, *Friedrich Nietzsche. La vida, el cuerpo y la enfermedad*, Toluca, UAEM, 2006.
- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México, FCE, 2002.
- Barceló, Pedro, *Breve historia de Grecia y Roma*, 8ª edición, Madrid, Alianza, 2001.
- Berkowitz, Peter, *La ética de un inmoralista*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Birnbaum, Antonia, *Nietzsche, las aventuras del heroísmo*, Arturo Rocha Cortés (trad.), México, FCE, 2004.
- Bonifaz Nuño, Rubén, *Antología de la lírica Griega*, México, UNAM, 1988.
- Burgos Díaz, Elvira, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1993.
- Cacciari, Massimo, *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000.
- Cano, Germán, *Nietzsche y la crítica de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- Colli, Giorgio, *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- , *La sabiduría griega*, Valladolid, Trotta, 1998.
- , *Después de Nietzsche*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Comotti, Giovanni, *La música en la cultura griega y romana*, tomo 1, Madrid, Turner/Conaculta, 1999.
- Corres Ayala, Patricia, *La memoria del olvido*, México, Fontamara, 2001.
- Cragolini, Mónica, *Nietzsche, camino y demora*, 2ª edición, Buenos Aires, Biblos, 2003.
- Cross, Elsa, *La realidad transfigurada*, México, UNAM, 1985.
- Daniélou, Alain, *Shiva y Dionisos*, Barcelona, Kairós, 1987.
- De Santiago Guervós, Luis Enrique, *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, España, Ágora, 1994.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- Detienne, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, Barcelona, Gedisa, 1997.

- Dodds, Robertson, *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Revista de Occidente, 1960.
- Domoulié, Camille, *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*, México, Siglo XXI, 1996.
- Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, Kairós, 2001.
- Escohotado, Antonio, *Historia de las drogas I*, Madrid, Alianza, 1998.
- Esquilo, *Tragedias (Los persas, Los siete contra Tebas, Agamenón, Las Coéforas, Las Euménides, Prometeo encadenado)*, Barcelona, Gredos, 2001.
- Eurípides, *Medea, Bacantes, Ifigenia en Áulide*, Barcelona, Bruguera, 1972.
- , *Tragedias (Alceste, Medea, Los Heraclidos, Hipólito, Andrómaca, Hécuba)*, Barcelona, Gredos, 2001.
- Farrington, Benjamín, *Ciencia y filosofía en la antigüedad*, 3ª edición, Barcelona, Ariel, 1974.
- Fernández, Francisco Javier *et al.*, “El nacimiento de Grecia”, en *Historia de la humanidad*, tomo 7, Madrid, Arlanza, 2000.
- , “Grecia clásica”, en *Historia de la humanidad*, tomo 8, Madrid, Arlanza, 2000.
- Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, España, Alianza, 1976.
- Frenzel, Ivo, *Nietzsche*, Barcelona, Salvat, 1985.
- Galimberti, Katja, *Nietzsche. Una guía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004.
- Goethe, Johann, W, *Fausto*, Barcelona, Planeta, 2002.
- Gómez Robledo, Antonio, *Sócrates y el socratismo*, 2ª edición, México, FCE, 1988.
- González, Juliana, *El héroe en el alma. Tres ensayos sobre Nietzsche*, 2ª edición, México, UNAM, 1986.
- González Ochoa, César, *La polis. Ensayo sobre el concepto de ciudad en Grecia antigua*, México, UNAM, 2004.
- González Sáez, Mónica, *Voluntad de poder y arte*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.
- Gordon Watson, R. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, México, FCE, 1995.
- Granier, Jean, *Nietzsche*, México, Conaculta, 2001.
- Grave, Crescenciano, *El pensar trágico, un ensayo sobre Nietzsche*, México, UNAM, 1998.
- Halévy, Daniel, *Vida de Nietzsche*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Hamilton, Edith, *El camino de los griegos*, España, Turner- FCE, 2002.
- Hegel, G.W.F., *Estética I*, Buenos Aires, Losada, 2008.

- , *Estética II*, Buenos Aires, Losada, 2008.
- Hopenhayn, Martin, *Después del nihilismo, de Nietzsche a Foucault*, Barcelona, Andrés Bello, 1997.
- Jaeger, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, FCE, 2003.
- Jara, José, *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Jaspers, Karl, *Nietzsche. Introducción a la comprensión de su filosofar*, Emilio Estiú (trad.), Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- Jiménez Moreno, Luis, *Hombre, historia y cultura. Desde la ruptura innovadora de Nietzsche*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- Kerényi, Karl, *Dionisos, la raíz indestructible de la vida*, Barcelona, Herder, 1988.
- Lanceros, Patxi, *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- Lefebvre, Henri, *Nietzsche*, 4ª edición, México, FCE, 2004.
- , *Hegel, Marx, Nietzsche*, México, Siglo XXI, 1976.
- Livraga Rizzi, Jorge Ángel, *El teatro místico en Grecia I. La tragedia*, Valencia, Editorial Nueva Acrópolis, 1987.
- Luri Medrano, Gregorio, *El proceso de Sócrates*, Madrid, Trotta, 1998.
- Mann, Heinrich, *El pensamiento vivo de Nietzsche*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- Martínez Shaw, Carlos y Marina Alfonso Mola, “Ilustración”, en *Historia de la humanidad*, tomo 24, Madrid, Arlanza, 2000.
- Mondolfo, Rodolfo, *El genio helénico*, Buenos Aires, Columba, 1971.
- Nehamas, Alexander, *Nietzsche, la vida como literatura*, Madrid, Turner/ FCE, 2002.
- Nietzsche Friedrich, “Homero y la filología clásica”, en *Obras completas*, 3ª edición, tomo V, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- , “El Estado griego” en *Obras completas*, 3ª edición, tomo V, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- , “La lucha de Homero”, en *Obras completas*, 3ª edición, tomo V, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- , “La cultura de los griegos”, en *Obras completas*, tomo V, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- , *El nacimiento de la tragedia, El drama musical griego, Sócrates y la tragedia, La visión dionisiaca del mundo*, 2ª edición, Madrid, Alianza, 2001.
- , *La filosofía en la época trágica de los griegos, Los filósofos preplatónicos*, 3ª edición, Madrid, Valdemar, 2003.

- , *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 5ª edición, Madrid, Tecnos, 2000.
- , *Consideraciones intempestivas 1. David Strauss, el confesor y el escritor (y fragmentos póstumos)*, 3ª edición, Madrid, Alianza, 2000.
- , *Consideraciones intempestivas 2. Sobre la utilidad y el prejuicio de la historia para la vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- , *Consideraciones intempestivas 3. Schopenhauer como educador*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- , *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- , “Tratados filosóficos contemporáneos de Aurora”, en *Obras completas*, 6ª edición, tomo II, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- , *Humano demasiado humano*, Madrid, Edaf, 2003.
- , *El viajero y su sombra*, Madrid, Edaf, 1999.
- , *Humano, demasiado humano. Volumen 2. Fragmentos póstumos*, Madrid, Akal, 1996.
- , *Aurora, Pensamientos sobre los prejuicios morales*, Germán Cano (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- , *La gaya ciencia*, José Jara (trad.), Caracas, Monte Ávila, 1985.
- , *Así habló Zaratustra*, 5ª edición, Madrid, Alianza, 2002.
- , *Más allá del bien y del mal*, 5ª edición, Madrid, Alianza, 2001.
- , *Más allá del bien y del mal y La genealogía de la moral*, Barcelona, Edaf, 2000.
- , *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa a martillazos*, Madrid, Alianza, 2000.
- , *El Anticristo. Maldición contra el cristianismo*, 5ª edición, Madrid, Alianza, 2002.
- , *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*, 3ª edición, Madrid, Alianza, 2002.
- , “Arte y artistas”, en *Obras completas*, 6ª edición, tomo IV, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- , “La voluntad de dominio”, en *Obras completas*, 6ª edición, tomo II, Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- , *La voluntad de poderío*, Madrid, Edaf, 1996.
- , *El nihilismo: escritos póstumos*, 2ª edición, Barcelona, Península, 2000.
- , *Fragmentos póstumos*, Madrid, Abada, 2004.
- , *El libro del filósofo*, Madrid, Taurus, 2000.
- Otto, Walter, *Dioniso, mito y culto*, Madrid, Siruela, 2001.

- Padel, Ruth, *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*, México, Sexto Piso, 2005.
- Pániker, Salvador, *Filosofía y mística: una lectura de los griegos*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- Parmeggiani, Marco, *Perspectivismo y subjetividad en Nietzsche*, Málaga, Analecta Malacitana, 2002.
- Partridge, Burgo, *Historia de las orgías*, Barcelona, Biblos, 2005.
- Platón, *Diálogos I*, Barcelona, Gredos, 2001.
- , *Diálogos III*, Barcelona, Gredos, 2001.
- , *Diálogos IV*, Barcelona, Gredos, 2001.
- Quesada, Julio, *Un pensamiento intempestivo (ontología, estética y política en F. Nietzsche)*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Reboul, Olivier, *Nietzsche, crítico de Kant*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Rivero Weber, Paulina, *Nietzsche: verdad e ilusión*, México, UNAM, 2002.
- Ríos Rubén, H., *Friedrich Nietzsche y la vigencia del nihilismo*, España, Campo de Ideas, 2004.
- Rosset, Clément, *La fuerza mayor*, Madrid, Acurela Libros, 2000.
- Rubio, Rebeca et al, “Grecia helenística”, en *Historia de la humanidad*, tomo 9, Madrid, Arlanza, 2000.
- Sagols, Lizbeth, *¿Ética en Nietzsche?*, México, UNAM, 1997.
- Safranski, Rüdiger, *Nietzsche, biografía de su pensamiento*, 2ª edición, Barcelona, Tusquets, 2004.
- Sánchez Meca, Diego, *Nietzsche, la experiencia dionisíaca del mundo*, Madrid, Tecnos, 2005.
- Sánchez Vásquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.
- Savater, Fernando, *Nietzsche*, México, UNAM, 1993.
- , *La tarea del héroe*, Barcelona, Destino, 2004.
- Schopenhauer, Arthur, “Metafísica de la música”, en *El mundo como voluntad y representación*, Madrid, FCE, 2003.
- , *Pensamiento, palabras y música*, Madrid, Edaf, 2003.
- Sloterdijk, Peter, *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Sófocles, *Tragedias (Áyax, Antígona, Edipo Rey, Electra, Edipo en Colono)*, Barcelona, Gredos, 2001.
- Somoza, José Carlos, *La caverna de las ideas*, Madrid, Alfaguara, 2000.
- Storr, Anthony, *La música y la mente*, Barcelona, Paidós, 2002.

- Suances, Marcos y Alicia Villar, *El irracionalismo I. De los orígenes del pensamiento hasta Schopenhauer*, Madrid, Síntesis, 2000.
- , *El irracionalismo II. De Nietzsche a los pensadores del absurdo*, Madrid, Síntesis, 2000.
- Valentín, José, *Teatro misterico en Grecia II. El drama*, Madrid, Editorial Nueva Acrópolis, 1999.
- Vallarino, Roberto, *Federico Nietzsche: cien años después y otros ensayos*, México, UAM, 2000.
- Vásquez, Carlos, *El arte jovial: la duplicidad apolíneo-dionisiaco en El nacimiento de la tragedia de Nietzsche*, Colombia, Universidad de Antioquia, 2000.
- Vattimo, Gianni, *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península, 1989.
- Vermal, Juan Luis, *La crítica de la metafísica en Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- Vernant, Jean-Pierre *et al.*, *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Winckelmann, Johann Joachim, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y en la escultura*, Barcelona, Península, 1987.
- Zambrano, María, *Poesía y filosofía*, México, FCE, 1996.

ÍNDICE

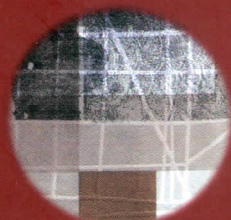
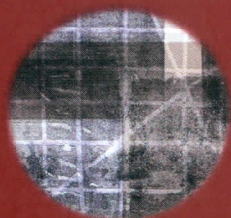
INTRODUCCIÓN	13
CAPÍTULO I	
TRAGEDIA Y LOCURA EN LA GRECIA CLÁSICA: LA TENSION ENTRE APOLO Y DIONISIO	
La Grecia serena y jovial	21
La Grecia pesimista y dionisiaca	29
La Grecia trágica	45
CAPÍTULO II	
LA TENSION APOLÍNEO-DIONISIACA Y SU NEGACION SOCRÁTICA	
Los instintos apolíneo-dionisiacos como tension cultural	55
Los instintos apolíneo-dionisiacos y su negacion socrática	67
La muerte de Sócrates a causa de su racionalismo	77

CAPÍTULO III

LA INFLUENCIA DE SÓCRATES EN OCCIDENTE Y EL PENSAR TRÁGICO DE NIETZSCHE

Consciencia contra instinto	91
La influencia antiartística de Sócrates en Occidente	105
La filosofía: ¿arte o violencia?	119
CONCLUSIONES	133
BIBLIOGRAFÍA	135

La filosofía: ¿arte o violencia? Una reflexión en torno a El nacimiento de la tragedia de Friedrich Nietzsche, de Esteban Sierra Montiel, se terminó de imprimir en junio de 2012, en los talleres de EDITORIAL CIGOME S.A de C.V. La edición consta de 500 ejemplares. En su composición se utilizaron tipos de la familia Baskerville 11/14. Cuidado de la edición: Laura Carolina Noriega Arce y Abril Ángeles Olay Blanco. Formación: Alejandro Esquivel López. Portada: Luisa Isabel Montserrat López Salas.



ESTEBAN SIERRA MONTIEL estudió la Licenciatura en Filosofía y la Maestría en Humanidades –titulándose de ésta con mención honorífica en 2009– en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Ha impartido las clases de Filosofía del mito, Filosofía de la cultura y Problemas contemporáneos en torno al conocer. Actualmente estudia el Doctorado en Humanidades en el área de Filosofía Contemporánea en la misma institución.

A partir de su inquietante lectura de la tragedia, Nietzsche dio cuenta de que la cultura artística puede surgir de elementos destructores y violentos, pues sólo el arte es capaz de curar la herida trágica producida por la desmesura de lo dionisiaco. Esta lectura metafísica del teatro griego repercute en distintos ámbitos de la cultura. La filosofía, la ciencia, el arte, la educación y la vida del hombre occidental son cuestionados de manera radical.

Humanidades
FILOSOFÍA



ISBN 978-607-422-311-8



9 786074 223118