



DEMETRIOS PRIZE 2019! El pathos trágico en el joven Nietzsche - The tragic pathos in the young Nietzsche. Art and Life according to The Birth of Tragedy

Authors: Joaquín Emanuel Campodónico Gómez
Submitted: 14. July 2019
Published: 16. July 2019
Volume: 6
Issue: 7
Affiliation: Facultad de Fiosofía y Letras, Departamento de Filosofía. Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Languages: Spanish, Castilian
Keywords: Demetrios Prize 2019, Winner, Nietzsche, Philosophy, Literature.
Categories: Demetrios Project, Humanities, Social Sciences and Law
DOI: 10.17160/josha.6.7.583

Abstract:

Campodonico as one of the Winners, From Argentina, present his work showing an interesting perspective of tragic. The author's research concludes based on the movement of a concept that is used for exegetical purposes in the interpretation of much of The Birth of Tragedy. As we have seen, it is coupled with enormous success in the argument of the book. Therefore, the importance of art for the young Nietzsche greatly transcends his relationship with Richard Wagner, as well as his appropriation and reinterpretation of many Schopenhaurian ideas and, moreover, the historical moment of Germany at the end of the 19th century. For Nietzsche, art is something so significant that it cannot be subject to the impression of a moment - even a stage in his life. We have argued that the complexity of the book on tragedy proves that it is the product of long years of meditation, analysis, discovery, and experience on the part of the professor in Basel.

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
07-2018

TESIS DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

El *pathos* trágico en el joven Nietzsche

Arte y Vida según *El nacimiento de la tragedia*

Tesista: Joaquín Emanuel Campodónico Gómez – DNI: 35792202

Director/a: Dra. Paula Fleisner



Índice

| | |
|---|----------------------------|
| <i>Introducción</i> | - 2 - |
| <i>1- La vida «es» movimiento, o la inmanencia del ser como configuración del pathos trágico</i> | - 10 - |
| <i>A. La unificación de los mundos y la desaparición de la caverna: el ser como devenir y apariencia</i> | - 10 - |
| <i>B. La conciencia de lo trágico como fundamento de la conciencia del ser: de la contradicción y la afirmación</i> | - 28 - |
| <i>2- La bella crueldad de lo sublime como redención vital: creación a partir del pathos trágico</i> | - 44 - |
| <i>A. Las primeras dos posiciones ante la vida y la insuficiencia de la Ingenuidad y Edipo</i> | «justificación»: - 44 - |
| <i>B. La vida es la redención artística, o cómo se llega a vivir el arte</i> | - 60 - |
| <i>B.1. La pregunta por la vida</i> | - 65 - |
| <i>B.2. La respuesta por el arte</i> | - 70 - |
| <i>3- Del pathos trágico al pathos lógico</i> | - 75 - |
| <i>A. La crisis estético-vital: el pathos lógico del socratismo</i> | - 75 - |
| <i>B. ‘Comenzar desde atrás’: salvar el arte para la vida o volver a la vida</i> | - 91 - |
| <i>Conclusión</i> | - 108 - |
| <i>Bibliografía</i> | - 113 - |



Introducción

Realizar un estudio sobre el pensamiento de Friedrich Nietzsche tiene una particularidad que lo hace especialmente dificultoso, una característica que llevó, quizás, a que por muchos años haya sido considerado un poeta, una luz en el manejo del lenguaje y las palabras, más no un filósofo. Y es que la prosa nietzscheana consigue interpelar como muy pocas lo han logrado a lo largo de la historia de la disciplina inventada hace milenios por los griegos. De modo tal que el desafío del intérprete va más allá del asegurarse ser lo más claro posible en su lectura, argumentar consistentemente y anticiparse a las posibles objeciones. Quien quiera comentar —más no sea de la manera más humilde— al oriundo de Röcken debe vérselas, también, consigo mismo. Al igual que muchos maestros de la historia, Nietzsche cultiva concepciones sobre todo lo existente que molestan, que incomodan, que, como el cuervo de Poe, se paran sobre nuestra puerta y nos hablan —habitando la mansión de nuestra seguridad conceptual heredada.

Estos cuestionamientos, sin embargo, están lejos de ser una infantil aproximación a la realidad que, aunque asombrada, interroga absolutamente todo por falta de comprensión. Precisamente apuntan, más bien, al planteo cierto de que la mansión del pensamiento occidental no es lo mejor que pudimos construir. Ella ha surgido como una respuesta al abandono de la caverna platónica y ha devenido, lamentablemente, un nuevo antro en el cual pasamos nuestros días, escondiendo, y no afrontando, nuestras miserias de seres modernos. Recordando el reloj a cuerda de Cortázar, al regalar un texto de Nietzsche, eres tú el regalado. Pero esta característica se oculta, se disfraza en los textos del filósofo alemán; engaña casi descaradamente ya desde su primera gran obra: *El nacimiento de la tragedia* (en adelante NT) no se ocupa de los griegos, ni de los trágicos, de Wagner, la filología o el ‘ser alemán’. Su ‘objeto de estudio’ somos nosotros.

La suerte de temeraria confesión que hemos realizado respecto de las peculiaridades de la exégesis de las obras de Nietzsche está suficientemente comprobada por la variedad de las interpretaciones de este. Y es que Nietzsche ha sido considerado desde protonazi por los nazis, hasta punta de lanza de las revoluciones de izquierda a mediados del siglo pasado. Los heideggerianos encuentran un Nietzsche



cúspide de la metafísica occidental, los animalistas, un Nietzsche ‘animal’; los estudiosos del arte, un filósofo-artista; los epistemólogos, un Nietzsche iluminista; los kantianos, un schopenhauriano; los schopenhaurianos, un filósofo encerrado en el concepto de voluntad y pesimista; los foucaultianos, un filósofo del poder; los adornianos, un crítico de la cultura occidental; los analíticos, un Nietzsche ‘light’ o del que siempre se puede decir con razón que estaba loco, etc. Todas estas posturas van desde la valoración de la filosofía nietzscheana como ‘filosofía irracional’, hasta sostener que desde esta filosofía se pueden justificar genocidios. Aquí no vamos a presentar aspiraciones tan grandiosas, universales ni originarias; en este sentido, quizás el mejor nietzscheano sea aquél que, simplemente, no lo es. Nuestra posición, nuestra hipótesis principal, radica en sostener que la filosofía nietzscheana de juventud presenta dos conceptos íntimamente enlazados al punto tal que la comprensión de uno no es completa sin la mediación del otro. Nos referimos, claro está, a arte y vida.

No obstante, no es sino en el libro sobre la tragedia donde nuestra perspectiva adquiere el rigor filosófico que pretendemos estudiar y, de alguna manera, esclarecer. La sistematicidad con la cual se desarrolla el texto nos da la posibilidad de investigar de manera profunda la relación allí expuesta entre arte y vida. Pero no es sólo la sistematicidad que nos da una obra pensada en la totalidad de un libro aquello que justifica nuestra elección; también debemos siempre pensar en la demora que antecede a la redacción de NT y la urgencia y ansiedad con la cual Nietzsche termina, finalmente, escribiendo. Urgencia y ansiedad que hacen que muchos de sus capítulos hayan sido realizados en el fragor de la Guerra franco-prusiana. Estos datos, unidos a la suerte de confesiones que encontramos en los *Nachgelassene Fragmente* y la *Sämtliche Briefe*, nos dan la pauta de que dicho texto había sido enormemente meditado por su autor, y que no había surgido como un mandato de sus pares filólogos que esperaban —más bien, reclamaban— una obra del reciente y jovencísimo catedrático que había ocupado un puesto sin, siquiera, una tesis doctoral. Las lecciones dadas en la Universidad de Basilea, así como los trabajos publicados en ese período, gestaban una concepción particularísima sobre el arte, la vida, la metafísica y la Antigüedad. Pero ellos debían confluir muy a pesar del contexto en el cual eran elaborados. *El nacimiento de la tragedia* surge, así, de la tempestad: de la interna del propio Nietzsche, de la que supuso su nombramiento como catedrático de Filología clásica a los 23 años de edad, y de la



guerra como epítome —por lo demás, ejemplificador— de la tormenta. Así se entiende la calma, la medida y el cuidado con el cual son planteadas las tesis del libro; casi como si el mismo fuese un bálsamo frente al ajetreo circundante.

Esta paz, esta tranquilidad y belleza con la que son expuestos los argumentos de NT no fue suficiente para calmar el clima que el joven filólogo padecía. Pues tal y como desarrollaremos brevemente en el cuerpo de este trabajo, el primer libro de Nietzsche no hizo sino alimentar a la soledad sobre la que reflexionará profundamente, algunos años después. Y es que un filólogo de 26 años había escrito un libro que pretendía intervenir la realidad no sólo de su propia disciplina, siquiera la de Alemania, sino la de Occidente entero. Con esta idea en mente interpretamos el pasaje final del capítulo quince, en el que luego Nietzsche pasará a presentar y justificar el fenómeno Wagner:

Preocupados, más no desconsolados, permanecemos un momento al margen, como hombres contemplativos a quienes les está permitido ser testigos de esas luchas y transiciones enormes. ¡Ay! ¡La magia de esas luchas consiste en que quien las mira tiene también que intervenir en ellas!¹

Las ‘luchas’ que refiere no son otras que las de la ciencia y el arte, en una época donde esta última busca encontrar un lugar. Pero lo verdaderamente central del pasaje transcrito es que el planteo nietzscheano tiene aspiraciones absolutamente *radicales*, y esto es lo que nos permite argumentar que la relación entre arte y vida debe ser investigada. Porque si aquí logramos encontrar una concepción particular sobre lo que sea la vida para Nietzsche, no nos quedará más remedio que asumir que este se interesaba en intervenir en nuestra civilización; esta intervención, esta pretensión de cambiar todo Occidente se inmiscuye en lo más hondo y privado del ser moderno, en lo más oscuro e inexplorado y, a partir de allí, reinterpreta la vida. Para nosotros —y esta será nuestra segunda hipótesis principal— las tesis de NT tienen como sustrato filosófico, como fundamento teórico, una particular e íntima concepción de la vida; sin ella, no pueden apreciarse en su amplitud todos los demás desarrollos: la vida es interpretada como un fenómeno estético. Es desde allí que se introduce la necesidad de

¹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-15, trad. A. Sánchez Pascual. Todas las citas traducidas por Andrés Sánchez Pascual (la traducción castellana de *El nacimiento de la tragedia* que suele ser más aceptada por los especialistas) pertenecen a la siguiente edición: F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 2012, trad. A. Sánchez Pascual. En este caso, la cita corresponde a la página 137. En lo sucesivo, se citará con la edición canónica indicando la paginación de la traducción castellana referida.



arte en la existencia, pues la vida artística es la única manera de afirmar la realidad, la apariencia —la vida misma.

De este modo, es menester que nos ocupemos, en un primer momento, de la metafísica que supone *El nacimiento de la tragedia* y de la ontología que surge como consecuencia de las posiciones allí tomadas. Puesto que podría considerarse que la operatoria nietzscheana consiste, meramente, en una suerte de aplicación a la Antigüedad griega clásica, más específicamente al fenómeno de la tragedia, del esquema planteado por Arthur Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* y que Nietzsche no hace más que reinterpretar, sin mayores novedades filosóficas y estéticas, las enseñanzas de quien consideraba su maestro. Como gran parte de la literatura especializada, nosotros tampoco creemos que esto pueda ser cierto. No obstante, sí es preciso distinguir y comparar las dos metafísicas intervinientes en el transcurso de la primera parte de NT por varios motivos. En primer lugar, la obra capital de Schopenhauer es el único texto que Nietzsche cita de forma literal (recordemos, en ese sentido, que *El nacimiento de la tragedia* había sido criticado por no contar con aparato de notas ni, cuanto menos, con referencias bibliográficas ulteriores); y estamos obligados a tener que decir algo al respecto de esta marca editorial evidente. Por otra parte, Nietzsche mismo considera que el descubrimiento de la obra del filósofo de la voluntad supuso una conversión y un cambio profundo en su vida. En este sentido, en los años en los que se fue incubando el libro sobre la tragedia, el catedrático en Basilea tenía asiduas charlas con los Wagner sobre la propuesta estética schopenhauriana. Por último, los principales comentaristas que utilizamos en esta primera parte de nuestro trabajo consideran necesario mostrar las diferencias entre un planteo y otro. Desde ya, es claro y evidente que NT por lo menos está inspirado en las posiciones de Schopenhauer; sin embargo, no es posible sostener una lectura simplista del libro en la cual todo sería como Schopenhauer dijo que era. Incluso, el solo hecho de la existencia de lo apolíneo y lo dionisíaco, donde el primero sí puede ser leído como apariencia, pero el segundo jamás únicamente como voluntad, son pruebas quizás suficientes de que Nietzsche crea algo nuevo en metafísica. De esta manera, el lector encontrará que hemos abordado esta problemática a lo largo de la primera parte de nuestro trabajo; aunque no siempre se hará de forma expresa esta diferenciación, es importante tener presente que investigamos la metafísica nietzscheana partiendo de su novedad.



La clave de interpretación que, sostenemos, ha de ser introducida para comprender la relación entre arte y vida a propósito del esquema metafísico novedoso que figura Nietzsche en la filosofía es lo que Eugen Fink, en *La filosofía de Nietzsche*, ha denominado *pathos* trágico. Mediante este concepto se logra englobar una consideración acerca del mundo y también acerca de todo lo real que posibilita su ulterior ‘solución’ artística. A su vez, la justificación que llevamos a cabo del descubrimiento de Fink se apoya en que la parte fundamentalmente metafísica del libro se encuentra desarrollada con el telón de fondo del romanticismo alemán; en este sentido, Fink, como exponente del simbolismo estético, realiza una lectura compatible con ciertas concepciones básicas del movimiento del siglo XIX. Por lo tanto, nuestra investigación expondrá los conceptos de arte y vida bajo la consideración de que, allí, prima una concepción del mundo que debe ser diferenciada de todas las otras; esa concepción es la que el *pathos* trágico viene a desarrollar como clave exegética del libro sobre la tragedia y como confluencia de lo que significa la vida, para Nietzsche.

Ahora bien, lo curioso de lo que supone la introducción del *pathos* trágico, de un libro embebido por romanticismo y de argumentar en favor de una metafísica es que todo esto se realiza de manera inmanente. La justificación de ello puede pensarse, rápidamente, como una forma de plantear la posición nietzscheana francamente en contra de uno de sus mayores enemigos a lo largo de toda su producción filosófica: el platonismo. También puede pensarse, en el mismo sentido, que Nietzsche ya por 1872 visualizó los peligros de la metafísica cristiana. Quizás, por otro lado, la inmanencia del ser surge como consecuencia de la lectura y apropiación que se hacen en los escritos preparatorios a NT y en los *Nachgelassene Fragmente* de Heráclito. También, aquí no debemos olvidar la erudición que Nietzsche ostentaba en relación a la comprensión de la civilización griega; erudición que le permite hablar con una voz propia, sacando las consecuencias de sus añosas investigaciones. Así, la metafísica del *pathos* trágico es examinada a la luz de esa cultura griega de la que Nietzsche tanto se había ocupado. Por último, proponer una metafísica, una ontología y un ser inmanentes puede que sean una forma de subrayar la pretensión de fundar una nueva cultura que el libro sobre la tragedia viene a desarrollar. Exceptuando su relación con el cristianismo, todas estas posturas son investigadas en el primer capítulo del presente trabajo debido a que es realmente llamativo cómo el *pathos* trágico se apoya en un ser inmanente teniendo en



cuenta el contexto romántico en el cual NT fue escrito, las influencias filosóficas de Nietzsche y la solución del problema trágico de la vida a través del arte.

Por esto último es que en el segundo capítulo —y ya adentrados en lo que supone el arte para Nietzsche, así como de su justificación en el esquema metafísico expuesto— investigamos las distintas posturas artísticas que han surgido en la Grecia clásica luego de que el *pathos* trágico se expandiera y se asumiera en dicho pueblo. Estas posturas están ejemplificadas en *El nacimiento de la tragedia* bajo los nombres de la ingenuidad homérica, el Edipo de Sófocles y el Prometeo de Esquilo. Las tres se corresponden, asimismo, con aquello que se hace *con* el *pathos*. Es decir que la valoración del arte producido por estas actitudes estéticas se encuentra directamente relacionado con lo que ellas hagan con la vida: qué tipo de vida asuman, quieran, propongan y creen. Aquí se cuele otra de nuestras hipótesis, de nuestras claves de lectura e investigación. Puesto que, para nosotros, el arte es la consecuencia de haber visualizado lo trágico como parte absolutamente inevitable de la realidad imperante. En el momento en el que el artista ha logrado ver a las ‘madres del ser’ —que son constitutivas del *pathos* trágico—, este se hace cargo de ello y se pueden realizar estas tres formas de arte. El desarrollo del argumento de NT, en este momento, pasa desde la primera actitud que se tiene frente a lo trágico ejemplificada en la ingenuidad homérica, hasta el absoluto abrazo al devenir de una realidad inmanente que se logra en las tragedias de Esquilo, pasando, como etapa intermedia, por la demostración que realiza Sófocles en su *Edipo* de la inevitabilidad del sufrimiento vital —cosa que, por otra parte, se creía posible en las epopeyas homéricas mediante la operatoria que consistía en introducir bellas apariencias que velen el corazón del mundo. El autor de *Prometeo* es sólo un nombre para encarnar lo que, para Nietzsche, es el punto cúlmine de una auténtica civilización trágica: la necesidad de crear un sentido a la vida misma, afirmándola. Como rápidamente podrá apreciarse, nuestra investigación concluye aquí que la vida, según NT, es algo afirmable de suyo; sin embargo, en pos de hacerla soportable y, potencialmente, grandiosa debe, en una primera instancia, ser creada. Esta creación no puede sino ser artística puesto que la vida, en sí misma, es presentada como algo carente de sentido. Y es en este momento en el que la tesis principal de todo el libro se descubre: la vida es vivir el arte. Esta es la forma, entonces, de afrontar el *pathos* trágico: estetizar lo existente.



En un tercer capítulo, analizaremos la compleja figura de Sócrates en *El nacimiento de la tragedia* y en el joven Nietzsche. La dificultad principal de esta parte de nuestra investigación se encuentra en que el maestro de Platón es categorizado como uno de los dos asesinos de la tragedia ática y, sin embargo, luego es revalorizado de manera sustancial a los efectos argumentativos del libro. En esta sección, analizaremos profundamente la muerte de la tragedia sirviéndonos, además, del factor interno que ella posee, esto es, Eurípides. Aquí, daremos cuenta de las diferencias y novedades que el ‘último trágico’ expresa en sus obras y, además, su íntima relación con Sócrates. Para ello mostraremos las innovaciones que NT trata con mayor claridad, tales como el rol del público, el prólogo, el lugar de la música en la obra y el texto mismo que se expresa por medio de los actores. Nuestra mayor hipótesis será sostener que el cambio producido por Sócrates y Eurípides fue de tal magnitud que ellos configuraron un nuevo *pathos*, el *pathos* lógico. Así, la muerte de la tragedia no es sólo la desaparición de un género teatral, más bien se trata de un cambio absolutamente transgresor sobre múltiples aspectos dentro de la Grecia clásica. Si bien esos aspectos serán investigados en el presente trabajo, nuestra segunda hipótesis, en esta parte, sostiene que el cambio producido es, fundamentalmente, en relación a lo que los griegos consideran vida. De tal modo que lo que verdaderamente ha mutado es la valoración de la vida en general. Así, para nosotros, Sócrates y Eurípides producen una crisis estético-vital en la cultura helénica al plantear una nueva metafísica y un nuevo arte. Este desplazamiento del *pathos* trágico por uno nuevo será investigado e interpretado apejándonos a NT y a algunos de los textos que se ocupan de este problema en el joven Nietzsche.

Sin embargo, y pese a que algunas posturas ya clásicas dentro de los intérpretes de Nietzsche hayan sostenido que a partir del Sócrates de NT no existe posibilidad alguna de enriquecer ningún planteo positivo, consideramos que una lectura más cercana al texto comprueba la nueva luz que ve su autor en la posibilidad cierta de un resurgir del arte trágico.² Quizás la dificultad más importante en la investigación del

² Quizás la más célebre de ellas sea la del filósofo francés Gilles Deleuze. En su *Nietzsche y la filosofía* sostiene lo siguiente: «Sócrates es el primer genio de la decadencia: opone la idea a la vida, juzga la idea por la vida, presenta la vida como si debiera ser juzgada, justificada, redimida por la idea. Lo que nos pide, es llegar a sentir que la vida, aplastada bajo el peso de lo negativo, es indigna de ser deseada por sí misma, experimentada en sí misma: Sócrates es el ‘hombre teórico’, el único verdadero contrario del hombre trágico.» G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2000, trad. C. Artal, p. 24. Si



Sócrates del joven Nietzsche y, particularmente, de *El nacimiento de la tragedia* sea conciliar y comprender cómo la misma figura que asesina la tragedia es, a la vez, aquella que presenta las características necesarias para volver a vivir el arte. El movimiento argumentativo que seguiremos está centrado en el concepto de ciencia, donde esta misma se ha expandido por toda la cultura occidental al punto de ser algo imposible de obviar. La ciencia madura es, para Nietzsche, aquella que se da cuenta de sus propios límites, sus propias imposibilidades y la necesidad de entablar una relación con el arte que no sea de rechazo ni de desprecio. Esta ciencia madura está encarnada en la figura del Sócrates (también maduro) artístico, ya que él intuye fuertemente que la bandera del conocimiento racional y dialéctico encuentra sus fronteras; a partir de esas fronteras el arte viene a cultivar una nueva forma de vida. Nuestra hipótesis, en este apartado, será que a partir de la ciencia, el *pathos* lógico y la nueva cultura que se instaure puede darse, nuevamente, el *pathos* trágico; es decir, que es posible devolver el arte a la vida y que la primera sea expresión de las necesidades vitales más profundas.

Para desarrollar y explorar todas las hipótesis planteadas nos hemos basado en dos grandes tradiciones filosóficas que han estudiado intensamente la obra y el pensamiento del ‘solitario de Sils-María’. El lector encontrará que la mayor parte de las citas recogidas pertenecen al mundo anglosajón o iberoamericano; sólo muy especialmente nos referimos a intérpretes que no formen parte de estos países. La razón de esto no es azarosa, sino que se ha buscado acercar dos posiciones que por diversos factores han crecido, aparentemente, separadas una de la otra. Además, en las últimas décadas ha habido un fuerte interés, por parte del mundo iberoamericano, en estudiar las posiciones de Nietzsche respecto al arte y se han producido, en consecuencia, cuantiosos y valiosísimos aportes, así como, también, han surgido especialistas de gran nivel. Teniendo en cuenta la enorme y reciente literatura con la que nos encontramos, así como la cercanía cultural que ella presenta con nosotros, no queríamos dejar de lado la oportunidad de trazar una línea que conecte —en un tema específico que *aún* no había sido explorado— con la, quizás, más antigua tradición anglosajona en estos asuntos.

bien Deleuze matiza su planteo a lo largo de su escrito, no llega a dar cuenta de lo que el hombre teórico termina significando para Nietzsche en los capítulos siguientes de *El nacimiento de la tragedia*.



Respecto de las fuentes en las cuales basamos nuestro estudio, debemos aclarar que nos centramos en *El nacimiento de la tragedia* por las razones que expusimos en la presente introducción: la sistematicidad, la suerte de confluencia que el libro personifica respecto de muchas tesis que su autor insinuaba en la producción que antecede al texto, pero, también, es de una enorme importancia que este haya sido un libro que el propio Nietzsche se encargó de publicar y editar en tres oportunidades distintas. Para nosotros, esto es prueba de la gran seriedad con la cual el mismo fue redactado, así como del amor y afecto que su autor le conservaba. También nos hemos servido de los escritos preparatorios, las lecciones, los *Nachgelassene Fragmente* y, en menor medida, la *Sämtliche Briefe*. Sin embargo, ellos fueron utilizados teniendo como norte el libro publicado en 1872; su utilización se supeditó a la necesidad de aclaración que algunas ideas de NT precisaban. Las traducciones de las que nos servimos fueron cotejadas con el original alemán, modificadas cuando así lo indicamos y resaltados los conceptos que, según nuestro criterio, debían ser apreciados con mayor detenimiento.

1- La vida «es» movimiento, o la inmanencia del ser como configuración del *pathos* trágico

A. La unificación de los mundos y la desaparición de la caverna: el ser como devenir y apariencia

«a veces veo crecer un fragmento de una nueva metafísica, a veces de una nueva estética»,

Friedrich Nietzsche,
carta a Erwin Rohde, 29/03/1871

El 23 de Noviembre de 1871 Nietzsche escribe al mejor amigo de su juventud, Erwin Rohde, pidiéndole que realice una manifestación pública sobre su «*librito* sobre la tragedia» (*Tragödienbüchlein*). Inmediatamente, confiesa una preocupación frente a la recepción del '*librito*' y agrega: «Temo siempre que los filólogos no lo querrán leer a causa de la música, los músicos a causa de la filología, y los filósofos a causa de la música y la filología.»³ En parte no podemos sino decir que tenía razón. Sin embargo,

³ F. Nietzsche, carta a Erwin Rohde del 23 de Noviembre de 1871, trad. J. M. Romero Cuevas y M. Parmeggiani, eKGWB/BVN-1871,170. Edición castellana en: F. Nietzsche, *Correspondencia Volumen II*



una omisión se cuela por entre la confesión de Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, el 'librito', no fue leído a causa de su *filosofía*. En la extremadamente rígida filología alemana del siglo XIX aparece un texto que echa por tierra un gran número de las 'verdades' asimiladas por la disciplina; un texto sin aparato de notas ni menciones académicas, y publicado por un editor musical.⁴ Pero esto no fue lo que despertó las más terribles de las respuestas que podía esperar quien pretendía «ser algo más que un maestro de disciplina de hábiles filólogos.»⁵ A aquél que se basara en las cuestiones técnico-académicas al 'refutar' *El nacimiento de la tragedia*, cabría decirle lo que Charles Baudelaire escribió sobre su propio libro, *Las flores del mal*, en el «Epígrafe para un libro condenado»: «Me leerás en vano, / o creerás que a un loco leíste.» Quien se dio cuenta de ello fue el, por entonces, jovencísimo filólogo Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, que a sus 24 años tomó el estandarte de la verdad de la 'ciencia filológica' y dejó caer sobre el también jovencísimo «señor Nietzsche»⁶ de 27 años el más pesado yunque escrito en griego, o en expresión del igualmente filólogo Erwin Rohde, al comentar la operatoria de Wilamowitz, una «granizada de citas recogidas en las calles intransitables de los manuales más corrientes.»⁷ La operación llevada adelante por Wilamowitz fue simple y contundente; fue, justamente, hacerlo pasar a Nietzsche por un desencajado, alguien que había perdido los estribos —por un *loco*. Y para cumplir con el objetivo, envuelto en argumentos *ad hominem*, muchos de ellos de una enorme crueldad, «ese jovenzuelo berlinés»⁸ supo que lo que debía hacer era refutar una a una

(abril 1869-diciembre 1874), Madrid, Trotta, 2007, trad. J. M. Romero y M. Parmeggiani, p. 237. Sobre el uso de la correspondencia de Nietzsche a los efectos de utilizarlas como fuente y realizar una génesis de *El nacimiento de la tragedia* véase M. S. Silk y J. P. Stern, *Nietzsche on tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 41 y ss. Todas las citas de la correspondencia del período referido pertenecen a la edición y traducción mencionadas.

⁴ Ernst Wilhelm Fritsch, editor de Richard Wagner.

⁵ F. Nietzsche, carta a Carl von Gersdorff del 11 de Abril de 1869, trad. L. de Santiago Guervós. eKGWB/BVN-1869,632. Edición castellana en: F. Nietzsche, *Correspondencia Volumen I (junio 1850-abril 1869)*, Madrid, Trotta, 2007, trad. L. de Santiago Guervós, p. 583. Todas las citas de la correspondencia del período referido pertenecen a la edición y traducción mencionadas.

⁶ Expresión utilizada por Wilamowitz en «Zukunftsphilologie!» para referirse a Nietzsche aludiendo a que este no realizó tesis de doctorado, sino que la Universidad de Leipzig le confirió el título «por la calidad de sus investigaciones». Véase la introducción del Dr. Luis de Santiago Guervós en *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, L. de Santiago Guervós (ed.), Málaga, Ágora, 1994.

⁷ E. Rohde, «Pseudofilología», en *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., p. 115.

⁸ Expresión utilizada por Nietzsche para referirse a Wilamowitz luego de la publicación del panfleto «Zukunftsphilologie!». Por ejemplo en eKGWB/BVN-1872,230. Edición castellana: pp. 300-301. Curiosamente, ambos habían mantenido una cordial relación hasta ese momento —incluida alguna visita



las principales tesis de NT. Pues nadie podía creer —no, al menos, justificadamente— que el recientemente catedrático en Basilea no estuviese al tanto de todo aquello que era sostenido en la 'ciencia filológica' como verdadero, al menos en lo que concernía a los problemas tratados por Nietzsche durante sus cursos y escritos anteriores; además, era el más cercano pupilo de la eminencia en filología clásica de la Alemania del momento, el Dr. Friedrich W. Ritschl —característica que, en sí misma, ya representaba un enorme respaldo académico. Por tanto, era preciso acentuar que lo que se intentaba desde *El nacimiento de la tragedia* no era «hacer ciencia», como a Wilamowitz le gustaba remarcar, sino, como Nietzsche sostuvo ya desde su lección inaugural en Basilea titulada «Introducción al estudio de la filología clásica», que la finalidad de la filología es «iluminarse la existencia». Pero, para llevar adelante el cometido, para que Nietzsche no pueda hacer filosofía *desde* la filología fue preciso desacreditarlo en el marco de la 'ciencia' a la que él pretendía modificar; es decir, volverlo un '*pseudofilólogo*'. Quizás el panfleto escrito por Wilamowitz —lleno de golpes bajos 'científicos' y no tanto— con aspiraciones a tener su propia cátedra y un tanto envidioso lleve por título el mejor resumen de *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*: «¡Filología del futuro!» (*Zukunftsphilologie!*). Y es que Nietzsche pretendía hablarnos del futuro al hablarnos del pasado, o como sostiene de Santiago Guervós «el libro fundamental de su vida: *El nacimiento de la tragedia*, [fue] su primera obra intempestiva.»⁹

Si esto fue así, si lo verdaderamente irritante del joven Nietzsche no era aquello estrictamente filológico, si lo que efectivamente provocó, en el mejor de los casos, el silencio de la ciencia filológica —como sucedió con la nula respuesta al libro por parte de su maestro Ritschl— o, en el peor de ellos, la revulsión intelectual de, entre otros, el mentado Wilamowitz, entonces, ¿qué fue lo que hizo que el catedrático en Basilea perdiera casi todo su prestigio y se lo fuera confinando, poco a poco, al aislamiento académico? Como hemos sostenido más arriba, el problema es el complejo entramado filosófico que se desarrolla en las páginas de NT; red conceptual que no apunta solamente a poner en duda la 'verdad' filológica de los antiguos, sino que también, y por

de Wilamowitz a la casa de Nietzsche en Basilea—, cosa que le permitió a Wilamowitz utilizar ciertas intimidades de Nietzsche para desacreditar su libro, como por ejemplo, el haber suspendido Matemáticas en Pforta. Véase *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., p. 75.

⁹ L. de Santiago Guervós (ed.), *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., p. 13.



sobre todo, dinamita aquella pretensión de objetividad como un acceso privilegiado a la verdad que pueda ser llevado a cabo por cualquier disciplina que se precie de 'científica'. Elegir como enemigo a Sócrates y su cientificismo es lo mismo que ponerse en contra de cualquier discurso que pretenda ser científico. La construcción de Nietzsche es remarcar la *transvaloración* que este *demón*, Platón y Eurípides desarrollaron tan profundamente que solamente un ojo clínico puede notar que la Ciencia —en mayúsculas y en tanto que tal, casi endiosada como Razón— es *histórica* y precisa de una profunda concepción *metafísica* sobre la *vida*; y que esta vida, a su vez, no puede configurarse si no contiene una *ontología*, es decir, una explicación de aquello *que es*. La tragedia ática, el arte, es un emergente que tiene como sustrato la filosofía. Ella hizo posible que los griegos presocráticos tuvieran la exuberancia que dejó atónitos a los catedráticos prusianos —jóvenes o viejos— de Filología clásica y que habilitó la disciplina misma en la medida en que ella estudia, precisamente, 'problemas'. Es decir, los griegos pueden ser estudiados porque *nos son* extraños.¹⁰

Catorce años después de este episodio, en 1886, Nietzsche publica *Más allá del bien y del mal* (aunque gran parte de la obra estaba escrita, ya, en 1881) cuyo aforismo 290 puede servir de conclusión a la polémica nunca saldada entre estos jóvenes filólogos: «Todo pensador profundo tiene más miedo a ser entendido que a ser malentendido.»¹¹ Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff comprendió cuál era la intención de su colega de Basilea; su astucia residió en la forma en la que procedió para frenarlo. Y como sostienen Silk y Stern respecto a los puntos irreconciliables entre Nietzsche y la Filología del momento: «Tenemos, aquí, una confrontación clásica, el epítome de toda controversia entre los defensores de un 'puro' academicismo y los que hablan en vistas de enseñar al servicio del arte y la *vida*.»¹²

Al tratar lo que hacía de Nietzsche un filólogo especialmente atento y distinguido, Babette Babich sostiene que «la reflexión hermenéutico-fenomenológica de Nietzsche también se ocupa de subrayar que aquello que pudo haber sido 'demasiado

¹⁰ El propio Nietzsche trata sobre esto en las primeras páginas de «El drama musical griego».

¹¹ F. Nietzsche, eKGBW/JGB-290, trad. A. Sánchez Pascual. Utilizaremos la siguiente edición castellana en lo sucesivo: F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 2005, trad. A. Sánchez Pascual. La cita pertenece a la página 264.

¹² M. S. Silk y J. P. Stern, *Nietzsche on tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 100, el subrayado es mío.



bien conocido' por los antiguos, podría no haber sido preservado en absoluto.»¹³ Es decir, que frente a la Antigüedad clásica no se trata sólo de aclarar que «nos paramos sobre un campo de ruinas»¹⁴ —por lo que las verdades de la filología estarán supeditadas a la increíblemente escueta conservación de obras y fragmentos de los antiguos, así, si no se quiere que la misma ciencia se convierta en «un simple ejercicio de la inteligencia y la memoria»¹⁵ se deberá recurrir a recursos de otro orden, más amplios, echar mano a *otras* herramientas—se trata, además, de sostener que la categoría de Ciencia surge de la Filosofía. Consciente de ello, esta visión le permite a Nietzsche afrontar el hostil contexto académico y confesar —casi vaticinando lo que le esperará— a su siempre buen amigo Rohde:

Realmente no tengo en absoluto ambición literaria, no necesito vincularme a una pauta dominante, porque no ambiciono ninguna posición distinguida y famosa. Por el contrario quiero, cuando llegue el momento, expresarme de la manera más seria y sincera posible.¹⁶

Lentamente se iba gestando una visión intempestiva que le permite terminar, en la misma carta: «Ahora, dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen juntos de tal forma que alguna vez, ciertamente, pariré centauros.»¹⁷ Será necesario, entonces, indagar de qué manera, cómo fue construyéndose este *centauro*; y, hasta qué punto y en qué preciso sentido podemos sostener que en el joven Nietzsche encontramos una metafísica que se exhibe, que se presenta sostenida por un suelo ontológico—posibilitante del centauro de Nietzsche.

Pero, ¿qué es aquello que puede entenderse como ontología en un filósofo que poco tiempo después escribirá «Sobre verdad y mentira en sentido extramoral»? ¿De qué manera podemos nosotros pensar una concepción ontológica en la que confluyen arte y filosofía? Sostenemos con Eugen Fink que ya en su primer libro «las ideas

¹³ B. Babich, «Who Was Nietzsche's Archilochus?», en Charles Bambach y Theodore George (eds.), *Philosophy and Poetry*, Albany, State University of New York Press, 2016, trad. P. Fleisner y J. Campodónico Gómez.

¹⁴ F. Nietzsche, KGWII/2 412.

¹⁵ E. Rohde, «Pseudofilología», en *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, L. de Santiago Guervós (ed.), ed. cit., p. 116.

¹⁶ F. Nietzsche, carta a Rohde de finales de Enero y 15 de Febrero de 1870, trad. L. de Santiago Guervós, eKGWB/BVN-1870,58. Edición castellana: p: 123.

¹⁷ Ídem.



ontológicas de la metafísica las examina Nietzsche a la luz de su valor de síntoma.»¹⁸ De modo tal que va a ocurrir un desplazamiento desde la metafísica como aquella rama de la filosofía que busca las esencias, a una «metafísica tomada como un proceso vital.»¹⁹ En la misma línea de investigación, al indagar sobre los antecedentes que hicieron posible el 'librito sobre la tragedia', Paulina Rivero Weber nos dice que «para Nietzsche, ese ámbito del ser y de la verdad no se encuentra fuera de la caverna, o más bien: no hay caverna. Este ámbito en el que vivimos, esta tierra y este cuerpo, este mundo sensible es lo que es, este es el mundo del ser.»²⁰ Así, tras la extremadamente seria lectura que Nietzsche realizó de Arthur Schopenhauer en el año 1866 y la singular 'conversión'²¹ que supuso dicho suceso, el esquema de fondo que utilizará en términos ontológicos tiene como horizonte de posibilidad y fundamento principal la negación de la trascendencia del ser y su vuelta al mundo o, más bien, a *este* mundo. Esta peculiar concepción de una *ontología inmanente* es lo que le permite a Rivero Weber concluir que «ser es devenir»²²; posibilitando, así, que la lucha sea trasladada a este ámbito y no haya que salir de ninguna oscuridad a buscar las esencias que iluminan lo que apenas vemos. Esta metafísica 'vital' como configuración de fuerzas o síntomas prefigura una «visión trágica del mundo» donde «vida y muerte, nacimiento y decadencia de lo finito se encuentran entrelazados.»²³

La concepción trágica de lo «real» y también de la vida la caracteriza Fink como *pathos* trágico. El hallazgo que representa el *pathos* trágico es de un enorme valor, puesto que con él se explica qué fue lo que posibilitó que una sociedad como la Antigua Grecia pre-socrática pueda tener una concepción tan terrible sobre la vida y, al mismo tiempo, esto haya sido la condición necesaria para que surja la tragedia ática; de modo tal que todo el peso que significa el *pathos* trágico va a estar volcado sobre la afirmación que se encuentra necesariamente unida al mentado concepto ya que, como expresa Joan Llinares,

¹⁸ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 2000, trad. A. Sánchez Pascual, p. 17.

¹⁹ Ídem.

²⁰ P. Rivero Weber, *Nietzsche verdad e ilusión*, México, Ítaca, 2004, pp. 34-34.

²¹ Véase, L. de Santiago Guervós (ed.), *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., p. 12.

²² P. Rivero Weber, op. cit., p. 34.

²³ E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, ed. cit., p. 21.



esta actitud cruel y radical ante la realidad, que, como sucede en la tragedia, no se anda con subterfugios y prefiere la veracidad del dolor y de la desgracia, contra lo que puede pensarse [...] está en el polo opuesto de la resignación y de la cobardía, del quietismo fatalista y de la pasividad.²⁴

Aquello que es afirmado en la concepción del ser que se encuentra en el centro del *pathos* es el devenir inmanente de una realidad que configura una noción de vida a la vez terrible y consoladora. Puesto que si «el *pathos* trágico se alimenta del saber que 'todo es uno'»²⁵ al perecer se irá a formar parte del «oleaje informe de la vida.»²⁶ Las individualidades que pueblan el —este— mundo no son más que particularizaciones de lo que Nietzsche denomina «Uno primordial» (*Ur-Eine*), centro configurador de realidad desde el cual procede —y procedemos— aquello en tanto que es. No debe pensarse que lo verdaderamente existente es el 'todo', y los 'entes' singulares son solamente *reflejo* de aquél. De sostener esta interpretación estaríamos dejando atravesar la metafísica de *El nacimiento de la tragedia* por un platonismo que insiste en separar los ámbitos; aquí se halla una visión mucho más cruda de lo «real»: el fin de subrayar al «Uno primordial» es comprender que la realidad de lo individual no se agota en sí mismo, pero mucho menos depende de una instancia que lo trascienda; lo individual o lo particular permanece conectado a todo lo demás en la medida en que esa conexión, en sí misma, es lo que posibilita su existir. No hay entes aislados porque no hay, tampoco, un ser aislado. La grandeza de la metafísica que podemos encontrar en NT es equiparar los 'ámbitos' hasta que ya no rige más la 'separación', llegando a mostrar que la verdadera apariencia radica en consignar al individuo como, propiamente, *un* individuo. Sin embargo, tal proceso es inevitable en pos de encontrar una realidad: lo que existe puede existir en la medida en que se comprende que pertenece a todo lo demás, pero primero hay que encontrarlo en su particularización para, luego, ver cómo él, en rigor, no se sostiene a sí mismo como si fuese un Robinson ontológico. Es decir, se trata de apreciar a los fenómenos en sus conexiones—*en su devenir*.

²⁴ J. Llinares, «Sobre lo trágico en Schopenhauer y Nietzsche», en *Das Tragische*, C. Bonilla, B. Zimmermann (ed.), Stuttgart, Die Deutsche Bibliothek, 2000, p. 136.

²⁵ E. Fink, op. cit., p. 21.

²⁶ Ídem.



En aquello que se denomina Historia de la Filosofía pocos filósofos han reflexionado y postulado tan hondamente sobre el devenir como Heráclito de Éfeso. En «La filosofía en la época trágica de los griegos» (remarquemos la cercanía con NT ya que este escrito es de 1873) Nietzsche traduce al presocrático atreviéndose, así, «a hablar en el lugar de Heráclito, traduciendo a su propio lenguaje»²⁷. Una 'traducción' que ya implica cuestionar en sí mismo al problema de la apropiación y recepción de los antiguos:

Lo único que veo es devenir. ¡No os dejéis engañar! Depende de vuestra miopía y no de la esencia de las cosas, el que creáis ver tierra firme en algún lugar del mar del devenir y del perecer. Usáis los nombres de las cosas, como si tuviesen una duración constante: pero incluso el río en el que os bañáis por segunda vez ya no es el mismo río en el que lo hicisteis la primera.²⁸

También en un fragmento del invierno boreal de 1870-1871 apreciamos la cercanía que Nietzsche estudia en Heráclito en relación a lo trágico: «Los antiguos filósofos, los Eléatas, Heráclito y Empédocles como filósofos *trágicos*.»²⁹ Una tenue disonancia escribirá en *Ecce homo* respecto a este pensamiento de juventud que afirma, sin más, a Heráclito como expresión de lo trágico:

Antes de mí no existe esta transposición de lo dionisiaco a un *pathos* filosófico: falta la *sabiduría trágica* —en vano he buscado indicios de ella incluso en los *grandes* griegos de la filosofía, los de los dos siglos *anteriores* a Sócrates. Me ha quedado una duda con respecto a *Heráclito*, en cuya cercanía siento más calor y me encuentro de mejor humor que en ningún otro lugar. La afirmación del fluir y *del aniquilar*, que es lo decisivo en la filosofía dionisiaca, el decir sí a la antítesis y a la guerra, el *devenir*, el rechazo radical incluso del mismo concepto 'ser' —en esto tengo que reconocer, bajo cualquier

²⁷ J. Zabalo, «Nietzsche con Heráclito, o la oscura naturaleza del pensamiento», en *Ars Brevis*, 2014, p. 261.

²⁸ F. Nietzsche, eKGBW/PHG-5, trad. J. Llinares, D. Sánchez Meca y L. de Santiago Guervós. La traducción pertenece a la edición de las obras completas en: F. Nietzsche, *Obras Completas Volumen I Escritos de Juventud*, Madrid, Tecnos, 2011, trad. J. Llinares, D. Sánchez Meca y L. de Santiago Guervós, p. 585. El texto de Heráclito corresponde a los fragmentos 91, 12 y 49a.

²⁹ F. Nietzsche, eKGBW/NF-1870,5[94], trad. L. de Santiago Guervós. Los *Nachgelassene Fragmente* se encuentran traducidos, en gran parte, en la edición dirigida por Diego Sánchez Meca y publicados por la editorial Tecnos. Nosotros utilizaremos dicha edición, junto a la canónica. Indicaremos, para mejor seguimiento, la paginación castellana. La referencia completa corresponde a F. Nietzsche, *Fragmentos póstumos Volumen I (1869-1874)*, Madrid, Tecnos, 2010, trad. L. de Santiago Guervós, p. 140.



circunstancia, lo más afín a mí entre lo que hasta ahora se ha pensado.³⁰

La negación de la trascendencia, lo que nosotros sostuvimos como la inmanencia del ser, es vista por Nietzsche —en esta autobiografía intelectual que considera una obra *lejana*, en términos teóricos, a NT— como una negación del concepto mismo de ser. Sin embargo, prima una visión de fondo en la que

la *physis* no se muestra completamente a la vista, ni estaría esencialmente oculta en su realidad trascendental, línea que la filosofía platónica apuntalará. La alternancia de uno y otro se resuelve en el flujo del devenir, en la constancia del cambio, que *siempre es siendo otra cosa*.³¹

Y esta base heraclítica de la metafísica tendrá, para Nietzsche, una fuerte conexión con el arte, como sostiene en los meses en los que fue publicado NT: «Tránsito de la erudición a la *necesidad del arte*. [...] Vuelta al concepto *griego*: arte como *physis*.»³²

Al utilizar gran parte de la terminología desarrollada por Schopenhauer (que este, en parte, le debe a Kant), Nietzsche maneja, aún, un lenguaje que no le permite en su primer libro deshacerse de las contraposiciones del 'ser', cosa que sí podrá realizar en su posterior alejamiento de la filosofía schopenhauriana. No obstante, ello no implica que, a riesgo de *platonizar* al joven Nietzsche, el «Uno primordial» sea lo único existente como Idea que 'informa' los entes. Más aún,

a pesar de haber heredado el dualismo ser-devenir, Nietzsche lleva a cabo un intento de unificar los dos mundos, con lo cual recupera el devenir elevando el mundo de las 'apariencias' al nivel del mundo del 'ser'. De esa manera, recupera la inmanencia y, al hacerlo, le da un nuevo valor a la vida.³³

La tragedia ática en sí misma, como objeto, como *conciliación* no sería posible de no ser por la *exitosa* equiparación de los ámbitos que Nietzsche logra realizar; de modo tal que es importantísimo remarcar que es ella, la tragedia, quien permite expresar ese 'nuevo valor' de la vida apoyándose en la intuición de un devenir que se percibe como

³⁰ F. Nietzsche, eKGWB/EH-GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Utilizaremos la siguiente edición castellana en lo sucesivo: F. Nietzsche, *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 2005, trad. A. Sánchez Pascual. La cita pertenece a las páginas 78-79.

³¹ J. Zabalo, «Nietzsche con Heráclito, o la oscura naturaleza del pensamiento», ed. cit., p. 260.

³² F. Nietzsche eKGWB/NF-1872,19[290], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 407.

³³ P. Rivero Weber, op. cit., p. 40.



figurando el paso de la vida a la muerte —y viceversa— en un fluir que, a *priori*, no parecería tener sentido. Así, afirma Deleuze: «Lo múltiple es la manifestación inseparable, la metamorfosis esencial, el constante síntoma de lo único.»³⁴ Y es que en pos de ver la conexión entre la 'individualidad' y el 'todo' es que la tragedia funciona como dispositivo artístico para acercar aquellas dos 'regiones' del ser que, en un primer momento, parecerían estar separadas. Tal es así que sólo a partir de esta explicación y asimilación de la realidad como devenir incesante es que puede nacer un *fenómeno estético* como el de *esos* antiguos. La compleja —y por momentos casi oculta— forma en la cual Nietzsche nos acerca a lo largo de su producción juvenil esta *intuición* respecto de la metafísica en los griegos *anteriores* a Sócrates implica que «vida y muerte se encuentran profundamente hermanadas en un movimiento rotatorio misterioso; cuando la una sube, tiene la otra que bajar; unas figuras se forman al romperse otras; cuando una cosa sale a la luz, otra tiene que hundirse en la noche.»³⁵

El proceso por el cual Nietzsche entiende el *devenir* como *ser* se complementa con la introducción del concepto de *vida*. De esta manera, la novedad que es agregada a partir de la lectura de Heráclito como aquel que equipara el ser al devenir, es trasladar el ser *a la vida* igualándolos en una tríada *ser-devenir-vida*. A partir de esta relación conceptual de la metafísica que precisa ubicar al *ser* en un *devenir de la vida* (podríamos agregar también '*hacia la vida*'), se remarca que esta vida, al ser entendida como devenir, tendrá en su centro de configuración al *sufrimiento* puesto que «en el devenir debe residir también el secreto del dolor.»³⁶ Toda existencia, en la medida en que su realidad no sólo no se agota en ella sino que, además, depende del resto de lo existente y, a su vez, estas 'dependencias' no logran acabar la riqueza ontológica de lo individual ya que esto individual sólo adquiere sentido cuando se lo visualiza en su relación con el «todo», será la causa de postular al sufrimiento como centro de la vida— si ella *es* devenir. En una realidad estática e inmutable cabría la posibilidad de plantear un acabamiento ontológico de los existentes determinados, pero aquí el planteo nietzscheano es bastante otro. Lo que prima, en última instancia, no es solamente la imposibilidad de justificar lo individual en sí mismo, también debe ser considerado que

³⁴ G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, ed. cit., p. 39.

³⁵ E. Fink, op. cit., p. 21.

³⁶ F. Nietzsche eKGWB/NF-1870,7[165], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 197.



por esta concepción del ser como devenir —y luego de la vida como devenir— tampoco puede adjudicársele otra destinación a lo existente más que perecer. Desde ya, en el momento en el que se entienda el «oleaje informe de la vida» como tal, la posibilidad de sufrir por medio de este suceder si no se disipa, al menos se distiende: puesto que no hay *Moirá* a la cual adecuarse, tampoco hay algo que el existente individual *deba ser* y *no* haya sido. Nietzsche es contundente al plantear la posibilidad de adjudicarle una finalidad —en términos ontológicos— al devenir y, así, exclama: «La teleología, el fin del devenir.»³⁷ La vida es movimiento, pasaje informe del nacer al perecer, cuya justificación —si cabe— es solamente del caminar mismo que encuentra necesario el instante del paso particular para afirmar su único cometido que, sin más, se demuestra en el andar. Nietzsche, sin embargo, va más lejos, aún, y considera con un fortísimo tono categórico: «¡Sólo en los griegos todo se convirtió en *vida*! ¡En nosotros todo se reduce a conocimiento!»³⁸

Con esta concepción de la vida y del sufrimiento Nietzsche se separa definitivamente de Schopenhauer, puesto que si la vida es 'esencialmente' —ontológicamente— sufrimiento, no tiene sentido alguno pretender escapar de él.³⁹ Al introducir lo que con Fink hemos llamado *pathos* trágico resalta el aspecto *pasivo* de esta configuración de fuerzas que, en el devenir de la vida, deberá soportar el existente; de modo tal que es un absurdo practicar el *ascetismo*, como si este pudiera esquivar los rayos del fondo del mundo que insisten en atravesar todo lo individual recordándole el devenir en el cual está inmerso.⁴⁰ En *El nacimiento de la tragedia* la propuesta ascética de Schopenhauer se presenta bajo la figura de la denominada «sabiduría de Sileno»:

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 es para ti—morir pronto.⁴¹

³⁷ F. Nietzsche eKGWB/NF-1871,14[29], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 322.

³⁸ F. Nietzsche eKGWB/NF-1872,19[42]. Edición castellana: p. 355.

³⁹ En un breve capítulo del clásico *Tragedy and Philosophy* Walter Kaufmann sintetiza el alejamiento de Nietzsche respecto de la concepción schopenhauriana de la tragedia, del arte y de la vida centrándose en la imposibilidad de huir del horror de la existencia. Véase W. Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 296-299.

⁴⁰ Cf. la introducción desarrollada por Pilar López de Santa María en su traducción de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Trotta, 2009.

⁴¹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 54.



La refutación de esta 'sabiduría' está dada en que el pesimismo de Schopenhauer no residía en su visión sobre la vida como dolor, sino en la *actitud* que se tomaba frente a este. Así, cuando se ha experimentado el devenir de la vida, la vida misma como dolor, Schopenhauer afirma que

ya no le basta con amar a los demás como a sí mismo y hacer por ellos tanto como por sí, sino que en él nace un horror hacia el ser del que su propio fenómeno es expresión: la voluntad de vivir, el núcleo y esencia de aquél mundo que ha visto lleno de miseria. Por eso niega aquel ser que se manifiesta en él y se expresa ya en su propio cuerpo. [...] Y busca consolidar en sí mismo la máxima indiferencia frente a todas las cosas.⁴²

Sin embargo, como hemos visto, Nietzsche considera muy al contrario que «sólo en los griegos todo se convirtió en *vida*», mostrando la posibilidad de afrontar el sufrimiento existencial⁴³ a partir de desarrollar una concepción de vida que permita una solución al aparente problema del devenir que nos sugiere el *pathos* trágico. Si el ascetismo es la respuesta al dolor de una voluntad que queda permanentemente insatisfecha en querer, es porque Schopenhauer no conoció a los griegos presocráticos de Nietzsche, puesto que en ellos la 'resolución en vida' de los problemas de la existencia significó una salida (que no es ninguna salida en absoluto) diferente que no sea suprimir cualquier objeto de deseo.⁴⁴ El problema de fondo en ambos autores, lo que torna irreconciliables sus posturas en cuanto al *sufrimiento vital* implica que la posición schopenhauriana ante la vida necesita trascender la existencia particular, mientras que la nietzscheana subraya la focalización en *este*, el único ámbito. O, como ya advertía Georg Simmel: «La vida

⁴² A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Trotta, 2009, trad. P. López de Santa María, p. 441.

⁴³ G. Deleuze, op. cit., p. 31.

⁴⁴ Cf. E. Blondel, «Contra Kant y Schopenhauer. La afirmación Nietzscheana.», en *Estudios Nietzsche*, Nº3 2003, pp. 27-42. Allí leemos: «El *Pathos*, el ser afectado, es en el débil, sufrimiento, enfermedad, pasividad.» (p. 31) Curiosamente, toda la articulación de Blondel va a estar supeditada a la aceptación del sufrimiento —la única vía para 'superar' algo es, primero, aceptarlo— que él considera como característica de debilidad. De modo tal que Blondel parece confiar en que hay ciertas naturalezas que no son afectadas por este sufrimiento que marca Nietzsche las cuales no precisan de ninguna aceptación (puesto que no sufren) lo que hace del artículo algo muy difícil de articular conceptualmente ya que cuenta con esta importantísima contradicción: si sufro, soy débil, si soy débil no puedo 'superar' al sufrimiento, la única manera de 'superar' al sufrimiento es siendo fuerte, pero si soy fuerte no me afecta el sufrimiento (no poseo el *Pathos*), por lo que no tengo nada que 'superar'. Nosotros vamos mucho más allá y consideramos que la radicalidad del planteo nietzscheano en relación al sufrimiento vital requiere de no considerarlo como constitutivo de las naturalezas débiles, sino como la marca de toda existencia; en todo caso, la debilidad o fortaleza será demostrada en lo que se haga *con* ese sufrimiento.



puede devenir su propio fin, y con eso queda suprimido el problema de un fin último que estuviese colocado más allá de su proceso natural.»⁴⁵

Para desarrollar un proceso existencial por el cual sea posible volver a la vida — que se presenta como un devenir, un movimiento— precisará Nietzsche negar rotundamente la posibilidad de acceso a 'otro ámbito' que se imponga a sí mismo como el verdadero mundo de las esencias; a la noción de una vida sin *telos*, se le debe agregar que toda finalidad que quiera imponérsele como un *deber ser* pertenece al 'ámbito' de la apariencia, porque no hay otra cosa, más no sea la apariencia misma. *El nacimiento de la tragedia* realiza esta configuración de mundo en las primeras páginas. Y la pregunta que Nietzsche responde allí (y que se hace en los mismos meses de escritura de *El nacimiento*), es: «El devenir es apariencia, ¿pero cómo es posible la apariencia del devenir? Es decir, ¿cómo es posible la apariencia junto al ser?»⁴⁶

La conceptualización de los dos instintos estéticos que se intenta en las primeras páginas de NT y que posibilitan el desarrollo del arte⁴⁷ es de una enorme dificultad, complejidad y, por sobre todo, riqueza. Sin embargo, es allí donde debemos buscar la respuesta a la duda que el mismo Nietzsche tenía, tan honestamente, por los meses de redacción de su libro sobre la tragedia; es en base a qué se entienda por lo apolíneo y por lo dionisiaco que podremos saber si el devenir se da junto a la apariencia —y por sobre todo, cómo es posible dicho suceso.

La dificultad principal de comenzar ahondar en lo que a nuestro juicio puede entenderse en los primeros capítulos de NT, Fink la ha desarrollado en este bello pasaje de su *Nietzsches Philosophie* de 1960: «Su pensamiento mana de una fundamental experiencia poética, cercana al símbolo. Nietzsche se encuentra bajo el dominio de la poesía y del pensamiento; o, mejor: se encuentra desgarrado por su antagonismo.»⁴⁸ La tarea que se propuso nuestro autor es titánica porque implica discurrir sobre una experiencia intimísima; y es precisamente por eso que se requiere de la filosofía, para poder, así, conceptualizar y desarrollar las intuiciones en un texto que logre comunicar cómo vida y arte estuvieron juntos —y por lo tanto pueden volver a estarlo— en un

⁴⁵ G. Simmel, *Schopenhauer y Nietzsche*, Madrid, Ed. Francisco Beltrán, 1915, trad. J. Pérez Bances, p. 17.

⁴⁶ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1870,7[168], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 198.

⁴⁷ F. Nietzsche, eKGWB/GT-1.

⁴⁸ E. Fink, op. cit., p. 26.



determinado momento de una civilización allá a lo lejos y hace demasiado tiempo. El problema recrudece porque la 'sustancia' misma que se pretende dilucidar y abordar adolece de características lógicas o demostrativas con el rigor pretendido por las diferentes escuelas filológicas y las argumentaciones deductivas que el método científico pregona.⁴⁹ Sin embargo, sí es posible el acceso a lo que esos dos instintos significaron para la *vida trágica* de los griegos presocráticos y, como venimos sosteniendo, la ontología que ellos encarnan explicita la relación de los griegos *para con el mundo* y, en consecuencia, *del mundo* para con los griegos. Es decir, de nuevo Nietzsche propone abordar una ontología en su carácter de *síntoma* ya que, como de Santiago Guervós afirma «los griegos pensaron a sus dioses como una proyección de sus propias necesidades.»⁵⁰

Así, la primera caracterización de Apolo que propone NT tiene un aspecto fisiológico que se equipara al sueño, puesto que es en el sueño donde se da la experiencia física de ver imágenes que se descubren en su aspecto aparental, haciendo que el mismo se revele en su naturaleza más íntima: «En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su apariencia.»⁵¹ La 'liberación' que permite tal experiencia es comprender el sueño como aquello que no puede herirme en la medida en que es sólo un aparecer. Más aún, la concientización de la experiencia onírica como tal prepara al espíritu para su contemplación estética para la vida, ya que es mediante el reconocimiento de la imagen apolínea que me desprendo de la necesidad de pretender que la misma acabe lo más pronto posible, que acabe mi padecer, gracias a la honda intuición de que ella no puede durar. Y, por eso, dejo atrás

⁴⁹ Cf. F. Nietzsche, eKGBW/GT-1. Más allá de que el mismo Nietzsche diga en la primera oración de *El nacimiento de la tragedia* que debemos llegar a la «intelección lógica» de lo apolíneo y lo dionisiaco, ganando, así mucho para la «ciencia estética» (*ästhetische Wissenschaft*), esta terminología 'positivista' terminará siendo demasiado acotada para poder apreciar la abundancia conceptual de ambos instintos. Razón por la cual, sostenemos, el enfoque que se desarrolla, allí, no apunta a afianzar ninguna «intelección lógica» sino, como la oración procede, a visualizar la «seguridad inmediata de la intuición». Sobre la 'oscuridad' de este proceso véase la introducción de De Santiago Guervós en *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., así como G. Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, ed. cit., pp. 28-33.

⁵⁰ L. de Santiago Guervós, *Arte y poder*, Madrid, Trotta, 2004, p. 222.

⁵¹ F. Nietzsche, eKGBW/GT-1, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: pp. 42-43. Nótese el carácter extremadamente intuitivo e íntimo con el que Nietzsche presenta este «instinto», ya que inmediatamente agrega a nuestra cita: «al menos ésta es mi experiencia [*Erfahrung*], en favor de cuya reiteración, más aún, normalidad, yo podría aducir varios testimonios y las declaraciones de los poetas.»



mi pedido de auxilio ante la imagen (aunque ésta sea tortuosa) y me dedico a contemplarla en su acaecer —incluso puedo llegar a afirmarla⁵²:

La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida.⁵³

El sueño es creador de imágenes para el hombre y no hay sueño sin imagen; mediante Apolo se crean, a su vez, formas, figuras, todo lo plástico que puebla y conforma la apariencia, todo lo, en una palabra, *figurativo*. No sólo se realiza esta analogía entre sueño y Apolo para justificar las imágenes, también es importante marcar que allí se plantea una creación en sí misma mágica: sin un porqué, sin una justificación dada. Es el caprichoso azar del sueño que posa una imagen de la cual yo no me siento creador, sólo complemento, espectador *interesado*. Incluso, el propio sentido del sueño sólo puede ser apresado bajo el sueño mismo, sin posibilidad de retornar a él una vez el sueño haya acabado, sin posibilidad de retornar a ese sentido que fue experimentado: «Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario.»⁵⁴ Pero una vez desaparecido el sueño, una vez hemos despertado, piérdese para siempre lo vivenciado, como mundo en el cual todo encajaba, explicado sin conceptualización racional alguna, intuido en el devenir del sueño mismo que se pierde como realidad completa donde cada pieza (más no sea por atormentar al soñador) caía en el justo casillero, formando la imagen acabada; una experiencia que no ha de volver en su individualidad. Y este es el profundo sentido que Nietzsche quiere extraer del sueño: que dicha realidad en su sentido acabado sólo puede ser percibida como apariencia.

Pese a esta insistencia en unir a lo apolíneo con el sueño, no debe pensarse, desde ya, que sólo en la imagen que nos es dada residirá este instinto estético; muy al contrario, debido a que toda individuación delimitada es explicada a partir de lo apolíneo, también se extenderá esta capacidad 'del mundo' a la imaginación: ella es un análogo del sueño puesto que su característica principal descansa en *crear* imágenes

⁵² Ídem. También leemos allí mismo: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!».

⁵³ Ibid. Edición castellana: p. 43.

⁵⁴ Ibid. Edición castellana: p. 42.



(razón por la cual Nietzsche puede trasladar el principio apolíneo que crea imágenes desde el mundo a la conciencia del artista como creador, a su vez, de arte, proceso que veremos más adelante). Ahora bien, pareciera que nos enfrentamos a un problema, puesto que si entendemos toda imagen como apariencia—a partir de lo apolíneo como creador de toda imagen en su análogo con el sueño—, daría la impresión que Nietzsche articula una visión si no platónica, al menos emanacionista sobre todas las existencias particulares. Es decir, el mundo onírico de la imaginación y de la fantasía precisa de ciertas bases para la creación de su mundo: el sueño es tal porque se sirve de la 'realidad' de la vigilia para, a partir de allí, postular ciertas relaciones y relatos propios que no pertenecen, en rigor, al mundo 'real', aunque se base en él; no es una *creatio ex nihilo*. ¿Cómo es posible, entonces, deshacernos de la *caverna*⁵⁵? Para responder a ello, tendremos que abordar la segunda caracterización de Apolo brindada a continuación de la ya expuesta.

Las Ideas platónicas son, como es sabido, aquellas esencias inmutables, perfectas y eternas que explican la realidad de las cosas en la medida en que éstas últimas son un pálido reflejo de las otras, y como todo lo que existe en este ámbito está condenado a morir, solamente puede atisbarse un tenue reflejo de las esencias perfectas en todo aquello que nos impacta a los sentidos.⁵⁶ La relación que se establece entre los ámbitos platónicos es de *dependencia ontológica*: puesto que sólo puede existir aquello que debe su existencia a una Idea (dejamos la discusión a los especialistas sobre si esto refiere a las cosas singulares o no). Así, *lo que es* debe tender a la perfección, pero al no alcanzarla nunca, llevará eternamente esta falla que puebla la realidad inmanente. Al introducir la figura de Apolo como la divinidad de la luz, surcada por el *principium individuationis*, Nietzsche está rompiendo con la teoría de las Ideas de Platón. Si en la caverna aquello que conocemos son, en realidad, sombras y sólo nos percatamos de ello al salir del antro y enceguez nuestra mirada con la abrumadora luz de las verdaderas esencias de aquello que nosotros creímos captar tan acabadamente, la inversión nietzscheana propone que la pluralidad de lo que el principio de razón desarrolla en el

⁵⁵ Cf. F. Nietzsche, eKGWB/JGB-289.

⁵⁶ Sobre la interpretación del joven Nietzsche de Platón puede consultarse el libro de Ghedini que trata, específicamente, sobre las complejidades de este tema. Véase, F. Ghedini, *Il Platone di Nietzsche. Genesi e motivi di un titolo controverso (1864-1879)*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.



espacio y en el tiempo es dada de manera simultánea con su esencia.⁵⁷ Como sostiene Nietzsche al hablar de esta segunda caracterización de Apolo: «Él, que es, según su raíz, 'el resplandeciente', la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía.»⁵⁸ Entonces, en esta atribución simultánea de Apolo como divinidad de la luz y de la imagen, que se explicita en el trasfondo metafísico que hemos desarrollado, no cabe otra posibilidad más que considerar que en el momento en que se da la apariencia se da, a su vez, todo lo que esta apariencia deba ser; no hay deuda ontológica alguna con ninguna esencia de la cual esta apariencia sea reflejo: no hay nada que la apariencia deba ser y no haya sido o esté siendo; la luz, al iluminar, *crea*.

Para fortalecer la conexión entre la divinidad Apolo —aquí, como instinto metafísico— y la apariencia en sentido ontológico, Nietzsche utiliza la figura schopenhauriana del «velo de Maya»: «Y así podría aplicarse a Apolo, en un sentido *excéntrico* [*excentrischen*], lo que Schopenhauer dice del hombre cogido en el velo de Maya.»⁵⁹ A menudo, en un intento por comulgar con 'el Nietzsche' escritor del «Ensayo de autocrítica» que fue añadido a *El nacimiento de la tragedia* a partir de su tercera edición realizada en 1886⁶⁰, muchos comentaristas e intérpretes del libro consideran que toda, absolutamente toda, la metafísica que se encuentra en el mismo es deudora de Schopenhauer —sin que Nietzsche haya presentado *una* idea original *en ese* aspecto. Sin embargo, como puede verse en la cita que acabamos de transcribir, el autor es consciente de que su propia metafísica aquí expuesta excede el planteo schopenhauriano: de ahí que Nietzsche deba usar el adjetivo 'excéntrico' (*excentrischen*) para poder plantear una relación con la misma. Las imágenes apolíneas son verdaderas, son reales y son necesarias, puesto que son la *quietud* del devenir. El «oleaje informe de la vida» es visto como tal *desde la distancia*, no desde la particularidad de la imagen apolínea.⁶¹ Pero, sin embargo, si se toma el límite que supone la figuración como finalidad última se cae en el error: «Nunca puede conocerse el fin de la existencia, siempre vuelve a haber fines parciales. Esto es lo apolíneo, constantemente se

⁵⁷ Véase, A. Schopenhauer, op. cit., principalmente los dos primeros libros.

⁵⁸ F. Nietzsche, eKGWB/GT-1, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 44.

⁵⁹ Ídem, el subrayado es mío.

⁶⁰ De las tres ediciones del libro (1872, 1874 y 1886), la segunda presenta correcciones y pequeños cambios terminológicos sugeridos, en su gran mayoría, por Rohde.

⁶¹ Cf. L. de Santiago Guervós, *Arte y poder*, ed. cit., p. 228 y ss.



anteponen nuevas imágenes ilusorias.»⁶² Las imágenes son ilusiones porque las vemos profundamente delimitadas como queriendo ser ellas solas las existentes, queriendo agotar el ser en ellas mismas. Ellas, en la medida en que pertenecen a lo real, se presentan aisladas y está bien que así sea, de lo contrario no podríamos apreciarlas (razón por la cual lo apolíneo se relacionará a la belleza, como actitud preparatoria — casi como *Stimmung*), pues sólo veríamos pasaje sin poder captar nada de lo que acontece; sólo se vería el devenir. La vista ampliada observará, sin embargo, que esta imagen acontece sólo bajo el registro de la apariencia, ya que lo real precisa de ella para expresarse, pero no se agota su expresión en ella misma: el límite presupone algún otro que lo limite. Y la verdad de ambos descansa en el pasaje de uno a otro. Que la existencia particular no es eterna, no es ella, *en sí misma*, el ser, es lo que nos quiere «velar» la imagen. Baste, para subrayar el planteo, un fragmento del mismo año 1872 en que fuera publicado NT: «Heráclito: ideal apolíneo, todo juego y apariencia [*Schein*].»⁶³ Nietzsche pudo, así, hacer que el devenir sea apariencia.

Pese al logro nietzscheano de haber podido acercar el ser a la apariencia en esta primera aproximación a los instintos que explican el desarrollo del arte, insiste y persiste, sin embargo, un inconveniente que será abordado en la otra cara del proceso estético-metafísico que es presentado en las primeras página del libro sobre la tragedia. Puesto que también debe ser consignado el devenir ya no como la ligereza de los días a la que nos invita lo apolíneo en sus imágenes y figuras; debe cambiarse la perspectiva de análisis, pasar al punto de vista del águila y ahondar en el devenir mismo, desde dentro suyo. Si, como hemos afirmado, la imagen apolínea quiere velar que ella no es el «ser» en un sentido acabado, ¿por qué esta intransigencia de la figura? ¿Qué significa mirar el devenir como proceso metafísico-ontológico? Dioniso tiene la respuesta. También él fue necesario para configurar el *pathos* trágico pues «esto explica el nacimiento de la tragedia: aquí el mundo apolíneo *asume* [*auf sich nehmen*] la metafísica dionisiaca.»⁶⁴ ¿Qué quiere decir asumir la metafísica dionisiaca?

⁶² F. Nietzsche, eKGWB/NF-1870,7[81], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 168.

⁶³ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1872,23[8]. Edición castellana: p. 431.

⁶⁴ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1871,9[36], trad. L. de Santiago Guervós. El subrayado es mío. Edición castellana: p. 255.



Quizás podamos preguntarnos de una manera más directa; y como hemos mencionado, al comienzo, un verso de una poesía de Baudelaire, también podemos cerrar este primer apartado haciendo referencia a otra poesía —quizás la poesía sea algo así como el 'género' filosófico por excelencia—, pero mucho más cercana a nosotros en el tiempo, que logra —creemos— encapsular la pregunta que se hacía Nietzsche: «*Gonna sleep down in the parlor / and relive my dreams. / I'll close my eyes and I wonder / if everything is as hollow as it seems.*»⁶⁵

B. La conciencia de lo trágico como fundamento de la conciencia del ser: de la contradicción y la afirmación

Aquello que es siempre buscado en una filosofía, en las cosas y en los argumentos que realizamos a diario al discutir sobre distintos asuntos es la no contradictoriedad. Se dice que una realidad que se contradiga a sí misma sería, además, autodestructiva. Ya Aristóteles plasmaba esto con su famoso principio de no contradicción, puesto que «de una contradicción se sigue cualquier cosa» y así es que, entonces, se debe evitar contradecirse porque esto implicaría que todo valga lo mismo, que todo tenga la misma jerarquía argumentativa y, en última instancia, porque lo que queríamos sostener en un primer momento caería bajo el peso de su propio contrario.⁶⁶ La Lógica probará que la máxima aristotélica es cierta: dada una contradicción, efectivamente —lógicamente— puede demostrarse absolutamente cualquier cosa. Así se trate de la explicación de la forma de una flor, de una crítica literaria o de la esencia de las entrañas del universo la exigencia es la misma: no debemos contradecirnos. En el siglo XX, la Epistemología, a través de la teoría axiomática, ha llamado a este requisito «consistencia».⁶⁷ Para esta forma de ver el mundo —y la filosofía— lo negativo no tiene lugar dentro de cualquier afirmación posible.

⁶⁵ «Voy a dormir en el salón / y revivir mis sueños. / Voy a cerrar los ojos y preguntar / si todo es tan falso como parece», Bob Dylan, «*Tryin' to go to heaven*».

⁶⁶ Cf. Aristóteles, *Metafísica*, IV, 3.

⁶⁷ Las raíces de la Teoría axiomática se encuentran en la geometría euclídea, desarrollada en la obra *Elementos*. Sin embargo, no es sino hasta finales del siglo XIX cuando es objeto de estudio profundo y minucioso, gracias a la escuela filosófica del Positivismo lógico: En 1889 Peano publica la primera axiomatización de la aritmética. En 1918 Hilbert emprende la tarea de axiomatizar toda la matemática, ideal que se vería frustrado hasta nuestros días. En 1930 Zermelo y Fraenkel logran axiomatizar la teoría de conjuntos de Cantor. En 1931 Gödel descubre el célebre «teorema de incompletitud» que precisamente



Aquellos que han ahondado específicamente sobre lo negativo y la contradicción como aspectos constitutivos de la realidad y de la existencia han recibido el calificativo de 'pesimistas'. La dificultad, en primer término, que se encuentra aquí es que el pesimismo adquiere, dentro del lenguaje corriente —y de lo que nosotros pensamos—, una actitud o predisposición hacia el futuro. Se considera como 'pesimista' a aquél que no guarda —en su corazón o en sus ideas— ningún tipo de esperanza para con el mañana. Tal como si fuese un 'estado de ánimo' catalogamos a alguien como 'pesimista' si cree que todo está o estará perdido. Pesimismo y nihilismo pueden significar, entonces, casi la misma cosa. Sin embargo, la historia de las palabras nos recuerda que este término nació como contrapartida al también inventado *optimismo*. Tal como Dienstag refiere, fue Leibniz quien, en su *Teodicea* de 1710, utilizó '*optimum*' como correlato de '*maximum*' y en oposición a '*minimum*'.⁶⁸ La recepción francesa de esta obra catalogó al «mejor de los mundos posibles» como una doctrina 'optimista' y, pocas décadas después, Voltaire popularizó el término en *Candido o El optimismo* de 1759. Por otra parte, fue quizás Rousseau aquel que configuró una concepción sobre el humano completamente distinta a la que planteaba Leibniz sobre la realidad, y, poco a poco, su *Discurso sobre las artes y las ciencias* fue catalogado como 'pesimista'⁶⁹—en plena Ilustración y construcción filosófica de la humanidad y las Humanidades, tal como la etimología de la palabra 'pesimismo' refiere.⁷⁰

A pesar de esto, no fue sino hasta el advenimiento de la filosofía de Arthur Schopenhauer que el término adquiriere el peso filosófico que Nietzsche llega a heredar en el siglo XIX. Como Dienstag afirma «lo que los pesimistas comparten [...] es una visión de la existencia humana como fundamentalmente limitada, y por ello sujeta a las vicisitudes del tiempo, adoleciendo de características permanentes.»⁷¹ Así, lo que puede denominarse 'pesimismo' en términos filosóficos dista mucho de una suerte de

demuestra la imposibilidad de axiomatizar toda la matemática. Después de Gödel, comienza una etapa de investigación metateórica rigurosa de las propiedades de los sistemas axiomáticos formales.

⁶⁸ J. F. Dienstag, «Tragedy, Pessimism, Nietzsche» en *New Literary History*. Vol. 35, N° 1, 2004, pp. 83-101.

⁶⁹ Como una de las obras que suceden a Rousseau en este aspecto, podemos considerar los *Opúsculos morales* (1826) de Giacomo Leopardi, además de toda su producción poética a comienzos del siglo XIX.

⁷⁰ Véase «pesimismo» según el diccionario de la Real academia española así como, también, «*pessimism*» en la definición y origen de la palabra en el diccionario de Oxford y el equivalente alemán «*pessimismus*». En todas estas lenguas se considera que la palabra deriva del francés; este, a su vez, la construye, por supuesto, a partir del latín.

⁷¹ J. F. Dienstag, op. cit., p. 85.



depresión clínica o disposición del ánimo. Por lo demás, aunque en nuestra contemporaneidad el término adquiera significaciones patológicas, cometeríamos un anacronismo filosófico si quisiéramos interpretar a Nietzsche mediante lo que para nosotros implica esta palabra (ya que la concepción de pesimismo que utilizamos suele relacionarse al psicoanálisis). Como en muchos otros casos, la exégesis que nos desafía debe partir de acercarnos nosotros al autor y no al revés. No porque haya un 'en sí' que debamos captar y que sólo pueda ser apreciado al calor de aquel filósofo que intentamos estudiar (en última instancia, nosotros tampoco podemos saltar sobre nuestra propia sombra), sino porque en el intento mismo de aproximarnos a otra contemporaneidad estamos implicando una comprensión de la propia.

Cuando en 1886 Nietzsche realiza la última modificación a su libro sobre la tragedia, además de introducir el «Ensayo de autocrítica» también lleva adelante otra operación; y así es que el libro pasará a llamarse *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo* (*Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*). Pero no es necesario que nos traslademos catorce años después de la publicación del texto para comprobar el interés de Nietzsche por el pesimismo en relación a su estudio sobre la tragedia griega. En un fragmento de fines de 1869 y comienzos de 1870 podemos observar la conjunción de ambos: «La tragedia es el remedio natural contra lo dionisiaco. Hay que *vivir* [*es soll sich leben lassen*]: por lo tanto es imposible el puro dionisismo. Pues el pesimismo es ilógico en teoría y en la práctica.»⁷² Ya por esos años Nietzsche logra distinguir entre un pesimismo teórico y un pesimismo práctico; asimismo, se percató del carácter imposible de formalizar de ambas concepciones (el aspecto 'ilógico' —*unlogisch*— de ellas) en una sistematicidad que quiera conseguir un sentido acabado, suficiente y sin contradicción alguna. Por último, lo dionisiaco debe ser algo desde donde partir hacia un acomodamiento de la vida que lo incluya, pero, como es insoportable, no puede ser asumido a menos que se lo vuelva soportable en algún momento. O, como el mismo filósofo dirá después, «cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti.»⁷³ Por esta razón, no se trata de un regodeo dentro del sufrimiento que implica lo dionisiaco, como así tampoco se pregona escapar

⁷² F. Nietzsche, eKGWB/NF-1869,3[32], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 105.

⁷³ F. Nietzsche, eKGWB/JGB-146, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 114.



de él a cualquier costo. Volvemos, pues, a hacernos la pregunta con la que cerramos el apartado anterior: ¿qué quiere decir asumir lo dionisiaco—*la metafísica dionisiaca*?

Tal y como ocurrió con lo apolíneo, a propósito del sueño, la primera aproximación a lo que sea lo dionisiaco se menciona a través de una analogía con el estado fisiológico de la embriaguez. Pero el hincapié no debemos hacerlo, solamente, en lo que representa este estado para el cuerpo, la fuerza teórica de dicha analogía reside, además, en que ambos estados se encuentran *enfrentados*; así, entre el sueño y la embriaguez «puede advertirse una *antítesis* correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco.»⁷⁴ La embriaguez funciona como el «*analogon* simbólico» ya que aquí los límites se difuminan, la propia consciencia de sí y de otros se relaja y la realidad es percibida de manera francamente distinta a como sucede en la sobriedad. Gracias a esta percepción de sí mismo y de todo lo demás es que las primeras civilizaciones que conocieron a Dioniso le rendían culto en fiestas en las que no se trataba más que de perderse completamente. No obstante, dista mucho la propuesta nietzscheana de llevar adelante una apología de la ebriedad. El foco en el aspecto excesivo-corporal de lo dionisiaco, solamente, es caricaturizado por Nietzsche mediante la comparación entre «los griegos dionisiacos» y los «bárbaros dionisiacos», donde estos últimos —desenfreno sexual mediante— llegan a conformar un auténtico «bebedizo de las brujas».⁷⁵ Pese a la contundencia con la que Nietzsche realiza esta aclaración (el libro en su totalidad no se sostendría, de lo contrario) respecto a enfocarse en lo dionisiaco como puro olvido de sí y exceso en todas sus formas, ello no ha impedido que distintas interpretaciones durante el siglo XX hayan focalizado sobre esta breve analogía nietzscheana para fundamentar una lectura mítica del libro —y del filósofo en general— donde lo que se intentaría desde *El nacimiento de la tragedia* es una revalorización de lo más primitivo en el hombre; una suerte de 'animalidad' entendida muy rápidamente, sin mayor problematización y dirigida a recuperar lo perdido: en este caso, los impulsos más básicos que se encuentran, si no reprimidos (pues Nietzsche no podía utilizar tal término psicoanalítico) al menos subyugados. Ya los nazis habían tomado el desenfreno dionisiaco como una vuelta a la naturaleza y a la

⁷⁴ F. Nietzsche, eKGWB/GT-1, trad. A. Sánchez Pascual, el subrayado es mío. Edición castellana: p. 42.

⁷⁵ Cf. F. Nietzsche, eKGWB/GT-2.



'bestia rubia' en pos de definir 'lo alemán'.⁷⁶ Como suele ocurrir en filosofía, no son las interpretaciones las que son peligrosas sino las consecuencias que de ellas pueden sacarse. Así, uno de los filósofos contemporáneos que apoyan esta lectura mítica de lo dionisiaco es Jürgen Habermas, quien ve en Nietzsche una posibilidad de salir de la racionalidad moderna; para ello, considera que allí se propone una 'vuelta a lo arcaico' como respuesta al nihilismo devenido decadente atomismo social moderno.⁷⁷ Bien hace en recordar Diego Sánchez Meca que el problema con este tipo de interpretaciones es que son parciales respecto de la experiencia de lo dionisiaco.⁷⁸ Como reza el fragmento que citamos más arriba (y por poco anticipando una de las operaciones que se desarrollaran en *La genealogía de la moral*, casi dieciocho años después en relación a la superación del «ideal ascético» que utiliza la enfermedad y el dolor como formas de suprimir la vida) «hay que *vivir*: por lo tanto es imposible el puro dionisismo.» El aspecto estrictamente excesivo de lo dionisiaco es un momento del mismo tal y como es presentado en *El nacimiento de la tragedia*, pero es sólo una de las etapas mediante las que Nietzsche expone el concepto seguramente más misterioso de toda su filosofía.

Una aproximación a lo dionisiaco un poco más apegada al texto sobre la tragedia podría considerar que el mentado 'exceso' es un producto de reconocer que el hombre es desbordado en su individualidad por una visión profunda y 'espantosa' de la realidad. Inevitablemente, Nietzsche presenta lo dionisiaco desde sus aristas objetivas y subjetivas, pues la filosofía de Schopenhauer que maneja así lo requiere. Desde el primer punto de vista la apariencia se descubre como insuficiente, como si sus límites fuesen fronteras accidentadas y, así, su forma nada más que el mero trazo fino de quien pretende reconocer allí algo más que caos. Pero, inmediatamente, el hombre también se descubre a sí mismo como mera apariencia, formando parte de ese caos de todo lo

⁷⁶ Desde ya, abunda la bibliografía sobre la apropiación nazi de las obras, teorías y hasta la personalidad de Nietzsche. Puede consultarse, por ejemplo, los análisis de M. Cragolini y de R. Pardo al respecto. Véase, M. Cragolini «Nietzsche y el proto-nazismo: crónica de un entorno» y R. Pardo, Nietzsche y el nacionalsocialismo: la utilización de su filosofía por A. Rosenberg», en *Perspectivas nietzscheanas*, N° 2, Año 2, septiembre 1993, pp. 95-116.

⁷⁷ Cf. J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. M. Jiménez Redonto, Madrid, Taurus, 1989. También Gianni Vattimo, actualmente, considera que el arte es la manifestación 'destructora' de la voluntad de poder evidenciada como exceso. Véase, G. Vattimo, «La voluntad de poder como arte», en *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona, Península, 1998, trad. J. C. Gentile.

⁷⁸ Cf. D. Sánchez Meca, «Lo dionisiaco y la nueva comprensión de la modernidad», en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, N°2, Madrid, 2000, p. 42.



demás; entonces su subjetividad se difumina al punto de no verse más como individualidad. Allí, la naturaleza misma se muestra desbordando los límites de quien se creía poseedor de un subterfugio tranquilo y seguro llevando las riendas de su propia existencia y reconociendo lo propio en otros. El exceso de lo dionisíaco es un *ser excedido en sí mismo*. De este modo, Nietzsche habla de una «realidad embriagada» que «no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad.»⁷⁹ La apariencia, sí, se muestra excedida, pero más aún, uno mismo reconoce ser excedido, ser devenir en sí mismo; y esto es lo que genera el espanto al que refiere Nietzsche como primera reacción ante lo dionisíaco.⁸⁰ Si bien este desarrollo depende de una excepción del 'principio de razón' schopenhauriano, es oportuno recordar que dicho principio —al menos tal y como lo refiere Nietzsche y lo menciona Schopenhauer en el pasaje que el primero cita— afirma que toda la realidad se encuentra sometida al espacio y al tiempo como aquellas bases que son necesarias para que cualquier cosa sea percibida, y que, por ello, se reacciona primero con el espanto, como si algo se quebrase o se rompiera.⁸¹

Lo curioso es que al espanto por ver lo que después será llamado «Madres del ser» según Nietzsche le sucede el «éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis*, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza.»⁸² Como sucedía con lo apolíneo que tratamos hace algunas páginas, también lo dionisíaco es un concepto ambiguo. Quizás, su característica principal se encuentra en la plasticidad con la que se introduce en NT ya que el espanto puede ser transformado en un éxtasis delicioso, aunque su origen esté en una experiencia horrorosa por demás. Ya sea mediante la «bebida narcótica» (el ser humano) o «la primavera» (la naturaleza) lo importante es recalcar que este placer

⁷⁹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-2, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 48.

⁸⁰ Cf. F. Nietzsche, eKGWB/GT-1.

⁸¹ Cf. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, ed. cit., principalmente Libro Tercero, §27. Además, es interesante recordar una obra (la tesis doctoral de Schopenhauer) que no es muy abordada por los intérpretes de Nietzsche y que, a nuestro entender, debe dársele mayor importancia puesto que ella funciona como enorme aparato conceptual y teórico para *El mundo como voluntad y representación*. Nos referimos a *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, donde Schopenhauer considera que una de las 'raíces' del principio de razón suficiente es el «principio de razón suficiente del devenir» que está atado, precisamente, al espacio y al tiempo. Véase, A. Schopenhauer, *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Madrid, Gredos, 1998, trad. L. Palacios, sobre todo véase cap. IV, §20.

⁸² F. Nietzsche, eKGWB/GT-1, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 45.



puede darse porque el proceso que allí discurre sobrepasa el accionar del hombre individual, llegado al punto en el que no depende más de él; pues se trata de un impulso fisiológico-metafísico que sucede en un 'todo': sea el cuerpo, sea propiamente la naturaleza. Por lo tanto, en un primer momento hay un exceso que le sobreviene al hombre como aquél que se ha apartado de ese 'todo' del cual forma parte, para luego experimentar el espanto que le genera verse —y ver lo demás— sólo de forma apariencial; rápidamente, el proceso de lo dionisiaco permite que dicho espanto se transforme en placer gracias a la reconciliación con aquello que había sido excluido al principio. Mediante la embriaguez se hace patente que Nietzsche considera que hay una supresión del cuerpo propio, percibida sólo cuando ese cuerpo es recuperado por el narcótico. *Mutatis mutandis*, el hombre construye una concepción de la naturaleza como ajena, como otro. Incluso, para subrayar esta idea de la naturaleza se introduce la imagen del desierto: «De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto.»⁸³ Todo eso que había quedado, en una primera instancia, *excluido* viene a golpear las puertas de la percepción ofreciendo una reconciliación. «Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre.»⁸⁴ Quizás esta exclusión que irrumpe casi bajo la figura de lo negativo fue una de las razones que le permitió decir al propio Nietzsche sobre su libro que «desprende un repugnante olor hegeliano.»⁸⁵

Pero lo dionisiaco es, al final, la muerte; la propia y la ajena. Pues es el reconocimiento de que, después de todo, la muerte espera—más allá de lo que hagamos para evitarla. No sólo la muerte propia y de todos los que conocemos o conoceremos, sino que todo muere: da igual si muere para ser otro, da igual el fluir o el devenir como mero 'cambio'; lo que no da igual es que *ello* muere, que a partir de lo dionisiaco no podamos entender ninguna muerte como ajena, como no propia. De este modo, mediante la experiencia de lo dionisiaco puede conformarse una alianza intimísima con el 'prójimo': «Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo

⁸³ Ibid. Edición castellana: p. 46.

⁸⁴ Ídem.

⁸⁵ F. Nietzsche, eKGWB/EH-GT-1, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 76.



reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él.»⁸⁶ En el momento en el que el mundo devela sus entrañas, el oscuro secreto que puebla las vidas, todo eso que antes se definía como un 'quién', se confunde en 'Uno'—«lo misterioso Uno primordial [*Ur-Eine*].» De ahí la dureza de lo dionisiaco, de la «íntimísima» experiencia de Nietzsche. Pues encierra al devenir dentro de un marco que es doble, que es ambiguo: por un lado, lo perecedero e insignificante de cada quien, y, por el otro, reconocer que la propia vida, en términos singulares, *necesariamente* concluye. Y la culpa no es del tiempo que se empecina en transcurrir, sumándole presentes profanos a algún presente perfecto que, quizá, recordemos y que no queramos que se acabe. Es, peor aún, la conciencia de lo trágico que se apodera del ser —definiéndolo, configurándolo— bajo la metafísica del más horrendo y cotidiano 'más acá'. Mediante la experiencia de lo dionisiaco el hombre se identifica con aquello que lo excede, que primero le genera espanto —pues le es desconocido como constitutivo de él mismo— y luego el mayor de los placeres—porque él también era eso que lo excede: «En él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses.»⁸⁷

Quizás, una manera de entender y patentizar esta posición sea, justamente, a través de un ejemplo proveniente del arte contemporáneo. Más precisamente un poema brindado por el movimiento del rock de fines de los '70, que pertenece al álbum de la banda estadounidense Talking heads, *Fear of Music*. Nos referimos al poema «Heaven», escrito por David Byrne y Jerry Harrison, donde leemos lo siguiente:

Everyone is trying / to get to the bar. / The name of the bar, / the bar is called 'Heaven'. / The band in Heaven / plays my favorite song. / They play it once again, / they play it all night long. / Heaven, heaven is a place, / a place where nothing, / nothing ever happens.⁸⁸

Aquello que nos interesa de lo citado es rescatar que todo lo que existe lo hace en un mar de realidades; donde esas realidades no son, ni pueden, ni deben aspirar a la perfección. Porque la mentada 'perfección' solamente puede acontecer en una realidad estática y ella sería, en honor a la verdad, imposible. El cielo, el paraíso ontológico

⁸⁶ F. Nietzsche, eKGWB/GT-1, trad. A. Sánchez Pascual Edición castellana: p. 46.

⁸⁷ Ídem.

⁸⁸ «Todos están tratando de llegar al bar. El nombre del bar, el bar se llama 'Cielo'. La banda, en el Cielo, toca mi canción favorita; la toca una vez más, la toca toda la noche. Cielo, Cielo es un lugar, un lugar en el que nada, nada nunca sucede.» TH, *Fear of Music*, Sire Records, 1979.



requeriría que el devenir se detuviese en alguno de esos instantes perfectos y se repitiese constantemente ese pequeño segundo, esa noche en la cual todo era como queríamos que fuese. Pero esto no podría ser: porque en el repetir mismo ya lo repetido no vuelve como la primera vez; «mi canción favorita» es diferente cada vez que la escucho, y yo soy diferente, también. Lo buscado, lo efectivamente querido no es la repetición de la canción: para que haya paraíso debiera repetirse la canción, el contexto y yo mismo. Lo que quiero es la repetición del momento *tal cual* lo experimenté; y el problema está en este «tal cual»; él es fruto de combinaciones irrepetibles atadas al cambio. En el bar 'Cielo' no pasa nada porque pasa siempre lo mismo, la noche de mi canción favorita adquiere sentido en su pasar, no en su permanecer.

Este conflicto inmediato es trasladado a la categoría de fundamento: o, en otras palabras, la conciencia de lo trágico, el pesimismo de la existencia define al ser. Pero Nietzsche no intenta recuperar algo así como 'el todo dionisiaco' que se pierde o se niega en el transcurrir de una vida; al menos no intenta recuperarlo como si fuese un nuevo rey al que se deba coronar, o restituirle su corona, en todo caso. Las razones de esto son muchas y diversas, pero quizás la más obvia es que va de suyo la consignación del devenir como pura indeterminación, y en la pura indeterminación no puede ser posible ninguna vida; cualquier vida precisa de un pequeño fragmento del mundo ordenado y que no desarrolle su existencia sumergida en el mero caos. También May nos recuerda: «Porque sólo las personas conciben las cosas, la naturaleza sin personas es inconcebible. Así, por una maravillosa paradoja, si vemos al universo 'correctamente', esto es sin concepciones mitológicas o científicas, solamente veremos caos.»⁸⁹ Este 'ordenamiento' caótico del fondo del mundo descansa en que no hay ningún tipo de justificación que permita comprender por qué la realidad muere. Simplemente el proceso sucede de esa manera. Desde ya, Nietzsche está inmerso en la filosofía de Schopenhauer que entiende al mundo como voluntad y a esta voluntad como aquello que no puede satisfacerse nunca. De modo tal que la creación y destrucción —para dar lugar a otra nueva creación— es la forma de desenvolverse de esta voluntad en la realidad, es la creación de representaciones. Pero no podemos sostener que lo dionisiaco es la voluntad elevada al orden de lo divino: el «éxtasis

⁸⁹ K. M. May, *Nietzsche and the Space of Tragedy*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 1990, p. 9.



delicioso» que provocaba la experiencia dionisiaca es la prueba de ello. Es decir, esta voluntad también encierra un placer, y ya con ese 'pequeño' detalle Dioniso se confiesa como radicalmente distinto a la *Wille* schopenhauriana⁹⁰, aunque pueda tener claras conexiones con ella. Sea como fuere, no pretendemos, aquí, explicitar las diferencias y similitudes entre el esquema de Schopenhauer y la apropiación de Nietzsche. Simplemente, es importante mencionar que la experiencia de lo dionisiaco es algo más que la mera explicitación de la voluntad. En última instancia, la diferenciación que permite a Nietzsche alejarse de Schopenhauer —y que esbozamos más arriba con el fragmento que el propio Nietzsche redacta— es entre pesimismo teórico y pesimismo práctico, donde el primero parte de un diagnóstico filosófico sobre la realidad, mientras que el segundo agrega, además, la carga moral —y por lo tanto toma a ese 'estado de cosas' como una conspiración contra el individuo.

Sin embargo, aquí debe introducirse otra distinción de vital importancia. En relación a este tema sobre voluntad y Dioniso, podemos encontrar un atisbo del perspectivismo nietzscheano en lo que atañe a la exégesis de aquellos filósofos que son apropiados en pos de concretar un nuevo escrito filosófico. Sokel considera que *El nacimiento de la tragedia* lleva adelante una operación perspectivística en cuanto a la conceptualización de lo dionisiaco refiere. Así,

mientras Schopenhauer ve la existencia desde la perspectiva del individuo que debe morir sin nunca haber estado realmente satisfecho y completo, Nietzsche, en su interpretación de la tragedia griega, ve la misma existencia pero no desde el individuo, sino desde el todo que dura y crea para siempre. Este cambio de 180° de perspectiva transforma la desesperación en una triunfante celebración.⁹¹

De este modo, la experiencia de lo dionisiaco puede convertirse en algo hondamente placentero en la medida en que se abandone el punto de vista del individuo. Porque es cierto que el dolor de la existencia es un *padecimiento* que sólo tiene salida mediante la efectivización de aquella opción de la 'Sabiduría de Sileno' que todos tenemos a la mano —esto es, el suicidio; no obstante, Nietzsche propone una alternativa casi comunitaria, como celebrando que hay algo y no más bien nada. Olvídense por un instante todo el

⁹⁰ Cf. L. de Santiago Guervós, *Arte y poder*, ed. cit., p. 204.

⁹¹ W. H. Sokel, «On the Dionysian in Nietzsche», en *New Literary History*, Vol. 36, Nº 4, Otoño de 2005, p. 503.



romanticismo hartamente criticado durante un siglo y medio de *El nacimiento de la tragedia* y lo que se obtendrá es una filosofía que invita a una reconciliación con lo viviente por el mero hecho de serlo. No hay una 'vuelta a lo arcaico' puesto que ese momento de armonía universal es puro presente, o incluso, sin tiempo debido a que el proceso de creación-destrucción-creación, etc. no se detiene ni se detendrá; y es eso lo que se festeja, lo que quiere ser festejado. De pretenderse una suerte de exhumación de los instintos más primitivos en el hombre, Nietzsche hablaría de las fiestas dionisiacas —y de la experiencia en tanto que tal— como suicidios masivos y no como eventos reconciliatorios, porque no hay que volver a ningún lado, a ningún Edén o paraíso perdido: el hombre individual no puede verse como parte de lo «Uno primordial» si primero no se olvida que aparencialmente es, justamente, un hombre individual.

Pero es necesario que esta visión sobre el fondo oscuro de la existencia que se traslada al ser se recrudezca aún más, pues no alcanza con que la existencia tanto en general como en particular no tenga ningún fin, ningún *telos*. Para ello, el proceso por el cual tiene lugar la creación de lo individual es caracterizada como contradictoria: «Lo Uno primordial [...] es lo eternamente sufriente y contradictorio.»⁹² Nietzsche necesita que la realidad no sólo carezca de un sentido, sino que también sea auto-contradictoria. La razón de ello descansa en que si sólo nos quedásemos con el sinsentido de la vida, podríamos atribuirle alguna finalidad a la existencia y tendríamos el problema resuelto: podemos caracterizar a esta vía como la del deber ser. Simplemente apuntamos todos los actos hacia esa moral e inmediatamente sabemos hacia dónde ir. Pero si, por otra parte, partimos de considerar que la propia realidad es contradictoria en sí misma y que, más aún, sólo mediante esa auto-contradictoriedad es que ella existe, entonces no cabría ningún deber ser o imperativo moral, puesto que deberíamos reconfigurar la realidad toda —considerando que ella es contradictoria— para que ese deber ser no sea truncado en su paso a la efectividad de manera inexorable. Es decir, el *deber ser* sería una condena al fracaso porque ese deber *nunca será*. La *amoralidad contradictoria* es lo que Nietzsche pretende decantar de la experiencia del exceso dionisiaco o, como May sostiene:

⁹² F. Nietzsche, eKGWB/GT-4, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 57.



Si nosotros, los modernos, miramos una galaxia distante a través de un telescopio, consideramos el hecho de que el universo está continuamente en expansión, o miramos de cerca una bacteria con la ayuda de un microscopio, instantáneamente apreciamos, sin prueba teórica alguna, que la naturaleza perpetuamente se autocrea y se autodestruye. [...] Esa es la fértil esfera amoral a la que lo dionisiaco pertenece.⁹³

Lo mismo puede decirse de las drogas experimentales y alucinógenas que producen visiones similares.⁹⁴ El mundo crea todas las individualidades que lo pueblan, pero en ese crear se afirma el carácter perenne de ello, puesto que cada particularidad morirá para dar paso a otro individuo: se afirma el devenir en cada muerte y cada nacimiento. A su vez, la única manera que tiene 'algo' de existir es a través de este proceso que lo engullirá más pronto que tarde una vez dada su vida. O, en palabras de Deleuze en su *Nietzsche y la filosofía*:

La contradicción, en *El nacimiento de la tragedia*, es la de la unidad primitiva y la individuación, del querer y de la apariencia, de la vida y del sufrimiento. Esta contradicción 'original' hace de testigo contra la vida, ocupa a la vida.⁹⁵

Esta caracterización fue para Schopenhauer un problema que lo hizo derivar en la ascética. Pero a riesgo de caer en la misma 'solución' (recordemos, también, que Sileno es el acompañante de Dioniso, por lo que nunca será descartado de plano), en el escrito preparatorio «La visión dionisiaca del mundo» ya se pueden, incluso, observar las múltiples posibilidades que abren la experiencia de lo dionisiaco y el dios mismo; así, Nietzsche escribe sobre Dioniso: «El dios, el liberador, ha liberado a todas las cosas de sí mismas, ha transformado todo.»⁹⁶ Entonces, es posible configurar una noción de vida que incluya el aspecto contradictorio como constitutivo de la misma, pues con lo dionisiaco se abren todas las posibilidades, así como se abre la amoralidad y el sinsentido. A pesar del aspecto radicalmente pasivo de lo dionisiaco —él es, claro está, un *pathos*— lo que, a primera vista, podría parecer como un pequeño rango de acción para el individuo, termina siendo una enorme configuración de vida. Para Nietzsche es

⁹³ K. M. May, op. cit., p. 6.

⁹⁴ Ídem.

⁹⁵ G. Deleuze, op. cit., p. 21.

⁹⁶ F. Nietzsche, eKGWB/DW-1, trad. A. Sánchez Pascual. La edición castellana se encuentra en F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 2012, trad. A. Sánchez Pascual. En este caso, referimos la página 250. Utilizaremos los mismos criterios de citado que especificamos para NT.



posible afirmar la contradicción. Y en ese acto, el *pathos* trágico se convierte en *pathos* afirmativo.

El paso que precisamos dar a continuación es, en resumidas cuentas, consignar el rango de acción del existente humano: *crear* un espacio en el cual pueda desarrollarse lo que antes era una contienda. Pero al final no estamos hablando más que de la libertad. Y es que si hemos seguido la argumentación de Nietzsche en relación a la metafísica que 'explica' por qué el ser de la vida, siendo devenir, es sufrimiento, entendemos en qué medida nos jugamos todo el futuro y todo el presente en esa enorme y a la vez minúscula decisión que es responder a esta pregunta: ¿qué hacer *con* el *pathos* trágico? Pues, como hemos visto, si negar lo que ese *pathos* trágico significa no es posible (el sufrimiento es lo dado), al menos se abren dos opciones: o bien escapamos de él mediante la supresión de *toda* vida, o bien lo *afirmamos*. Al hacer esto último (y entiéndase que es una pequeñísima decisión) también afirmamos la vida, y con ello la posibilidad, derivada, de que ella se convierta en algo placentero—tal como la embriaguez dionisiaca enseñaba. Y allí es donde se despliega toda nuestra libertad.

A pesar de lo pequeño de la decisión, no por ello resulta fácil de comprender a nosotros, los modernos. Y en ese sentido May aclara:

Los dioses posibilitaron a la gente a aceptar los dolores del vivir. Esto no era una 'resignación' en el triste y usual sentido de la palabra, sino que era, más bien, la exuberancia en medio del sufrimiento. Incluso ahora estoy dando una falsa impresión al colocar en un lado de la escala a la exuberancia, y al sufrimiento en el otro. De hecho, los griegos fueron forzados a disfrutar [*relish*] de una vida llena de penas porque era compartida por sus radiantes e inmorales dioses.⁹⁷

La clave de la exégesis que proponemos, entonces, recae en que los griegos divinizaron este sufrimiento vital tras la figura de Dioniso, haciendo soportable, así, los aspectos más terribles de la existencia que fueron redireccionados a la sacralidad. Continúa May:

Seguimos elogiando nuestra literatura moderna, incluso a la literatura del Renacimiento y del Medioevo, por la inclusión de banalidades y la cualidad de la verosimilitud; sin embargo, este es el atributo que los griegos esforzadamente superaron. Ellos no excluyeron, rigurosamente, asuntos ordinarios, por el contrario les dieron relevancia divina.⁹⁸

⁹⁷ K. M. May, op. cit., p. 8.

⁹⁸ Ibid., p. 7.



Lo primero que surge, necesariamente, de la aceptación del *pathos* trágico que cae como una granizada sobre las sensibilidades helénicas es la *creación* de este orden divino de las cosas, condición *sine qua non* para poder catapultar desde allí los placeres igualmente hondos y profundos. «Ver la propia existencia, tal como ésta es ahora, en un espejo transfigurador, y protegerse en ese espejo contra la Medusa—ésta fue la estrategia genial de la 'voluntad' helénica para poder vivir en absoluto.»⁹⁹ Así, tal como venimos sosteniendo desde el comienzo, los griegos decidieron sacralizar este ámbito, el ámbito inmanente, elevándose a sí mismos hacia esa figura divina; bajo ningún aspecto llevaron a cabo un desprecio de 'lo común' por la inclusión de un ámbito o mundo superior, tal como sí harán el socratismo y, posteriormente, el cristianismo. De este modo, se garantizaron una revalorización del tiempo presente sin sacrificar al mismo a un futuro incierto.¹⁰⁰ Y Nietzsche es contundente al caracterizar esta primera creación como una creación que ya es artística: «Si a aquél *mundo intermedio* [*Mittelwelt*] alguien le hubiera quitado el *brillo* artístico, habría sido necesario seguir la sabiduría del dios de los bosques, acompañante de Dioniso.»¹⁰¹ Esta es la creación de los Olímpicos que fue necesaria tras haber aceptado la metafísica dionisiaca.

La radicalidad de la afirmación propuesta por Nietzsche es tal que incluso se descarta de plano una consideración de esta creación *qua* teodicea. El mal no debe ser explicado, debe ser asumido y vivido, puesto que «una teodicea no fue nunca un problema helénico: la gente se guardaba de imputar a los dioses la existencia del mundo y, por tanto, la responsabilidad por el modo de ser de este.»¹⁰² Más aún, la misma existencia que padecen los hombres es aquella que viven los dioses, tal como esbozamos recientemente. Y gracias a ello es que se logra invertir la sabiduría de Sileno en la medida en que lo peor que puede pasarle a algo del orden de lo divino es que se termine. Así, escribe Nietzsche recordando a Homero: «No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero.»¹⁰³ Este aspecto profundamente alegre de la afirmación¹⁰⁴ es rescatado en *Ecce Homo* como uno de los

⁹⁹ F. Nietzsche, eKGWB/DW-2, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 252.

¹⁰⁰ K. M. May, op. cit., p. 8.

¹⁰¹ F. Nietzsche, eKGWB/DW-2, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 252.

¹⁰² Ídem.

¹⁰³ F. Nietzsche, eKGWB/GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 56.

¹⁰⁴ G. Deleuze, op. cit., p. 29.



logros principales de *El nacimiento de la tragedia*, mientras su autor nos recuerda el para nada jocoso contexto en el cual fueron meditadas estas páginas: «En el símbolo dionisiaco se alcanza el límite extremo de la afirmación.»¹⁰⁵

Pero hay algo más que debe ser tenido en cuenta para poder terminar de aproximarnos a la decisión que conlleva el asumir el *pathos* trágico. En la medida en que el devenir está relacionado al hondo proceso de creación-destrucción-creación, etc. que lleva adelante la naturaleza misma expresada a través de la voluntad y vista a propósito de la experiencia dionisiaca, esta naturaleza es subrayada por Nietzsche en su aspecto principalmente *creador*. Y tanto es así que la voluntad que se expresa por ese proceso debe ser entendida propiamente como *voluntad creadora*. Es por esta caracterización que enfatiza el aspecto positivo, efectivo de la misma (el crear y no el destruir) que se posibilita la afirmación de todo lo que es (donde estará la muerte, por supuesto, como lo necesario que *da lugar* a otro nacimiento, pero simplemente no se hará hincapié allí). Esta conciencia de lo trágico trasladada al ser realiza el último paso que es considerar el instinto absolutamente creativo de la naturaleza. Pero como el hombre es parte de esa naturaleza, Nietzsche traslada, a su vez, este principio creador al propio hombre. Y lo que debe hacer el mismo, a partir de aquí, es crear. Aquí llegamos a un punto clave de la argumentación de *El nacimiento de la tragedia*, porque podría considerarse erróneamente que es suficientemente 'afirmativa', 'creadora' y 'trágica' la religión olímpica que crearon los griegos pre-socráticos. Sin embargo, ella aún *no es proceso creador*; ella no encarna el instinto estético; es, simplemente, el primer paso — necesario— para afirmar el *pathos* trágico que ahora define al ser. El concepto en juego es el de imitación de la naturaleza, no obstante, como sostiene de Santiago Guervós,

la imitación no se refiere a la naturaleza como objeto del arte, sino a la naturaleza como sujeto o autor de una creación artística que crea el mundo empírico en tanto que mundo de la apariencia. [...] Pero lo que debe ser imitado no es la realidad producida por la naturaleza, sino la naturaleza *como realidad creadora en sí misma*.¹⁰⁶

¹⁰⁵ F. Nietzsche, eKGWB/EH-GT-1, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 76. Nos referimos, desde ya, a la siguiente cita que leemos en la misma página: «Nadie imaginaría que fue comenzado [*El nacimiento de la tragedia*] bajo los truenos de la batalla de Wörth. Yo medité a fondo estos problemas ante los muros de Metz, en frías noches de Septiembre, mientras trabajaba en el servicio de sanidad; podría creerse más bien que la obra fue escrita cincuenta años antes.» Ídem.

¹⁰⁶ L. de Santiago Guervós, *Arte y Poder*, ed. cit., p. 234, el subrayado es mío.



Esta «realidad creadora en sí misma» no es otra cosa que el arte—instinto estético, ahora, en el ser humano.

Si «el mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinado a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico»¹⁰⁷ se entiende de una vez, de manera profunda y categórica, que el arte tiene que estar al servicio de la vida. Y significa, además, «que el arte, por su parte, fundamente también la vida misma.»¹⁰⁸ Por lo que cabe interrogarnos si la vida no es algo que deba ser creado o, con mayor precisión, si «vida» no es otro nombre para «*vivir* el arte».

¹⁰⁷ F. Nietzsche, eKGBW/GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 55.

¹⁰⁸ L. de Santiago Guervós, *Arte y Poder*, ed. cit., p. 324.



2- La bella crueldad de lo sublime como redención vital: creación a partir del *pathos* trágico

A. *Las primeras dos posiciones ante la vida y la insuficiencia de la «justificación»: Ingenuidad y Edipo*

«Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.
Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.
Me engañan y yo debo ser la mentira.
Me incendian y yo debo ser el infierno.
Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.
Mi alimento es todas las cosas.
El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.
Debo justificar lo que me hiere.
No importa mi ventura o mi desventura.
Soy el poeta.»
Jorge Luis Borges,
«El cómplice»

Una de las maneras de resumir en una máxima el proyecto nietzscheano llevado a cabo en NT, a propósito de la metafísica y la ontología allí desarrolladas, es afirmar enfáticamente la destrucción de la dicotomía placer-dolor. Ciertamente, un análisis minucioso del argumento del libro comprobará que, para Nietzsche, nunca se dan aisladamente ni lo uno ni lo otro. Por este motivo no resulta extremadamente difícil responder a la pregunta ¿por qué disfrutamos con la tragedia?, *i. e.* con situaciones de gran sufrimiento. Si no queremos responder que el hombre es esencialmente sádico y que, por ello, goza con el sufrimiento cual entretenimiento —simplemente como se disfruta de una puesta de sol, sólo que más ‘intensamente’, si vale la expresión—, hay otra particularidad, allí, que hace posible gozar con lo sufrido. Así, muchos años después de escribir *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche vuelve sobre ‘lo trágico’ y considera que la crueldad es aquello que atraviesa el espectáculo de la tragedia y en el párrafo 229 de *Más allá del bien y del mal*, consigna:

Tenemos que cambiar de ideas acerca de la crueldad y abrir los ojos; tenemos que aprender por fin a ser impacientes, para que no continúen paseándose por ahí, con aires de virtud y de impertinencia, errores inmodestos y gordos, tales como los que, por ejemplo, han sido alimentados con respecto a la tragedia por filósofos viejos y nuevos. Casi todo lo que nosotros denominamos ‘cultura superior’ se basa en la espiritualización y profundización de la *crueldad* —ésta es mi tesis, aquel ‘animal salvaje’ no ha sido muerto en absoluto, vive, prospera, únicamente —se ha divinizado. Lo que constituye la dolorosa voluptuosidad de la tragedia es crueldad; lo que produce un efecto agradable en la llamada compasión trágica y, en el fondo, incluso en



todo lo sublime, hasta llegar a los más altos y delicados estremecimientos de la metafísica, eso recibe su dulzura únicamente del ingrediente de crueldad que lleva mezclado. [...] En esto, desde luego, tenemos que ahuyentar de aquí a la psicología cretina de otro tiempo, que lo único que sabía enseñar acerca de la crueldad era que ésta surge ante el espectáculo del sufrimiento ajeno: también en el sufrimiento propio, en el hacerse-sufrir-a-sí-mismo se da un goce amplio, amplísimo.¹⁰⁹

No se trata, entonces, de considerar la existencia de algo así como el placer absoluto o el dolor absoluto, más bien la operatoria nietzscheana consiste en fundamentar la imposibilidad del dolor o del placer sin más; sin que uno toque al otro en algún momento. Tocándose, dándose a conocer uno *junto* al otro —siempre— es que la dicotomía se descubre como falsa. Por este motivo es que en su análisis del concepto de lo trágico en Nietzsche y en Schopenhauer Joan Llinares concluye que

el placer que la tragedia nos proporciona no pertenece al sentimiento de lo bello, sino al de lo sublime, y al de este en su grado supremo. Pues, así como al ver lo sublime en la naturaleza nos apartamos del interés de la voluntad para comportarnos entregándonos puramente a contemplar, así también en la catástrofe trágica nos alejamos de la misma voluntad de vivir.¹¹⁰

No obstante, lo sublime no logra dar cuenta de las particularidades de lo trágico; sería muy sencillo si así lo fuese para la disciplina estética, pues no tendríamos que explicar nada más: lo sublime fuera de la naturaleza sería la tragedia —y a esta conclusión le seguiría un enorme y grueso punto final. Sucede —aunque a veces cueste recordar— que la imagen apolínea está mucho más cerca de lo bello que de lo sublime. La constante insistencia por parte de Nietzsche en que esta imagen es, precisamente, la manera de particularizarse del *Ur-Eine* así lo demuestra: pues, ante todo, lo apolíneo tiene forma, límite, empieza y termina (como el sueño, como lo que acontece en el mundo onírico). No tendríamos ningún inconveniente, en absoluto, si lo apolíneo no formara parte de la tragedia; pero, para desgracia de muchos, él es tan importante como lo dionisiaco. Incluso, no habría posibilidad alguna de arte si no fuese porque lo apolíneo acude a la conceptualización de lo acaecido.

¹⁰⁹ F. Nietzsche, eKGBW/JGB-229, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: pp. 188-189.

¹¹⁰ J. B. Llinares, «Sobre lo trágico en Schopenhauer y Nietzsche», ed. cit., p. 129.



A la crueldad de lo sublime se le imponen, así, bellas imágenes; pero no para tapar el horror, tampoco para anteponer una suerte de cierto tipo de placeres al dolor del mundo que han de funcionar como bálsamos ante el abrumador sufrimiento. Por el contrario, la finalidad del proceso es comprobar que al dolor más hondo puede advenirle placer. Pero, ¿de qué modo podemos sentir placer si no es obviando el sufrimiento? Entregándonos al horror, entendiendo que formamos parte de aquello mismo que nos destruye. Allí, en ese entregarnos al dolor podremos ver desde la amplia perspectiva de quien quiere destruir; y como en el caso análogo de la naturaleza, nos sentiremos a salvo, contemplando la crueldad de lo sublime desde una distancia ‘segura’; la misma distancia que nos permite ver en esto *su* belleza. La tragedia ática, para Nietzsche, excede por mucho las categorías kantianas de lo bello y lo sublime; más allá de haber heredado mediante Schopenhauer un vocabulario y un terreno filosófico basado en Kant sobre el cual discutir los problemas estéticos, el escritor de NT presenta un problema particular —¿cómo fue posible la tragedia ática?— desde el cual nos obliga a repensar algo a la rama de la filosofía que se ocupa del arte.

Desde su profesión de filólogo Nietzsche condensa la necesidad de la filosofía a la hora de interpretar la Antigüedad griega en la siguiente frase: «*Philosophia facta est quae philologia fuit*» («se ha convertido en filosofía lo que un día fuera filología»). Esta inversión de la frase de Séneca¹¹¹ se encuentra en la conclusión de su lección inaugural en la Universidad de Basilea el 28 de mayo de 1869 titulada «Homero y la filología clásica»; así, ya teniendo el desarrollo de la ontología que hizo posible la tragedia, deberemos investigar —siempre desde la perspectiva filosófica— los intentos de creación a partir del *pathos* trágico, donde es precisamente la ingenuidad homérica el primer gran exponente. Sin embargo, no deberemos dejar de lado esta particular concepción de la filología que presenta Nietzsche por sus años de juventud. Porque en la medida en que lo que hayan sido ‘verdaderamente’ los griegos se descubre como algo imposible de saber desde la ciencia filológica, la filosofía acude en la interpretación de esta antigua y breve civilización. La óptica que se utilizará, el lugar desde el cual se leen las obras de estos artistas y se analiza toda la historia es, desde ya, la de la vida. Tanto es así que Nietzsche —y esto es una de las claves de todo NT y de

¹¹¹ La frase de Séneca dice lo siguiente: «*Itaque quae Philosophia fuit, facta philologia est*» («Por tanto, lo que fuera filosofía, es ahora filología») y la misma se encuentra en *Epistolae morales*, 456 (108).



toda su producción filológica— no se encuentra interesado en descubrir quién era verdaderamente Homero. Incluso, sus intentos ya desde esta lección inaugural de 1869 pasan por considerarlo como el producto del instinto creador de todo un pueblo; como un impulso estético que brota de una civilización. Esto se encuentra claramente enmarcado en una polémica iniciada, probablemente, por Wolf, quien diagnosticara la denominada «cuestión homérica» (*die homerische Frage*) en su obra *Prolegómenos a Homero* de 1795. Y como sostiene de Santiago Guervós,

Nietzsche intuye que detrás de la *cuestión homérica* hay un problema estético. Se trata, por tanto, del espíritu del pueblo que genera un canon estético como fuerza instintiva que —a modo de la voluntad schopenhauriana— actúa a través de individualidades anónimas que han sido personificadas bajo el nombre de Homero.¹¹²

Esta es otra de las grandes diferencias de Nietzsche para con la filología racionalista, puesto que ésta aún se interesaba en saber quién había sido verdaderamente Homero — la exégesis pasaba por considerar que había existido alguien llamado Homero y que esto era lo que la filología debía demostrar.

En este mismo sentido, en 1869, también, apreciamos un fragmento revelador de hasta qué punto, para Nietzsche, el nombre ‘Homero’ es sólo algo apreciable en la medida en que entendamos que es eso —‘sólo’ un nombre:

De la estética *consciente* de la época homérica uno no puede hacerse sino una idea bastante ingenua. Allí todo era instinto. Los oyentes eran todavía poco reflexivos: como niños que escuchan cuentos, valoraban a los cantores según el mejor contenido. Pero el cantor quedaba ante ellos, por lo general, en un segundo plano: lo que buscaban era el contenido.¹¹³

Por lo tanto, como luego pasará con Sócrates y con Platón, el dato historiográfico duro, el aporte científicista que se jacta de objetivo y cierto, es reemplazado —ya en este jovencísimo profesor Nietzsche— por la explicación más profunda y compleja que debe responder cómo fue posible algo así como un poeta y a la vez historiador llamado Homero. En el mismo fragmento, para enfatizar el intento absolutamente improductivo de la búsqueda de la ‘verdad’ —si no en algunos casos, al menos sí en este— Nietzsche concluye: «Todas las visiones sobre la cuestión homérica que parten del genio poético

¹¹² L. de Santiago Guervós, «Filología, arte y filosofía: los centauros del joven Nietzsche», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, n°15, p. 160.

¹¹³ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1869,2[24], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 95.



Homero no consiguen una explicación de Homero.»¹¹⁴ El camino es, entonces, como hemos planteado desde un primer momento, más metafísico y filosófico —menos analítico y filológico. Del mismo modo, James Porter señala en su análisis sobre la Antigüedad en nuestro autor: «Como Nietzsche sabe, la cuestión de si Homero es, en primera instancia, una persona o un concepto es, de hecho, insoluble»¹¹⁵; incluso, Nietzsche se hace cargo de manera tan profunda de esta dificultad a lo largo de toda su obra que «en cualquier punto de su historia, Homero puede ser visto como un *Idealwessen* (entidad ideal), como un mito o un concepto —esto es, como una idea, un símbolo o, incluso, una ‘máscara’ .»¹¹⁶

Aunque Nietzsche haya presentado un especial interés durante toda su estada como profesor en Basilea y, además, haya realizado cuantiosos y eruditos ensayos sobre Homero y sus relaciones e implicancias, no es sino en *El nacimiento de la tragedia* donde el (supuesto) autor de la *Odisea* es presentado de manera categórica y certera dentro de una concepción ontológica y metafísica; absolutamente trascendente de la filología o de los estudios académicos sobre la Antigüedad. Allí, como hemos dicho, el artista Homero es enlazado al concepto de ingenuidad. Esta categorización de la poesía en «ingenua» —algo sobre lo que los estudios bibliográficos nietzscheanos han demostrado que era de gran interés y reflexión por parte de nuestro autor— Nietzsche la toma en consideración a partir del texto de Schiller *Sobre la poesía ingenua y la sentimental (Über naive und sentimentalische Dichtung)* escrito en 1795. Es en ese lugar donde se hace un constante hincapié en la relación entre naturaleza y arte, en mantener la relación que el hombre tiene con la naturaleza a partir del arte, y dentro del arte, más precisamente con la poesía. De este modo, el poeta ingenuo es, para Schiller, ‘el guardián de la naturaleza’; es decir, aquél que debe ocuparse en que permanezca el hombre unido a la naturaleza.

Pero esta unión no debe realizarse a partir de una interpretación de ésta, siquiera de un análisis —lo que daría lugar, en todo caso, a una aproximación científica a la naturaleza—, la poesía ingenua actúa en consonancia con lo natural, apoyándose en el

¹¹⁴ Ídem.

¹¹⁵ J. Porter, «Nietzsche, Homer and the Classical Tradition», en *Nietzsche and Antiquity*, P. Bishop (ed.), Nueva York, Camden House, 2004, p. 19.

¹¹⁶ Ídem.



vínculo, recordándolo. Categóricamente sostiene Schiller: «[Los poetas] o serán naturaleza o buscarán la naturaleza perdida. De donde resultan dos modos de poesía totalmente distintos»¹¹⁷ Pero estos «dos modos de poesía» agotan el universo posible del género: «Todo poeta, si lo es de verdad, pertenecerá [...] sea a los ingenuos, sea a los sentimentales.»¹¹⁸ Para Schiller, el ejemplo más claro de esta forma de arte ingenua es el de los poetas griegos. Y así, sostiene para subrayar el carácter paradigmático de esos artistas antiguos:

Si se recuerda el hermoso paisaje que rodeaba a los antiguos griegos; si se piensa en qué intimidad con la libre naturaleza vivía este pueblo bajo su cielo feliz, [...] debe extrañarnos el advertir que ofrezcan tan pocos rastros de ese interés sentimental con que nosotros los modernos nos inclinamos a las escenas y caracteres naturales.¹¹⁹

Por ello, inmediatamente se pregunta —y responde:

¿Cómo se explica que nosotros, ya que los antiguos nos superan infinitamente en todo lo que sea naturaleza, rindamos a la naturaleza más alto homenaje, la amemos efusivamente y hasta lleguemos a abrazar el mundo inanimado con el más cálido afecto? Se explica porque hoy la naturaleza ha desaparecido de nuestra humanidad, y sólo fuera de ella, en el mundo de lo inerte, volvemos a encontrarla en su pureza.¹²⁰

Y pese a que la diferencia pueda ser muy sutil, no debe pensarse que Nietzsche está interesado en revalorizar el carácter imitativo de cierto arte a modo de lo que ya hiciera Aristóteles, por el contrario, se trata de entender que este hombre se encuentra unido a la naturaleza en tanto él es también naturaleza; y más aún, no sólo es naturaleza, no sólo es un producto de ella, sino que tiene, a su vez, la capacidad de realizar un proceso similar. Sucede, que esta capacidad de llevar adelante un proceso similar surge por obra y gracia de la comprensión de que se forma parte de lo natural, y no, en contrapartida, debido a una técnica artística que consistiría en un mero 'imitar' a la naturaleza.

Es por esto por lo que a la creación de la religión olímpica Nietzsche la presenta unida a la ingenuidad homérica. En el mismo momento en el que los griegos

¹¹⁷ F. Schiller, *Sobre la poesía ingenua y la sentimental*, Buenos Aires, Nova, 1963, trad. J. Probst y R. Lida, p. 76.

¹¹⁸ Ídem.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 74.



comprendieron la profunda metafísica y ontología que fundamenta el mundo, crearon los olímpicos. Luego, el mismo impulso estético se apodera de la realidad empírica para crear una propia historia a través del arte:

Allí donde tropezamos en el arte con lo ‘ingenuo’, hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable.¹²¹

El nombre que le brinda Nietzsche a esta nueva creación por parte de los griegos es lo que la tradición denomina «jovialidad» (*Heiterkeit*). La jovialidad griega se impone como una creación cultural que brota desde lo más hondo de una civilización, encarnada en la persona de Homero como aquél que ha concretizado esta fuerza en una obra de arte; dando lugar, de este modo, a lo que propiamente se denomina cultura. Donde ‘cultura’, para Nietzsche, significa «la existencia de personas, impulsos y valores, tales que toda la civilización se convierte en un mecanismo para la producción de grandeza.»¹²² Pero, ¿qué significa la «jovialidad» en este contexto artístico-cultural? «Ya no es un accidente emocional históricamente atribuido a los griegos clásicos, es el modo de existencia de lo apolíneo.»¹²³ Así, la alegría como creación se consolida en la historia propia de las gentes en forma de épica; el héroe es aquél que se mantiene en la existencia el mayor tiempo posible puesto que este existir, este permanecer, es alegre y bello —es «jovial».

En este aspecto, la suerte de cercanía conceptual que encontramos entre la jovialidad griega y la ingenuidad schilleriana es sorprendente. Ello queda plasmado en el siguiente fragmento que el mismo Nietzsche anota en sus cuadernos en el año 1871, perteneciente a una carta de Schiller a Goethe del 26 de diciembre de 1797; allí leemos: «Schiller: el arte poético — obliga al dramaturgo a mantener alejada de nosotros la realidad que individualmente nos penetra y a procurar al espíritu una libertad poética frente al contenido. La tragedia en su concepción más alta aspirará siempre a elevarse

¹²¹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 56.

¹²² D. Burnham, «Apollo and the problem of the Unity of Culture in the early Nietzsche», en *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, A. Jensen y H. Heit (eds.), Nueva York, Bloomsbury, 2014, p. 85.

¹²³ *Ibid.*, p. 84.



hacia el carácter épico.»¹²⁴ La jovialidad griega es el modo de ser del mundo homérico, donde este mundo homérico «considerado *artísticamente* es de una increíble plenitud, jovialidad, pureza y firmeza de líneas.»¹²⁵ Por lo tanto, se ve muy claramente que todos los esfuerzos de Nietzsche por reinterpretar a Homero están dirigidos a considerar el arte como el producto de los instintos más hondos de una civilización; de modo tan radical sucede esto que la creación homérica deviene un modo de ser colectivo, la ingenuidad se apropia de la realidad empírica y, efectivamente, puede *vivirse* el arte. Por lo tanto, Homero, «en cuanto individuo mantiene con aquella cultura apolínea popular una relación semejante a la que mantiene el artista onírico individual con la aptitud onírica del pueblo y de la naturaleza en general.»¹²⁶ Este artista, entonces, ‘triumfa’ en la medida en que el campo de batalla ha sido despejado por todo un pueblo, primero. Pero esto es así gracias a que brota el instinto metafísico, el impulso estético que quiere crear una vida: «La ‘ingenuidad’ homérica ha de ser concebida como victoria completa de la ilusión [*Illusion*] apolínea: es ésta una ilusión semejante a la que la naturaleza emplea con tanta frecuencia para conseguir sus propósitos.»¹²⁷

Ahora bien, ¿en qué radica este carácter de ilusión que presenta la jovialidad griega? Pues, «es necesario describir con más claridad la ilusión: en su acción histórico-literario, en el esfuerzo de oscurecer lo más posible todo lo que resplandece.»¹²⁸ La clave para comprender qué es la ilusión en este particular contexto es la relación que ella establece con el sufrimiento vital. El *pathos* trágico en un mundo —griego— donde el hombre también forma parte de la naturaleza es aceptado como algo inherente al mero hecho de existir; la vida es el principal problema de los griegos. Esta primera aproximación a la cuestión del vivir considera suficiente la creación de ilusiones que surjan del mismo proceso por el que emergen las existencias particulares. Y tal como el «principio de individuación» surcaba el fondo del mundo velando el ser único en la multiplicidad de lo particular, la ilusión homérica quiere velar la apariencia que es toda la ‘realidad’ empírica con bellas ilusiones que no expliquen ni rediman el dolor, sino que le impongan un nuevo velo: el de la belleza. Así, el individuo,

¹²⁴ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1871,9[84], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 268.

¹²⁵ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1871,16[28], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 335.

¹²⁶ F. Nietzsche, eKGWB/GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 56.

¹²⁷ Ídem.

¹²⁸ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1869,2[17], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 93.



al crear una ilusión, le da un sentido a su existencia; la ilusión, digamos, lo salva para la vida. Y si se trata de una ilusión artística, como es el caso de los griegos, entonces podemos decir que al individuo o pueblo en cuestión lo salva el arte, y, *mediante el arte, lo salva para sí la vida*.¹²⁹

La ilusión es, entonces, perderse en una bella imagen que se imponga a la realidad empírica. Sin embargo, ¿en qué difiere esta ilusión de la realidad empírica en sí misma que, como sabemos, también es ilusión? Por un lado, estas nuevas imágenes son producto de la creación artística del hombre que, recuperando el aspecto esencialmente creativo —y no, en contrapartida, destructivo— de la naturaleza, extrapola este instinto también presente en él y lo utiliza a los fines de hacer tolerable su existencia. Por otro lado, y tal como hemos remarcado, estas nuevas creaciones son realizadas con el objetivo específico de la supervivencia.¹³⁰ Por eso,

el auténtico *dolor* de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a la separación pronta: de modo que ahora podría decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, ‘lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez.’¹³¹

La vida, ahora, se encuentra repleta de bellas imágenes que el modo de ser apolíneo impone sobre el mundo de los hombres y por eso la existencia es tan jovial, ligera e ingenua. Es un estado de armonía y de unidad del ser humano con la naturaleza en el cual arte ingenuo y vida se encuentran solapados.¹³²

Sin embargo, la conceptualización y argumentación nietzscheana en relación a Homero y el arte ingenuo presenta otras complejidades en las breves líneas en las cuales se trata. Por un lado, Nietzsche aclara que lo ingenuo no es algo en absoluto fácil de hallar en ninguna civilización; por otro, considera que esto, de encontrarse, lo hará en «la puerta» de la cultura. El primer punto casi que es evidente de suyo por la mera existencia del libro: si fuese tan ordinario lo ingenuo, no tendría mayor sentido dedicarle espacio en el texto. Así, de más importancia en este breve capítulo del NT es

¹²⁹ P. Rivero Weber, op. cit., p. 64.

¹³⁰ Más adelante veremos que ésta es una de las razones fundamentales para que aparezca la justificación del sufrimiento y, luego, el socratismo. Nos referimos, claro está, a que el hombre le imponga su propia supervivencia a la vida.

¹³¹ F. Nietzsche, eKGBW/GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 55.

¹³² Cf. F. Nietzsche, eKGBW/GT-3.



que Nietzsche considere que el arte —y, en consecuencia, el modo de vida— ingenuo se encuentra en la puerta de la cultura; casi como si fuese un primer paso en la formación de una auténtica civilización trágica: «[Lo ‘ingenuo’] no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que *tuviéramos que* tropezarnos en la puerta de toda cultura, cual si fuera un paraíso de la humanidad.»¹³³ La fundamentación de ello recae en la victoria erguida sobre el mundo titánico. Una vez vislumbrado el *pathos* trágico y todo lo que ello implica sobre el fondo mismo del ordenamiento de la realidad, es preciso dejar de lado el sufrimiento vital y pasar, en contrapartida, a perderse completamente en las bellas y placenteras ilusiones que el hombre, desarrollando su naturaleza, crea. Todo parecería ser de una enorme calma, armonía y mesura. Y podríamos pensar esto —que fue, en resumidas cuentas, la posición clásica contra la que se enfrentó Nietzsche como filólogo¹³⁴— si no fuese porque el mismo Nietzsche aclara, una vez introducidos los olímpicos: «Sirviéndose de este espejismo de belleza luchó la ‘voluntad’ helénica *contra* [*gegen*] el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico: y como memorial de su victoria se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo.»¹³⁵ Aquí se observa clara y literalmente que la primera posición ante la vida y el *pathos* trágico que ella conlleva es la de bloquear el sufrimiento vital mediante las ilusiones apolíneas. Y esta es la razón por la cual el mundo homérico aún no representa —ni puede representar— la civilización trágica en su esplendor. Sin embargo, sí es el primer paso necesario para poder, ulteriormente, llevar adelante la tragedia: ver y hacerse cargo del *pathos* trágico de la vida *creando*, artísticamente, una *vida* —un modo de ser.

Esta primera posición ante la vida que es presentada en NT conlleva la enorme característica necesaria para una vida posterior realmente trágica que es el avistamiento del *pathos* trágico, como aquello que surca las existencias en el mundo —y del mundo en sí mismo. Ese es el enorme valor de la ingenuidad homérica, del modo de ser apolíneo, que Nietzsche esboza en las primeras páginas del libro. Pues esto es lo que

¹³³ F. Nietzsche, eKGWB/GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 56.

¹³⁴ Nos referimos a la concepción de los antiguos griegos como un pueblo armónico y medido. La incorporación de Dioniso y la tragedia, en sí misma, combatirán este punto de vista sobre lo que era la vida en Grecia.

¹³⁵ F. Nietzsche, eKGWB/GT-3, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 57.



debe encontrarse en la puerta de la civilización para que, ulteriormente, pueda desarrollarse el modo de ser trágico. Desde ya, una cultura así, recién conformada, aún no puede afrontar este *pathos* de otra manera que no sea anteponiéndole bellas imágenes que tapen el fondo del mundo; todavía no puede hacerse cargo del sufrimiento vital. Pero, aunque no pueda hacerse cargo plenamente del mismo, esto no significa que lo niegue o lo rechace. Muy por el contrario, lo reconoce y allí mismo decide embellecer, enaltecer y prácticamente divinizar la vida en sí misma. La hipérbole del aspecto placentero de la existencia conlleva un dejar de lado todo lo que no sea bello. Pero esta hipérbole es profunda gracias a que el modo de ser apolíneo es una consecuencia del reconocimiento del sufrimiento vital; su ligereza, así como también en parte su ingenuidad, radica en que se creyó posible llevar adelante un modo de ser que enfatice el carácter bello de las creaciones en detrimento del *pathos* trágico. Por este motivo Nietzsche considera que la ‘voluntad’ helénica peleó «*contra (gegen)* el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento», pues el griego homérico todavía no puede hacer plenamente parte de su vida —y de la vida en sí misma— a ese sufrimiento, más no sea divinizando el orden de la belleza como contrapartida de este. Se lo sabe al *pathos* trágico, se lo ha reconocido, pero la épica —incapaz de redimir al sufrimiento— actúa sosteniendo que vale la pena vivir por el mero hecho de no morir.

Es por esto que si entendemos el fondo ontológico del cual brota la jovialidad griega, resulta extremadamente fácil la caracterización que Nietzsche realiza de ella al considerarla un «bienestar amenazado». Pues, «todo lo que aflora a la superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, ofrece un aspecto sencillo, transparente, bello.»¹³⁶ Sin embargo, esta *resplandeciente* belleza y aparente simpleza que emana el lenguaje oculta la más negra de las noches: «aquellas aparentes imágenes de luz del héroe sofocleo, en suma, lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante.»¹³⁷ Esta segunda posición ante la vida como creación es la encarnada en la figura de Edipo, máximo héroe sofocleo, donde la jovialidad expresa todo su espesor, su endeble carácter frente al abismo sobre el cual ella se erige. Por ello, la insistencia de

¹³⁶ F. Nietzsche, eKGWB/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 91.

¹³⁷ Ídem. Edición castellana: p. 92.



los griegos en la creación constante —su comunitaria obsesión artística. Precisamente, la importancia de Edipo se encuentra en la necesidad de su aparición en tanto creación y su relación con el sufrimiento vital. Es por este motivo que Matthew Meyer — recordando la metafísica de NT— sostiene que

Schopenhauer ha mostrado que el sufrimiento es un rasgo de la existencia humana. Así, su filosofía ha puesto fin a toda esperanza de que el conocimiento pueda curar la herida eterna de la existencia. De hecho, la filosofía de Schopenhauer prueba exactamente lo contrario: el conocimiento no es una cura para el sufrimiento humano, sino que revela su inevitabilidad, y este conocimiento puede, incluso, ser causa de sufrimiento. En este sentido, el filósofo paradigmático no es Sócrates, sino Edipo; y la misión de Edipo revela la verdad del pesimismo fáctico (*factual*).¹³⁸

Ahora bien, ¿cuál es la relación de Edipo con el *pathos* trágico? ¿Qué tiene que ver Sófocles con la épica homérica y la poesía ingenua? En la lección dada por Nietzsche en el verano boreal de 1870 y titulada «Introducción a la tragedia de Sófocles», este consigna: «Polemón (discípulo de Jenócrates) llamaba a Sófocles un Homero trágico y a Homero un Sófocles épico.»¹³⁹ Así, la épica y la tragedia se encuentran profundamente relacionadas, al punto en que esta última no habría sido posible de no contar, en un primer momento, con el mundo homérico como sustrato en el cual arraigarse. Sin embargo, no debe pensarse que Sófocles es simplemente la extensión de Homero a la escena trágica; por este motivo el mismo Nietzsche aclara, inmediatamente, en la lección que acabamos de citar —distanciando y particularizando a ambos ‘autores’ griegos: «No se trataba ya para nada de rivalizar en la abundancia de la acción; sólo contaba la *profundización*.»¹⁴⁰ Y es esta característica del héroe sofocleo que, ahora, es catapultada al primer plano: la profundización. Evidentemente, la épica no se molestaba en ahondar en los sentidos o sinsentidos de la existencia, del fondo del mundo o, siquiera, de la naturaleza; ella, simplemente, se contentaba con la introducción de bellas imágenes que aboguen por una unión fraternal entre los hombres, los demás productos de esta naturaleza y, por último, con la naturaleza en sí misma

¹³⁸ M. Meyer, «The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry in Nietzsche’s Early Writings», en *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, A. Jensen y H. Heit (eds.), Nueva York, Bloomsbury, 2014, p. 206.

¹³⁹ F. Nietzsche, «Introducción a la tragedia de Sófocles», en *Obras completas Volumen II Escritos filológicos*, Madrid, Tecnos, 2013. trad. D. Sánchez Meca, p. 581.

¹⁴⁰ Ídem, el subrayado es mío.



(como ente creador-destructor eterno de individualidades). Dado esto, la finalidad del arte ingenuo y apolíneo se reduce a anteponer la máscara de la belleza y la figura a todos los órdenes que deban perecer: así, se forma una imagen aparential artística —creada por el poeta— sobre la imagen también aparential que configura el *principium individuationis* —surgida del fondo del mundo. En la tragedia sofoclea, por su parte, no se intenta velar el sufrimiento; la característica de Edipo es que indaga sobre el mismo al punto de develar el enigma de la Esfinge. El propio destino del personaje, su *Moira*, es lo que hace patente el *pathos* trágico, y lo que estremece es que se lo presente como *lo inevitable de suyo*. No obstante la inteligencia del héroe, ésta no le vale su salvación. Pese a que el ‘conocimiento’ de su suerte conlleve arrancarse los ojos, el sufrir y el padecer son presentados con Sófocles de manera tan honda, profunda e intransigente que la evidencia de su inevitabilidad ya no puede ponerse en duda. La horripilante sapiencia es ahora, entonces, el conocerse a uno mismo —como el más cruel de los oráculos delficos— porque conocerse a uno mismo significa conocer todas las cosas.

Lo paradójico del «desgraciado Edipo» es que Sófocles también muestra la alegría del destino acaecido. De tal modo, Nietzsche escribe que

como poeta, primero nos muestra el nudo prodigiosamente embrollado de un proceso, nudo que el juez va desatando lentamente, lazo tras lazo, para su propia perdición: la alegría genuinamente helénica por esta desatadura dialéctica [*dialektischen Lösung*] es tan grande, que sobre la obra entera se extiende por este motivo un soplo de jovialidad superior que quita por todas partes sus púas a los horrendos presupuestos de aquel proceso.¹⁴¹

Tal y como ocurre con lo sublime kantiano, la alegría del proceso se encuentra en la distancia segura en la cual se encuentra aquel que puede apreciar cómo se desata el nudo dialéctico del destino edípico. Es decir, la alegría se encuentra en la aceptación del *pathos*, en dejarse padecer. De ninguna manera aquí puede concluirse que el conocimiento del destino es aquello que reconforta por el mero hecho de *saber* qué es lo que pasará; ni tampoco interesa el qué de ese conocimiento. Muy al contrario, la importancia del héroe sofocleo se halla en el irrefutable destino —sea cual sea (y para quién sea) ese destino. De tal modo, puede encontrarse la bella crueldad de lo sublime

¹⁴¹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 92.



en reconocer hasta qué punto somos objeto de directrices externas. Sin embargo, esta crueldad es artísticamente representada como bella en la medida en que uno también forma parte del *Ur-Eine*.

Quizás, la pregunta que deba hacerse a los efectos de comprender la relación entre el cruento destino de Edipo y la alegría proveniente de la jovialidad griega es el papel que la acción desarrolla en este proceso. Puesto que lo verdaderamente interesante de la tragedia sofoclea es qué determinaciones lleva adelante Edipo una vez que está en posesión de su destino. Y, así, entramos en la caracterización que realiza Nietzsche de este héroe como *héroe pasivo*:

El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta: tal vez a causa de su obrar perezcan toda ley, todo orden natural, [...], pero cabalmente ese obrar es el que traza un círculo mágico y superior de efectos, que sobre las ruinas del viejo mundo derruido fundan un mundo nuevo.¹⁴²

¿Qué significa ‘pecar’ en este contexto griego? Significa que no hay aceptación de la propia naturaleza, de los propios impulsos e instintos sino, al contrario, el intento constante y persistente de ir en contra de los mismos. En esta tragedia, la naturaleza interna de Edipo —que construye su identidad— está representada por la condición de asesino de su padre y del incestuoso matrimonio con su madre; crímenes que, a su vez, son contra la naturaleza —como el mismo Nietzsche, por otra parte, aclara—, pero que, sin embargo, son lo que Edipo es. Arrancarse los ojos es la consecuencia, entonces, del propio horror que representa conocerse y no poder cambiarse. Edipo debe, porque no puede sino más que, aceptar como paciente los designios de su fortuna: como se aceptan las estaciones del año, o el color de la sangre. La jovial alegría proviene, también, de la manifestación constante de la naturaleza sobre el ‘desgraciado Edipo’.

Es importante que Edipo no actúe, porque actuar implica hacerse cargo de una situación de base, de un marco —ontológico, en este caso— que consistiría en aceptar aquello que no se puede cambiar para actuar sobre lo que sí se puede cambiar. Por ello, y aunque alguna lectura de la interpretación nietzscheana de esta obra haga foco sobre los actos edípicos, en el desarrollo teórico de la constitución de la tragedia ática en NT es de suma importancia que quede absolutamente claro que Edipo es una héroe

¹⁴² Ídem.



paciente.¹⁴³ En este sentido, su importancia se encuentra en patentizar a tal extremo el *pathos* trágico que, si no se acepta, uno deberá arrancarse los ojos. Todo lo que se pretenda hacer para evitar ese destino no hará más que afirmarlo, cumplirlo. La revelación del enigma de la esfinge es la revelación de que «el hombre no constituye una solución, sino es, él mismo, un enigma irresoluble.»¹⁴⁴ La búsqueda de la justificación, del por qué este devenir de acontecimientos y no, más bien, otro queda soslayado. Por más sabio que Edipo sea no puede sortear lo que le sucede —ni puede cambiarlo; pero tampoco puede *comprender* que su única posibilidad, si no quiere permanecer en conflicto eterno con su naturaleza, es aceptar su vida (así, el tema principal de esta obra no es el conocimiento). También por este motivo es por el que las obras de Sófocles hacen patente todo el espesor trágico de la existencia; Nietzsche mismo sostiene que «la visión del mundo es trágica sólo en Sófocles. El carácter inmerecido del destino le parecía trágico: los enigmas de la vida humana, lo verdaderamente terrible, ésa era su musa trágica.»¹⁴⁵

Lo que vemos en *Edipo Rey* es la imposibilidad del héroe de actuar y tomar las riendas de su propio destino; el fundamento ontológico del mundo se traslada, pues, a la vida cotidiana. Así, como sostiene Vernant en relación a las ‘acciones’ que realiza Edipo (y recordando el argumento de la obra),

al cometer parricidio e incesto, ni su persona ni sus intenciones pueden ser culpadas. En realidad, él no ha hecho nada. O, mejor aún, mientras estaba llevando adelante una acción, su significado se invirtió sin su conocimiento ni su responsabilidad. La legítima defensa se convirtió en parricidio; el matrimonio, la consagración de su honor, en incesto.¹⁴⁶

¹⁴³ Cf. P. Palop Jonquieres, «Nietzsche y la tragedia», en *El Basilisco*, Nº2, Mayo-Junio 1978, p. 50.

¹⁴⁴ H. Frey, *En el nombre de Dyónisos. Nietzsche, el nihilista antinihilista*, México, Siglo XXI, 2013, p. 92.

¹⁴⁵ F. Nietzsche, «Introducción a la tragedia de Sófocles», en *Obras completas Volumen II Escritos filológicos*, ed. cit., p. 587.

¹⁴⁶ J. P. Vernant, «Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'OEdipe Roi» en, J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, París, Maspero, 1973, p. 121. Curiosamente, este ensayo es el que cita Palop Jonquieres al referirse a los actos edípicos en el artículo que incluimos en la nota 135. La interpretación de la autora sobre la influencia de Nietzsche en Vernant parte, para nosotros, del erróneo punto de vista que considera que Edipo actúa. Para nosotros, la interpretación de la obra de Sófocles dada por Vernant no puede sostenerse si no es a partir de consignar que el destino es algo imposible de torcer y que, por lo tanto, Edipo no puede actuar (porque actuar implica, a nuestro criterio, tener injerencia sobre el devenir de los acontecimientos). De tal modo, coincidimos con Jonquieres en que Vernant tiene claras influencias nietzscheanas al comentar *Edipo Rey*, pero no estamos de acuerdo en que este héroe pueda ser interpretado como activo —ni por Nietzsche ni por Vernant. Cf. P. Palop Jonquieres, «Nietzsche y la tragedia», ed. cit., p. 50.



Sin embargo, es en *Edipo en Colono* donde se logra terminar de apreciar la necesidad de aceptar y dejarse actuar por el *pathos* trágico: «El sufrimiento, el origen de la tragedia, conquista en él su transfiguración: es comprendida como algo que santifica.»¹⁴⁷ También Herbert Frey acuerda en considerar que es en la segunda obra sofoclea donde se termina de consolidar la interpretación nietzscheana de este tipo de héroe. De este modo, consigna que

lo que más interesaba a Nietzsche de los dos dramas de Edipo de Sófocles, era la relación entre el mundo apolíneo de la belleza y el oscuro subsuelo dionisiaco. En este sentido, Nietzsche interpreta a *Edipo en Colono* como la glorificación del mundo de dolor representado en *Edipo Rey*.¹⁴⁸

El conocimiento del ‘oscuro subsuelo dionisiaco’ que le fue dado a Edipo no le habilita, como hemos dicho, la capacidad de evitarlo; pero, por otro lado, tampoco le da lugar a conquistar la justificación del mismo. El verdadero conocimiento que le fue brindado es lo inevitable del devenir, más no la posibilidad de sortear o justificar ese devenir: el conocimiento no lo salva, la justificación no lo cura. Pero el dejarse padecer le otorga, quizás, la paz necesaria para poder desarrollar una existencia —independientemente qué tan afortunada o desafortunada esa existencia sea. Aquí se encuentra la enseñanza de las tragedias sofocleas. Y, para Nietzsche, esto queda absolutamente demostrado en *Edipo en Colono*, donde el héroe presenta una «transfiguración infinita»:

frente al anciano castigado por un exceso de miseria, que está entregado puramente como *paciente* a todo lo que sobre él cae —encuétrase la jovialidad sobreterrenal, que desde la esfera divina desciende hasta aquí abajo y nos da a entender que es con su comportamiento puramente pasivo con lo que el héroe alcanza su actividad suprema, la cual se extiende mucho más allá de su vida, mientras que todos sus pensamientos y deseos conscientes en la vida anterior le han conducido sólo a la pasividad.¹⁴⁹

En *Edipo en Colono* el héroe sofocleo —y ahora también nietzscheano— ha comprendido que lo que debía hacer era aceptar su destino, *crear* su vida a partir de él, profundizar en la propia existencia porque ya le fueron revelados los secretos

¹⁴⁷ F. Nietzsche, «Introducción a la tragedia de Sófocles», en *Obras completas Volumen II Escritos filológicos*, ed. cit., p. 587.

¹⁴⁸ H. Frey, *En el nombre de Dyónisos. Nietzsche, el nihilista antinihilista*, ed. cit. p., 92.

¹⁴⁹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: pp. 92-93.



dionisiacos del fondo del mundo—encarnados bajo su propio destino. Mas esta profundización ha de realizarse bajo la aureola de la necesidad que el oráculo dicta: Edipo es un héroe porque al fin ha aceptado su sufrimiento. Sin embargo, la aceptación del *pathos* trágico ha llegado demasiado tarde y el héroe es ya un viejo ciego al que no le queda demasiada vida por crear ni por vivir. La enseñanza de Sófocles ha quedado clara, pero, una vez aceptado el *pathos* trágico, ¿qué hacer *con* él? ¿Qué otro camino queda para con el sufrimiento si no es justificarlo?

B. La vida es la redención artística, o cómo se llega a vivir el arte

En uno de sus cuadernos, en aquellos meses de redacción de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche anota: «El promotor [*Förderer*] de la cultura —Prometeo devorado por los buitres.»¹⁵⁰ Este aspecto principalmente activo del personaje esquileo es desarrollado en el libro mediante la introducción de los versos finales del poema homónimo de Goethe. Sin embargo, para comprender la naturaleza de las características de Prometeo que Nietzsche resalta e interpreta es necesario recurrir a otros versos del texto; puesto que el abordaje de Esquilo está basado en la apropiación goethiana del mito griego. Así, el Prometeo habla, dirigiéndose a los dioses, y dice: «Nada conozco bajo el sol tan pobre / como vosotros, dioses. / Nutrés, mezquinos, vuestra majestad / con las ofrendas de los sacrificios / y con el vaho de las preces.»¹⁵¹ Resalta, en primer término, la voz del héroe que les habla a los dioses en un tono sacrílego, duro y ofensivo. Pero también resalta otra característica: el sufrimiento de los hombres es alimentado por los dioses, y esta es la causa del enojo de Prometeo; como si la majestuosidad divina precisase del dolor ajeno para ser tal.

Frente a este estado de cosas el héroe es la contracara del Edipo de Sófocles; de este modo, Nietzsche sostiene que «a la aureola de la pasividad contrapongo yo ahora la aureola de la actividad, que con su resplandor circunda el *Prometeo* de Esquilo.»¹⁵² Lo que es la cultura, entonces, está anudado al concepto de actividad. Pero deberemos recordar, en primer lugar, que los mitos griegos vienen a dar cuenta de ciertas

¹⁵⁰ F. Nietzsche, eKGBW/NF-1870,7[20], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 158.

¹⁵¹ J. W. von Goethe, «Prometeo», trad. L. de Cuenca.

¹⁵² F. Nietzsche, eKGBW/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 94.



concepciones acerca de la naturaleza propiamente humana y de la naturaleza en general; por ello es que la obra de Esquilo no trata del arte sin más, sino que, hondamente, «se descubre en la misma naturaleza a la vida humana dispuesta a actuar para crear, desde sí misma, su propio expandirse, su propia cultura. Aquí se descubre el impulso cultural y civilizador de lo trágico.»¹⁵³ El arte funciona, por lo tanto, como la manifestación de un estado subyacente, de una concepción metafísica particular que permite a los griegos sostener que esa obra es un auténtico producto de un desarrollo mucho más vasto, mucho más hondo y profundo. Pero a su vez, el arte trágico logra mantener a la cultura de la comunidad en expansión; porque ella misma también precisa de constantes contribuciones de parte de los individuos que la conforman. Así se crea una simbiosis entre la comunidad y los individuos que la componen. Y es por ello que puede entenderse la necesidad de cada obra trágica, el lugar dentro de la civilización que ella viene a ocupar. Si esto es así, ¿cuál es el lugar de Prometeo, entonces? ¿Cuál es la *acción* del personaje —la ‘aureola de la actividad’ prometeica?

Para responder esos interrogantes es preciso, primero, realizar una distinción que hemos esbozado recientemente y que el mismo Nietzsche efectúa en su interpretación de las obras esquíleas. Nos referimos a la contraposición entre pecado y sacrilegio desarrollada en NT a partir de la concepción de los mitos como hechos fundacionales dentro de una cultura. Y en este sentido, desde ya, la acción prometeica presenta características que la hacen pasible de ser analizada junto al ‘pecado original’ judeocristiano. De ahí que Nietzsche diga que «no sería inverosímil que ese mito tuviese para el ser ario el mismo significado característico que el mito del pecado original tiene para el ser semítico, y que entre ambos mitos existiese un grado de parentesco igual al que existe entre hermano y hermana.»¹⁵⁴ La principal diferencia que encontramos entre la acción prometeica y el pecado es que este último es entendido como un error, como algo que debe ser expiado eternamente por todas las generaciones venideras que heredarán, como marca de su existencia, la *culpa* de lo cometido. Así, todo lo horrible que a uno le pase estará divina y perpetuamente justificado por ese error primero que les valió a los hombres originales perder la felicidad —que puede volver, pero ahora como promesa de felicidad *trascendente*. Por otro lado, la acción prometeica

¹⁵³ C. Grave, *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*, México, UNAM, 1998, p. 66.

¹⁵⁴ F. Nietzsche, eKGWB/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 96.



es fruto de una concepción del mundo total y absolutamente distinta. Prometeo no entiende al mundo como el mejor posible ni, tampoco, como un regalo de los dioses que llevaría al hombre a mostrarse permanentemente agradecido por el mero hecho de existir por obra de estos. Tal y como se dejaba entrever en los versos de Goethe «lo más maravilloso en esa poesía sobre Prometeo, que por su pensamiento básico constituye el auténtico himno de la impiedad, es la profunda tendencia esquílea a la *justicia*.»¹⁵⁵ Por eso este personaje es heroico, porque a pesar de las consecuencias entiende lo que debe hacerse.

Tras la comprensión de la necesidad se encuentra el verdadero acto de Prometeo que Nietzsche califica, incluso, como ‘pecado activo’ para diferenciarlo del ‘pecado pasivo’ semítico —puesto que las verdaderas acciones son aquellas que uno se propone llevar adelante, no los errores o los que parten de presupuestos equivocados. De allí que Quesada Martín sostenga que

la piedra de toque del mito ario es la visión que estos pueblos poseerían del pecado. [...] La visión aria del mismo entiende al pecado como algo *necesario*, tan necesario como real es el mal, con lo que volvemos a traer a colación la idea de ‘pecado activo’ visto a propósito de la tensión individuo-todo.¹⁵⁶

Esta es la clave de todo acto prometeico: comprender lo real que es el mal; o, en nuestra interpretación, la aceptación del *pathos* trágico como parte absolutamente constitutiva de la realidad, del devenir de los días. Y, de hecho, tan radicalmente inmanente es la acción de Prometeo que esta no es más que robar el fuego para dárselo a los hombres, haciendo patente, así, que incluso los actos heroicos tratan con lo ‘cotidiano’: «que el hombre disponga libremente del fuego, y no lo reciba tan sólo por un regalo del cielo, como rayo incendiario o como quemadura del sol que da calor, eso es algo que a aquellos contemplativos hombres primeros les parecía un sacrilegio, un robo hecho a la naturaleza divina.»¹⁵⁷ No hay ningún diablo que convenza al héroe a realizar lo prohibido, ni hay tentación sobre el gusto negado —puesto que el fuego ya era algo conocido, se sabía de su poder—, por lo tanto es absolutamente consciente el acto

¹⁵⁵ Ibid. Edición castellana: pp. 94-95.

¹⁵⁶ J. Quesada Martín, *Un pensamiento intempestivo: ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 148.

¹⁵⁷ F. Nietzsche, eKGWB/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 96.



prometeico y, peor aún, sabe que no podrá esconder lo realizado, sabe que esto enojará terriblemente a los dioses. Pero nada de eso importa: Prometeo actúa, igual.

Sin embargo, resta una pregunta: ¿por qué es *necesaria* la acción de Prometeo? Con este primer abordaje del mito ha quedado claro que es bastante poco el poder que el hombre tiene sobre la naturaleza toda. Simplemente se trata de utilizar las propias herramientas y artilugios que ella brinda a los efectos de realizar lo propio, pero a discreción del individuo —en este caso, que algo ‘arda’ cuando uno dispone, pero el arder sin más, el fuego, pervive como algo que ya estaba allí. Lo que se ha dado con el mito no es la posibilidad de moldear la naturaleza a nuestro gusto, tampoco la facultad del hombre de intervenir sobre el destino o la *Moirá* (ello había quedado suficientemente ‘refutado’ con Edipo). Más bien, el hombre ha concluido que él puede otorgarle un sentido a las cosas independientemente del sentido subyacente que estas cosas tengan. Incluso, la búsqueda del sentido verdadero y definitivo, del absoluto, del origen (que ha dado a Nietzsche muchas discusiones y ríos de tinta en sus cuadernos — por eso llama poderosamente la atención que muchas traducciones del libro que estamos analizando consideren que ‘*Geburt*’ puede traducirse por ‘origen’) es en este libro algo rechazado de plano, un callejón sin salida. Pero lo que sí puede hacer el hombre —y es lo que hace Prometeo— es *crear* un sentido para las cosas, dárselo; y esto en virtud de las necesidades que deban satisfacerse. En este caso —y tal como sucederá en el Nietzsche maduro— se trata de las necesidades de la vida, de la óptica de la vida. De tal modo que acción y creación llegan a unirse tanto que se solapan, sin posibilidad alguna de entenderlas si no es enyuntadas. La ‘necesidad’ que tiene como sustrato el ‘pecado activo’ prometeico y ario es comprender que algo debe hacerse con el sufrimiento, con el *pathos* trágico. Tal y como sucedía con la pareja Apolo-Dionisos en el plano ontológico, aquí se trata de comprender que en la medida en que el hombre lleva adelante en el plano existencial lo mismo que hubiera desarrollado la naturaleza en su afán de crear individualidades, actuar y crear son lo mismo: nada sucede si no es con la creación mediante. Así, recordando al Dioniso de los misterios, Nietzsche escribe en un fragmento póstumo de 1870-1871: «Sólo gracias al desmembramiento por obra de los Titanes es posible la cultura, mediante la rapiña se perpetúa la especie de los Titanes.



Prometeo —el desmembrador de Dioniso y al mismo tiempo el padre de los hombres prometeicos.»¹⁵⁸

Ahora bien, ¿por qué Prometeo es el desmembrador de Dioniso en este contexto? Puesto que, si recordamos el mito de este dios, el héroe esquileo no fue quien lo mutiló. No obstante, la interpretación del fragmento inmediatamente citado requiere que meditemos el abordaje nietzscheano con la *creación*. Prometeo es el desmembrador de Dioniso porque a partir del despedazamiento del dios es que la realidad ‘empírica’ se concretiza, se crea —esto es, hay vida y no más bien nada; análogamente con el robo del fuego hay vida, hay cultura: se crea vida en ambos casos. Este es el motivo por el que Prometeo es el desmembrador de Dioniso y el «padre de los hombres prometeicos». Todos aquellos que crean algo desmiembran a Dioniso; todos los verdaderos artistas son hombres prometeicos. Como argumento, en los meses de redacción de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche anota en sus cuadernos: «Nuestra existencia misma es un continuo acto artístico, en cuanto que el dolor primordial se quiebra por la representación. La actividad creadora del artista es por lo tanto una *imitación de la naturaleza* en el sentido más profundo.»¹⁵⁹ De allí la insistencia que realizamos en el plano ontológico en vistas de la comprensión de la metafísica que subyace a lo cultural y existencial con relación a la intimísima unión entre lo apolíneo —en tanto realidad ‘empírica’— y lo dionisiaco —como fondo o corazón de esa realidad. En este mismo sentido, Elvira Burgos Díaz sostiene que

el mundo es apolíneo y dionisiaco, las dos cosas a la vez, porque ambos son inseparables y porque ambos definen la comprensión del mundo de Nietzsche, *del único mundo que existe. Lo apolíneo está inserto en lo dionisiaco, la pluralidad en la unidad*, los miembros del dios despedazado en el propio Dioniso sufriente que nunca conseguirá dejar de ser una divinidad lacerada.¹⁶⁰

Únicamente, entonces, partiendo del hecho de que hay vida y de que esa vida proviene siempre del sufrimiento es que el hombre comprende la necesidad de crear, a su vez, su propia vida —ya no en términos metafísicos y ontológicos, sino en términos

¹⁵⁸ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1870,7[93], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 169.

¹⁵⁹ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1870,7[196], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 204.

¹⁶⁰ E. Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1993, p. 63.



existenciales y culturales. El sufrimiento y el dolor, conceptualizados en el *pathos* trágico, son la consecuencia inevitable de la mera existencia del mundo. Puesto que en el «oleaje informe de la vida» se explica la íntima unión entre lo que existe y lo que duele, entre el padecer y el suceder. La creación de la propia vida del hombre estará dada a partir del arte, como cúspide de la creación.

B.1. La pregunta por la vida

Pero antes de realizar el paso hacia la comprensión del fenómeno artístico, es preciso realizar una pregunta, quizás la pregunta filosófica por excelencia —sin lugar a dudas, la más antigua—, que a pesar de su ingenuidad y fanfarronería no por ello deja de ser pertinente. Nos referimos a lo siguiente: ¿cuál es el sentido de la vida? No hay, ciertamente, otra pregunta filosófica que tenga mayor voluptuosidad, ni la pretenda. Pero antes de entrar en una suerte de colapso generalizado de nuestras convicciones y certezas, recordemos que muchas veces la disciplina que nos compete desarrolla respuestas certeras y concisas frente a este tipo de interrogantes que pretenden desmembrar nuestra frágil psicología de sujetos modernos. El propio Nietzsche se pregunta: «¿Si se alcanza una plenitud de la vida cesa entonces el filosofar? No: sólo ahora comienza el verdadero filosofar.»¹⁶¹ Y si de ser certero y conciso se trata, quizás Nietzsche sea el pensador más directo de nuestro tiempo, que con fuerte soberbia en ocasiones —aunque argumentada— logra decir en una frase, lo que a otros les lleva un libro entero.¹⁶² Así, el tiro al blanco se convierte en el deporte teórico favorito del solitario de Sils-María, y en este sentido escribe en otro fragmento: «¿El dolor es algo representado? Existe *sólo una vida, un solo sentir, un solo dolor, un solo placer*. Nosotros sentimos a través y bajo la mediación de representaciones. No conocemos, entonces, el dolor en sí, el placer en sí, la vida en sí.»¹⁶³ Y unos meses después, enfatiza y sostiene que «en el devenir se muestra la naturaleza representativa de las cosas: no

¹⁶¹ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1872,19[5], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 346.

¹⁶² Nos referimos al conocido aforismo de *Götzen-Dämmerung* que dice: «mi ambición es decir en diez frases lo que todos los demás dicen en un libro, lo que todos los demás *no* dicen en un libro...». F. Nietzsche, eKGWB/GD-Streifzuege-51, trad. A. Sánchez Pascual.

¹⁶³ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1870,7[148], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 194.



hay nada, nada *es*, todo deviene, es decir, es representación.»¹⁶⁴ Dejando de lado la distinción que realizamos en otro capítulo sobre la metafísica de Schopenhauer y la de Nietzsche, el *quid* de estos fragmentos sale a la luz muy rápidamente: *la vida no tiene sentido*. Todas las creaciones de la etapa trágica de los griegos están dirigidas a patentizar esta sinrazón que es el devenir; y todas las creaciones, a su vez, enmascaran —mediante representaciones— el sinsentido subyacente. De tal modo, no sería teóricamente desquiciado considerar que el ‘fondo del mundo’ se presenta, en *El nacimiento de la tragedia*, bajo la categoría de lo *absurdo*; esto es, como lo inaprehensible de suyo, lo auténtica y eternamente imposible de *conocer* (en el sentido dialéctico-platónico que nosotros, occidentales modernos, heredamos). Incluso, conferirle el epítome de «absurdo» al mundo es una manera humana —demasiado humana— de titular dicho fenómeno, puesto que ello supone la certeza de que todo lo que acontece merece una explicación, un porqué, una finalidad: demostrado paso a paso con rigor lógico-filosófico-matemático; vale decir, racionalmente demostrado. Como sostiene Quesada Martín, «¿tiene sentido la Vida?, ¿merece la pena vivir? Pues bien, para Nietzsche la Vida carece de sentido. Desde el punto de vista metafísico el Ser carece de *razón* y de *finalidad*.»¹⁶⁵ Pero más aún, agregamos, moralmente no hay *telos* que se le pueda agregar al devenir, esto es, a la vida. El mundo es, así, dolor y contradicción. Ahora bien, si no puede explicarse el sufrimiento, si a un griego de la época trágica jamás se le habría ocurrido —no por falta de imaginación, ciertamente— dar cuenta de los padeceres para intentar evitarlos, ¿qué queda?

Debido a lo que hemos sostenido podría parecer que estamos muy cerca de una interpretación existencialista de, al menos, esta parte del libro sobre la tragedia. Pese a que la conclusión de Nietzsche sobre el problema del sinsentido de la vida y de la amoralidad del mundo sea radicalmente otra respecto de la existencialista, sí consideramos que hay un aspecto que el filósofo alemán y esta corriente filosófica comparten. El problema del absurdo de la existencia no sería problema alguno de no ser porque el hombre se empeña en buscar sentido allí donde el mismo parece huir de toda ulterior aprehensión. Y tal como sucedía con la «sabiduría de Sileno» *El mito de Sísifo*,

¹⁶⁴ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1870,7[203], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 206.

¹⁶⁵ J. Quesada Martín, *Nietzsche. Afirmación y demonio melancólico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007, p. 31.



de Albert Camus, comienza reconociendo que la única pregunta filosófica relevante es si la vida vale la pena ser vivida; de allí concluye su autor que el problema del suicidio es el problema filosófico por excelencia.¹⁶⁶ Todos nosotros estamos, como un análogo del mito griego, condenados a repetir las mismas acciones constantemente sin poder encontrar sentido en sus realizaciones, estamos destinados a llevar la piedra de Sísifo. Desde ya, no se trata de una razón práctica que pueda justificar que estamos haciendo alguna cosa para obtener otra, lo que se pretende es encontrar la razón última a la vida en sí misma (y, así, poder responder a la pregunta sobre si la vida vale la pena o no ser vivida). Frente a esto, Camus considera que estamos inmersos en el absurdo, puesto que nuestra vida y la vida en tanto que tal es un absurdo —como la condena de Sísifo. Sin embargo, en este absurdo el filósofo francés visualiza un peligro descomunal: la búsqueda del sentido puede llevar a la depresión y, posteriormente, al suicidio. ¿Por qué podría suceder esto? Pues bien, rápidamente Camus se da cuenta que aquellos que se suicidan tienen una convicción: «quienes se suicidan suelen estar con frecuencia seguros del sentido de la vida. Estas contradicciones son constantes.»¹⁶⁷ Así, el mayor riesgo de la búsqueda constante del sentido último de la vida es encontrarlo y no, como quizás se podría creer, perderse en el laberinto de su averiguación. De modo tal que, para salir de este embrollo, el francés considera que el hombre, en pos de continuar su existencia y que ésta sea feliz, debe abandonar la búsqueda del sentido —debe abrazar el absurdo.

Como sostuvimos en el primer capítulo desde la óptica ontológica, es menester llevar adelante el proceso de afirmación de la vida. En términos de la filosofía nietzscheana esto es lo que ha derivado en el célebre «*Ja-Sagen*» o ‘sí a todo’. En *El nacimiento de la tragedia* el concepto se encuentra, desde ya, en germen y no presentado en todo su esplendor. No obstante, más allá del nombre que queramos ponerle a los efectos de ordenar y sistematizar —en la medida de lo posible y ‘necesario’— nuestra lectura, es de la mayor importancia comprender la afirmación que debe hacerse sobre lo absurdo de la existencia. Y es en este aspecto en el cual Nietzsche se ‘separa’ del existencialismo francés: no alcanza con abandonar la búsqueda del sentido, sino que el absurdo, la sinrazón del fondo del mundo debe ser *afirmado* una y

¹⁶⁶ Véase, A. Camus, *El mito de Sísifo*, trad. L. Echávarri, Buenos Aires, Losada, 2010, p. 11.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.



otra vez, continua, eterna y perpetuamente. En una civilización auténticamente trágica no basta con aceptar el *pathos* trágico (lo cual era la enseñanza de Edipo), más aún, uno debe querer que eso suceda de ese modo —y no de cualquier otro. Nuevamente, esta afirmación sobre el mundo es presentada, en NT, mediante la dualidad Apolo-Dioniso que se manifiesta a propósito del Prometeo de Esquilo; así, Nietzsche sostiene, tras presentar el acto prometeico:

La desventura que yace en la esencia de las cosas —que el meditativo ario no está inclinado a eliminar con artificiosas interpretaciones—, la contradicción que mora en el corazón del mundo revélase como un entrecruzamiento de mundos diferentes, de un mundo divino y de un mundo humano, por ejemplo, cada uno de los cuales, como individuo, tiene razón, pero, como mundo individual al lado de otro diferente, ha de sufrir por su individuación.¹⁶⁸

Prometeo sabe de la contradicción, del dolor de la «esencia de las cosas» y del sufrimiento del «corazón del mundo». Sin embargo, no es a pesar de esto que actúa, más bien, es precisamente *por esto* que lleva adelante el robo del fuego: afirmando su condena, su justificación y la inevitabilidad de la individuación. Es decir que Prometeo *afirma* el mundo, actúa en virtud de ello, con ello; Prometeo es la encarnación artística del, ahora, *pathos* afirmativo. De ahí que Nietzsche concluya:

Así considerado, el Prometeo de Esquilo es una máscara dionisiaca, mientras que con aquella profunda tendencia antes mencionada hacia la justicia Esquilo le da a entender al hombre inteligente que por parte de padre desciende de Apolo, dios de la individuación y de los límites de la justicia. Y de este modo la dualidad del Prometeo de Esquilo, su naturaleza a la vez dionisiaca y apolínea, podría ser expresada, en una fórmula conceptual, del modo siguiente: ‘Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado.’¹⁶⁹

Cabalmente, de lo que se trata, entonces, es de anteponer un enorme «sí» frente a cualquier manifestación apolínea ya que esta esconde todas las otras manifestaciones también aparentes del ‘Uno primordial’. Por eso Nietzsche concluye este capítulo nueve con los versos de otro poema de Goethe, en este caso *Fausto*, para sintetizar su planteo que es, ahora, en términos de la existencia: «¡Ése es tu mundo! ¡Eso se llama un

¹⁶⁸ F. Nietzsche, eKGWB/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 97.

¹⁶⁹ Ibid. Edición castellana: p. 97.



mundo!».¹⁷⁰ Así, el acto prometeico es heroico, también, porque ha logrado afirmar el —su, el único— mundo.

Pero, como adelantamos, hay algo más en lo que difiere el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* y el existencialismo. Quien se da cuenta de ello es Quesada Martín, y así sostiene en este largo y fructífero párrafo que

lo *trágico* bien pudiera ser el instante supremo del jugador de póker decidido a jugárselo todo a una sola carta. Tomar la Vida como experiencia universal (Dioniso) de la irresponsabilidad humana respecto al Tiempo (inocencia del devenir). Consecuentemente, soportar el sinsentido del Ser, la ausencia de finalidad moral del mundo y del nacer en sentido cristiano, sin apartar la mirada de ese abismo es el elevado precio que Nietzsche exige para el hombre-que-supera: para rescatar al mundo y *redimirlo* del cristianismo. Aquél hombre enigmático, pues, es el hombre *trágico* que no acude ‘a la ilusión moral’ para soportar el hueco de Dios. Y este hombre *enigmático* y *trágico* también tiene que ser un *creador*. Es más, el radicalismo de Nietzsche apunta a la idea de que, tras la muerte de Dios, el hombre se ve obligado a ser él mismo Esfinge y Dilema.¹⁷¹

Es este aspecto que logra resaltar el comentarista aquel que separa a Nietzsche de la filosofía existencialista: el hombre debe ser *creador*. Y es en esta parte donde confluyen todas las tesis nietzscheanas que hemos desarrollado hasta el momento, en la necesidad que encuentra el filósofo de, sencillamente, *crear* para llevar adelante una vida feliz. Pero esta afirmación no debe tomarse a la ligera porque, como dijimos, ella cae como consecuencia de un pesimismo tan oscuro como revelador; casi dando a entender que solamente a partir de estos grandes sufrimientos que impone el mundo —lo que nosotros llamamos *pathos* trágico— es que puede encontrarse una vida plena. Tampoco se trata, por otra parte, de creer que ahora que hemos visto a las «Madres del ser» podemos salir del pozo de la depresión airoso y con más fuerza que nunca ya que las ‘superaremos’ y jamás volveremos a saber de ellas —¡la filosofía no es autoayuda! Por eso, el mismo filósofo alemán nos aclara: «el placer del artista por el devenir, la jovialidad del crear artístico, que desafía toda desgracia, son sólo una nube y un cielo luminoso que se reflejan en un negro lago de tristeza.»¹⁷² Aquí sucede lo mismo que

¹⁷⁰ Ídem. El verso citado es el número 409 del *Fausto* de Goethe: «*Das ist deine Welt! Das heisst eine Welt!*»

¹⁷¹ J. Quesada Martín, *Nietzsche. Afirmación y demonio melancólico*, ed. cit., p. 32.

¹⁷² F. Nietzsche, eKGWB/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: pp. 95-96.



con el concepto de ‘jovialidad’ griega: se trata de un nuevo «bienestar amenazado» que pende de un hilo mucho más delgado que del que todos quisiéramos —y que, ciertamente, no es el hilo de Ariadna.

Pero debiéramos interrogarnos, entonces, por qué Nietzsche considera que el arte debe llevar adelante este aspecto vital-creativo dentro de la civilización; ¿por qué no la política, la filosofía, la historia o, en último término, la ciencia? Propiamente, ¿qué es lo que sí puede hacer el arte *con la vida* que no logran hacer ninguna de las disciplinas nombradas anteriormente? Porque si de esta concepción del mundo tan pesimista se trata, si su corazón es tan doloroso y contradictorio, pero a pesar de ello lo afirmamos, nos preguntamos: «¿Qué hace el arte, nos ‘salva’ de la vida o nos devuelve a la vida? ¿Nos introduce en el conocimiento de la vida o nos lo enmascara?»¹⁷³

B.2. La respuesta por el arte

Llegamos, así, a lo que consideramos es la propuesta fundamental del libro sobre la tragedia; toda la metafísica y la interpretación de los trágicos llevada adelante por Nietzsche se preparó para culminar en responder a la pregunta sobre el papel del arte. El arte hace algo que ni las ciencias ni las religiones, la política o la filosofía realizan: no hace uso del concepto de *verdad* como lugar último desde el cual justificar y dar sentido a sus representaciones. Sin embargo, esto no quita, por otra parte, que sí lleve adelante una dación de sentido respecto de la vida en sí misma. Sucede que esto no se realiza mediante la explicación, la justificación o la introducción de un mundo trascendente ideal. Por eso, una vez presentada la figura del Dioniso de los misterios, Nietzsche escribe: «En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto *la doctrina misteriosa de la tragedia*.»¹⁷⁴ Aquí entendemos que el arte surge en el momento en el cual se acepta y se afirma la visión pesimista del mundo; es decir, entonces, que la creación artística surge como consecuencia de un proceso primero que consta en aceptar la vida tal cual se nos presenta. Y esta vida que se nos presenta, ‘la doctrina misteriosa de la tragedia’, no es más que

¹⁷³ E. Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, ed. cit., p. 66.

¹⁷⁴ F. Nietzsche, eKGWB/GT-10, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: pp. 100-101



el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, [luego aparece] el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida.¹⁷⁵

En la tragedia se hace patente que el hombre debe crear representaciones que logren hacerle reconocer la unidad del todo, el flujo constante del devenir. La belleza del arte funciona predicando el goce estético del vivir en el reconocimiento de que todos formamos parte —y, así, también somos— la unidad: la creación artística logra romper la constante tensión individuo-todo, que es el origen del dolor, en la reunificación estética de la vida.

Ahora bien, ¿qué es lo que se logra mediante esta reunificación estético-vital? El sentido que se le da a la vida, desde el arte, es el de *redimir el sufrimiento* que conlleva la sola existencia de la vida en sí misma. Cada una de las tragedias son dispositivos estéticos que redimen el sufrimiento del Dioniso de los misterios, fundamento del mundo, glorificando la existencia y, así, patentizando la unificación de la vida. Pero este acto, nos aclara Nietzsche, es un sacrilegio puesto que es el hombre, en tanto individuo, quien pretende sortear la individuación. De esta manera, entonces, si el hombre se hace cargo de su vida, le otorga un sentido al sufrimiento que lo acosa desde su origen para redimirlo en esa creación. Sin embargo, esto es un acto heroico porque implica, en primera instancia, ‘aspirar hacia lo alto’, esto es, hacer patente la unificación del todo en una obra de arte que dé cuenta de ello:

Mediante un sacrilegio conquista la humanidad las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar, y tiene que aceptar por su parte las consecuencias, a saber, todo el diluvio de sufrimientos y de dolores con que los celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano que noblemente aspira hacia lo alto.¹⁷⁶

Así entendemos que mediante el arte se le otorga un sentido al sufrimiento vital en el momento en el que se considera que este sufrimiento es una consecuencia de los actos de los hombres que irrumpen en la realidad mediante la consagración de los sacrilegios cometidos. El sufrimiento ya estaba, ya iba a pasar de todos modos, los hombres consiguieron que ese dolor sea una consecuencia de ‘aspirar hacia lo alto’ y no

¹⁷⁵ Ibid. Edición castellana: p. 101.

¹⁷⁶ F. Nietzsche, eKGWB/GT-9, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 96.



una marca que surca todas las existencias por el mero hecho de formar parte de la realidad 'empírica'. Esa es la poderosa *justificación* que los griegos realizaron y que Nietzsche, en su reinterpretación de los antiguos, la tragedia y —por sobre todo— de lo que sea 'justificar' lleva a cabo. En este contexto, pues, para que los hombres tengan cultura, para que el fuego ilumine sus noches y cueza sus comidas es preciso cometer sacrilegios, actuar sobre el devenir, robarle a los dioses mismos y, así, poblar de sentido al sufrimiento. Pero esta justificación nietzscheana transformada de su sentido habitual carece, quizás, de lo más importante. Este proceso es insuficiente porque cabría la posibilidad de que uno se niegue a actuar confiando en que no realizar actos sacrílegos es garantía suficiente de no padecer. Aunque sea muy otro el planteo de *El nacimiento de la tragedia* y Nietzsche se empeñe en que quede claro lo inevitable del dolor del mundo, es imperioso que este sufrimiento pueda redimirse, es decir, que pueda liberarse. Allí aparece el arte, pero ahora como promesa de reunificación. Pero ¿de qué modo lo hace si no es como una promesa, vale decir, cristiana? Esto es, como introducción de un mundo trascendente que será la recompensa por el sufrir que implica este mundo. La redención (*Erlösung*) no es, tampoco, un término unívoco; él también fue transformado y reinterpretado por Nietzsche.

Como sostuvimos en el primer capítulo, aquí no hay caverna, Nietzsche presenta una ontología inmanente que descarta desde el primer momento cualquier intento de postular un ser trascendente que sea el develamiento del mundo que tocamos y vemos. Pero tampoco hay recompensa, ni tierra prometida ni, acaso, cualquier otro objeto que se ponga a sí mismo como algo inalcanzable en primera instancia. El papel redentor del arte es el «consuelo metafísico» que se presenta en el capítulo siete de NT donde Nietzsche tiene un especial cuidado en resaltar que el arte debe develar antes que ocultar pero en un sentido muy particular; y así, leemos: «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.»¹⁷⁷ El arte no me promete vida eterna *qua* individuo, ni tampoco la felicidad futura; la promesa de reunificación estética se transforma en vital en el momento de patentizar que lo que perdura, lo que permanece es la vida en sí misma, el

¹⁷⁷ F. Nietzsche, eKGWB/GT-7, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 79



proceso de creación-destrucción-creación de la vida; la voluntad como fuerza inagotable creadora. En tanto hombre, en tanto individuo, realizo una creación desarrollando, también, esa voluntad. Porque en la medida en que soy algo, soy voluntad y, por ello, a su vez puedo crear: develando que en el ‘fondo de las cosas’ pervive un impulso perpetuo creativo. Esta es la redención del sufrimiento, su liberación y su, además, justificación: «A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí —la vida.»¹⁷⁸ Este es el mundo afirmado y redimido de su dolor, el mundo que entiende su continua creación, un mundo donde, como sostiene Burgos Díaz, «a través del arte esta riqueza procreadora de formas se ha dado a conocer y a la vez ha alcanzado su máxima realización, su mayor ‘liberación’, tanto desde el punto de vista cósmico como desde el humano.»¹⁷⁹ El plano ontológico y el existencial, en este joven Nietzsche, se solapan, puesto que debido a las creaciones artísticas que realizo develo la fuerza también creativa de la naturaleza, dejando en claro que pese a todo lo mortal, la vida es el continuo suceder; y ese suceder, en tanto instinto, jamás se quiebra ni se acaba.

Sin embargo, esta breve etapa de la breve Antigua Grecia no pudo ser más. La nostalgia por lo perdido sirve, quizás, para entender la célebre confesión que anota en su diario Alejandra Pizarnik (quien fuera una ávida lectora de Nietzsche) el 15 de abril de 1961 —confesión que sintetiza, a su vez, la interpretación nietzscheana sobre la tragedia: «La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real, pues ésta no existe: es literatura.»¹⁸⁰ El artista moderno se ve en el problema de sacrificar su propia vida en pos de lograr un arte que tenga, al menos, algo que ver con los problemas vitales. Despojados de todo lo grande, estos se debate entre entretener y ofrecer sus días para enaltecer la creación. En una época en la que el arte está separado de todo lo que respira por paredes y guardias de seguridad, por la mercantilización y el dinero, el esfuerzo de Pizarnik se transforma en una derrota segura: su vida real no debe ser literatura, porque *su literatura no debe ser vida real*. Pero para algunos artistas esto se transforma en un impulso inevitable, quizás porque los

¹⁷⁸ Ibid. Edición castellana: p. 80.

¹⁷⁹ E. Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, ed. cit., p. 94.

¹⁸⁰ A. Pizarnik, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003, p. 200.



rastros de lo trágico perviven rumiando en algunos rincones de nuestra civilización. Y tal como dijera alguna vez Baudelaire, el arte es prostitución. Sólo que aquí nadie paga y la cuenta no hace más que crecer; prostitución hacia el impulso creador que surge desde las necesidades vitales —desde lo que Nietzsche llamó «la óptica de la vida.» Todos los creadores son una especie de Luis XIV artístico: quizás el arte sean ellos, pero la vida somos todos. Sea como fuere, los griegos presocráticos pudieron vivir el arte, haciendo de la vida una creación artística y del arte una creación vital; para esos griegos *la vida real era literatura*. Debemos investigar qué sucedió con el *pathos* trágico para que deje de vivirse el arte.



3- Del *pathos* trágico al *pathos* lógico

A. *La crisis estético-vital: el pathos lógico del socratismo*

«Muestro una caricatura. No con la idea de que todos la reconozcan como caricatura: espero que al final cada uno tenga claro que es una caricatura.

Esencia, más tarde ruina.»

Friedrich Nietzsche,

otoño de 1869.

La tragedia ha muerto. Pero su muerte es el resultado de un proceso que, como venimos sosteniendo, tiene más que ver con la ontología y la metafísica que con cánones estéticos desconectados de cualquier experiencia vital. Precisamente, la muerte de la tragedia ática puede ser estudiada como paradigma político, cultural, social y filosófico una vez que entendimos el justo lugar que cobra el arte dentro de *El nacimiento de la tragedia* y del pensamiento filosófico del joven Nietzsche en términos generales. No se trata de descubrir qué nuevo genio artístico emerge, ni qué innovaciones introduce en el campo estilístico a modo de ocurrencias excepcionales que de algún modo desconocido son abrazadas por la sociedad en la contemplación de ese ‘nuevo’ arte. Algo se debe ir gestando para posibilitar que todas las gentes aprecien y se relacionen con el arte de manera francamente distinta a como otrora sucedía. Pese a su breve extensión, el libro sobre la tragedia conecta todos estos puntos, todos estos abordajes que van desde lo estrictamente cultural hasta la ontología más precisa y minuciosa en pos de comprender el nacimiento del género artístico —aunque no del género artístico trágico, solamente. Pues también en la decadencia y posterior muerte del arte trágico el abordaje de Nietzsche circula dentro de los mismos puntos; tan variados y complejos son que llama poderosamente la atención que éstos provengan de la pluma de un filólogo, que con lupa excepcional toca la médula de cada ámbito teórico en el cual se introduce para comprender ya no ‘¿cómo fue posible?’, sino ahora ‘¿cómo ha dejado de ser?’ Casi como si el arte tampoco pudiese escapar del devenir en el cual está sujeto todo lo que existe, ella también parece frente a la ontología que la sostiene. Nietzsche pareciera confirmar, así, su esquema metafísico básico.

Esta aproximación casi totalizadora a los antiguos griegos se ve claramente expresada en la agonía de la tragedia. Aunque ella sea lo que más nos interesa en virtud de nuestro tema de investigación, la correcta comprensión del planteo nietzscheano



implica que apreciemos desmoronar el edificio trágico que hemos construido. Así, pese a que queramos hablar siempre de arte, en NT la primera invocación a la ahora fatídica moribunda se realiza a través del abandono de los presupuestos míticos de la religión olímpica. Sin mediar siquiera un nuevo capítulo, imbuido en su proceso dialéctico, Nietzsche presenta la cumbre y el declive del género trágico (sin siquiera mediar, cuanto menos, un punto y aparte). De este modo, primero se sostiene —para enaltecer a la tragedia en el punto más alto de su desarrollo:

Ahora, bajo el influjo prepotente de la poesía trágica, los mitos homéricos vuelven a nacer con figura distinta, mostrando con esa metempsícosis que también la cultura olímpica ha sido vencida por una consideración más profunda aún del mundo. El altivo titán Prometeo le ha anunciado a su atormentador olímpico que su soberanía estará amenazada alguna vez por el mayor de los peligros si no se alía a tiempo con él.¹⁸¹

La religión olímpica es, de alguna manera, superada —para acordar con las lecturas hegelianas del libro— en las obras de Sófocles y, sobre todo, Esquilo: he allí su cumbre. Aquí se muestra en todo su esplendor el contenido social, político, religioso y filosófico de estas obras. Sin embargo, este esplendor trágico es rápidamente perdido —cuestión que refuta las lecturas hegelianas del libro. El mito adquiere un nuevo valor dentro de la cultura al punto en que es *recategorizado*, puesto que *debe* ser categorizado tras aquello que se venía gestando y que luego abordaremos. De este modo introduce Nietzsche el declive: «Pues es destino de todo mito irse deslizando a rastras poco a poco en la estrechez de una presunta realidad histórica, y ser tratado por un tiempo posterior cualquiera como un hecho ocurrido una vez, con pretensiones históricas.»¹⁸² La primera aproximación a la muerte de la tragedia —abordada, insistimos, inmediatamente después de su pico de grandeza— ocurre en el momento en el que se abandona su aureola mítica y se le introduce la corona histórica. ¿De qué modo puede influir esto en la concepción de una religión? ¿Por qué el mito entendido como historia es problemático para la tragedia?

¹⁸¹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-10, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 101.

¹⁸² Ibid. Edición castellana: p. 102.



Las respuestas a estos interrogantes las da el mismo Nietzsche a continuación de lo citado. Y así, casi dándonos un atisbo de genealogía sobre la religión olímpica, sostiene:

Pues ésta es la manera como las religiones suelen fallecer: a saber, cuando, bajo los ojos severos y racionales de un dogmatismo ortodoxo, los presupuestos míticos de una religión son sistematizados como una suma acabada de acontecimientos históricos, y se comienza a defender con ansiedad la credibilidad de los mitos, pero resistiéndose a que éstos sigan viviendo y proliferando con naturalidad, es decir, cuando se extingue la sensibilidad para el mito y en su lugar aparece la pretensión de la religión de tener unas bases históricas.¹⁸³

Es de esta ‘casi muerte’ que se apodera la música dionisiaca en un intento de hacer florecer el mito: y este, desde ya, florece. Lo que hay, ahora, es un resurgir de la música dionisiaca que se apodera de la tragedia; aquí, casi que no hay diálogo y el coro dionisiaco es el real protagonista de las escenas.¹⁸⁴ Sin embargo, esto no es lo que más nos interesa del pasaje que acabamos de transcribir. Más bien, es importante hacer hincapié en que se ha perdido una cierta «sensibilidad para el mito», hecho que hizo posible el surgir del arte en general como impulso estético que brota de todo un pueblo (de ahí nuestra insistencia en jamás obviar el aspecto político-social, filosóficamente entendido, de la estética). A su vez, allí mismo se nos dice que existen unos «ojos severos y racionales de un dogmatismo ortodoxo», y que esto fue lo que posibilitó la muerte de la tragedia ática, posteriormente. La sensibilidad para el mito que se extingue depende, entonces, de que primero haya algo que haga perder ese tipo de sensibilidad a todo un pueblo.

Pero no nos engañemos (Nietzsche no nos deja engañarnos): la carrera de la tragedia hacia su destrucción fue muy distinto a lo que, quizás, se pudiera entender como el proceso natural de las cosas hacia su propio fallecer; este proceso no cuenta con la inocencia del devenir como su causa principal (aunque sí deberíamos entender que está inmerso —como todo lo que existe— dentro del esquema metafísico que hemos desarrollado). Fue inevitable para hacer morir a la tragedia que unas manos —al menos

¹⁸³ Ídem.

¹⁸⁴ A continuación de lo que citamos Nietzsche prosigue y escribe: «De este mito moribundo apoderóse ahora el genio recién nacido de la música dionisiaca: y en sus manos volvió a florecer, con unos colores que jamás había mostrado, con un perfume que suscitaba un nostálgico presentimiento de un mundo metafísico.»



dos pares de ellas, para ser precisos— se inmiscuyeran en la realidad griega y la reconfiguren, la amolden a *sus* nuevas necesidades. La pérdida de la sensibilidad para el mito es una consecuencia del cambio metafísico que se venía gestando, y cuyo último estertor —grandioso, grandilocuente y auténticamente trágico, por cierto— fue la música dionisiaca. Por eso concluye nuestro autor este capítulo diez con el salto hacia uno de los responsables de esta extinción, que firma el declive a pie de página: «¿Qué es lo que tú querías, sacrílego Eurípides, cuando intentaste forzar una vez más a este moribundo a que te prestase servidumbre?»¹⁸⁵ Literalmente Nietzsche nos dice que Eurípides ya se encontró con una tragedia en plena agonía, agonía que no pudo revertir. Y no pudo hacerlo porque las necesidades que él quiso imponerle al mito ya no eran ni las de Sófocles ni, mucho menos, las de Esquilo. De modo tal que, lo que obtuvo el último trágico fue, para Nietzsche, el penoso título de asesino del mito; y refiriéndose a ello, este prosigue: «Él murió entre tus manos brutales: y ahora tú necesitabas un mito remedado, simulado, que, como el mono de Heracles, lo único que sabía ya era acicalarse con la vieja pompa.»¹⁸⁶ ¿Por qué este mito euripideo es ‘simulado’ y ya no más auténtico, como en los otros poetas? Enseguida se aclara en el texto, hablándole directamente al griego: «saca a todas las pasiones de su escondrijo y enciérralas en tu círculo, afila y aguza una dialéctica sofística para los discursos de tus héroes, —también tus héroes tienen unas pasiones sólo remedadas y simuladas y pronuncian únicamente discursos remedados y simulados.»¹⁸⁷ La respuesta está, como es evidente, en el abandono de las pasiones que fue efectivizado por Eurípides; o, más que abandono, quizás deberíamos hablar de una mutación de la pasión griega en otro tipo de pasión distinta, pasión que se refleja en el escenario. Aquello que mutó fue, entonces, el *pathos* trágico. Y como ello cambió, el arte no podía sino acompañar este proceso.

Para subrayar este punto en el que el *pathos* de la antigua Grecia es lo que ha cambiado indefectiblemente, Nietzsche nos aclara, palabras antes del final del capítulo, que también se ha roto la vinculación entre las dos grandes divinidades que hicieron posible al género trágico. La duplicidad Apolo-Dioniso cesó en su función de origen del mundo y fundamento metafísico del artista genial; según todos los desarrollos de NT

¹⁸⁵ Ibid. Edición castellana: p. 103.

¹⁸⁶ Ídem.

¹⁸⁷ Ídem.



sería increíblemente difícil para cualquier lector con un mínimo de interés hermenéutico poder comprender a uno de estos dioses sin el acervo del otro, sin que el otro deba introducirse para el acabado del planteo ontológico en su totalidad. Hablar del ‘principio de individuación’ sin una realidad unificada que lo preceda, es extremadamente complicado. Así mismo, sostener el devenir como proceso dialéctico perpetuo¹⁸⁸ y total sin mencionar el insoslayable carácter de individuo de aquél que está pronunciando este discurso, resulta temerario. Pues bien, una vez que se vive esta duplicidad en tanto experiencia metafísica que fundamenta absolutamente todo, es bastante obvio que de abandonar uno de los dioses, se deberá abandonar la pareja divina en su conjunto. Y, por lo tanto, Eurípides, en la medida en que él es hijo de su tiempo y está embebido de la metafísica de artista que, a los ojos de Nietzsche, posibilita la tragedia ática, no puede escapar a esta situación. De este modo entendemos la frase que reza «y puesto que tú habías abandonado [*verlassen*] a Dioniso, Apolo te abandonó a ti.»¹⁸⁹ El problema está en que el ‘último trágico’ creyó posible mantener en su altar a sólo uno de los dioses y continuar realizando obras trágicas.

¿Pero qué significa realizar una tragedia así, de *este* modo? En un primer momento podríamos considerar que Eurípides intentó realizar una obra puramente apolínea. No obstante, nada más lejos de la realidad. La intención eurípidea fue hacer arte *no-dionisiaco*; así debemos entender el ‘abandono’ de Dioniso. Este autor fundó sus propias creaciones sobre la negación del dios. Como argumento para ello debemos recordar cómo introduce Nietzsche el arte apolíneo, introducción que nos asegura que existe un tipo de arte más allá de la conjunción Apolo-Dioniso de la tragedia.¹⁹⁰ Y el inconveniente no es que Eurípides haya intentado una tragedia ‘únicamente apolínea’, sino que haya basado su ‘tragedia’ en lo no-dionisiaco. Literalmente, Nietzsche

¹⁸⁸ Sostenemos que el devenir es un proceso dialéctico perpetuo (*i. e.*, sin solución definitiva, sin *Aufheben*) a partir, principalmente, de la lectura de Sófocles que se realiza en NT (donde Nietzsche utiliza la expresión que citamos, páginas atrás, «*dialektischen Lösung*»). Lo apolíneo y lo dionisiaco, para nosotros, representan el esquema dialéctico de la realidad. Así, todas las referencias negativas a la dialéctica en NT serán a partir de la dialéctica platónico-socrática, donde la misma es un modo de acceder a la realidad, más no una explicación metafísica del mundo en sentido estricto.

¹⁸⁹ Ídem.

¹⁹⁰ Nos referimos a las primeras líneas del capítulo uno del libro, donde se dice: «Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso.» F. Nietzsche, eKGWB/GT-1, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 41



sentencia un poco más adelante en NT: «Expulsar de la tragedia aquel elemento dionisiaco originario y omnipotente y reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisiacos —tal es la tendencia de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad.»¹⁹¹ Ahora bien, ¿qué fue lo que se hizo para que este elemento sea tan evidente? ¿De qué manera, precisamente, se lleva adelante una tragedia no-dionisiaca? Desde ya, si lo auténticamente dionisiaco podríamos identificarlo con las pasiones, con el *pathos* o con aquello que escapa a una conceptualización dura y acabada y tiene más que ver con el flujo, el devenir, la corriente que en su marcha arrasa la sensibilidad, en una palabra, con la música, lo no-dionisiaco será la negación de la música. Y ya sabemos por los capítulos anteriores de NT que ‘lo otro’ de la música es el discurso. Justamente, en la tragedia ática se logran fusionar discurso y música en el coro y las escenas representadas (si queremos hablar en términos estrictamente técnicos, en cuanto a la construcción de una obra trágica refiere). La tarea de Eurípides fue, entonces, hipostasiar, hipertrofiar el discurso.

De este modo, tal y como sostiene Rafael Herra: «la sistematización se torna contra el mito. Cuando el mito se racionaliza llega el momento de su muerte. [...] Es el momento de Eurípides, el momento desvirtuado según Nietzsche, de la brutalidad y de la falsificación.»¹⁹² Esta sistematización adquiere la forma del *prólogo*: desarrollo euripideo que consistió en presentar a los personajes de la obra, contando de dónde vienen, qué ha pasado antes de lo que se va a representar, justificando su psicología y exponiéndola frente a los espectadores. Puesto que ahora era importante entender el curso de la acción, cada paso dado en su camino, y sin que quede el menor atisbo de casualidad posible. Para Nietzsche, esto puede resumirse de la siguiente manera: «el *espectador* fue llevado por Eurípides al escenario.»¹⁹³ Y este fue el auténtico acto que mató al arte trágico: pues, así, el arte deja de ser promesa de reunificación estética, deja de reflejar el fondo del mundo para convertirse en un mero reflejo y repetición de un día cualquiera de un heleno típico. La tragedia adquiere el epítome de ‘obra ligera’ en el peor sentido de la expresión: no deja nada, no quiere nada, no *puede* nada:

¹⁹¹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-12, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 112.

¹⁹² R. Herra, «La disonancia hecha carne: Nietzsche y la muerte de la tragedia», en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 1967, N° 20, p. 38.

¹⁹³ F. Nietzsche, eKGWB/GT-11, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 105.



Gracias a él [a Eurípides] el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza.¹⁹⁴

Para poder entender un poco mejor este punto, en uno de los escritos preparatorios a *El nacimiento de la tragedia*, la lección dada por el profesor Nietzsche el 18 de febrero de 1870, titulada «Sócrates y la tragedia», se aclara el quiebre que supuso la introducción del prólogo euripideo resaltando el aspecto más obvio de la mutación acaecida (comparándolo —a los efectos pedagógicos— con la estética moderna). El abordaje, en esta parte de nuestro trabajo, de la lección de Basilea es forzoso no sólo por la cercanía teórica y temporal que este presenta con NT, sino también porque estos capítulos del libro están basados en muchas tesis sostenidas en esta lección; aunque algunas son reformuladas —sobre todo porque Nietzsche aún no había desarrollado su metafísica de artista—, el espíritu permanece. Así, el profesor declara:

Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el prólogo que aparece en Eurípides. El hecho de que un personaje individual, una divinidad, o un héroe, se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que ha ocurrido hasta entonces, más aún, qué es lo que ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un poeta teatral moderno lo calificaría sin más de petulante renuncia al efecto de la tensión.¹⁹⁵

Quizás, justamente, lo que Eurípides buscaba era renunciar al efecto de tensión que el filósofo alemán comenta. Es decir que, «en lo esencial, lo que el espectador veía y oía ahora en el escenario era a su doble, y se alegraba de que este supiese hablar tan bien.»¹⁹⁶ Este hincapié en el discurso, negando la música, que rompe con cualquier posibilidad de «compasión trágica» fue la consecuencia necesaria de un arte absolutamente no-dionisiaco. Pues el heleno ya no puede reconocer en las escenas un pasado ideal, un ‘aspirar hacia lo alto’, un mínimo de grandeza en su historia mítica. Y no puede hacerlo porque se encuentra muy ocupado en otras tareas que le son impuestas

¹⁹⁴ Ídem.

¹⁹⁵ F. Nietzsche, eKGWB/ST-1. La edición castellana se encuentra en F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 2012, trad. A. Sánchez Pascual. En este caso, referimos las páginas 230-231. Utilizaremos los mismos criterios de citado que especificamos para NT.

¹⁹⁶ F. Nietzsche, eKGWB/GT-11, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 106.



desde el escenario —más allá, insistimos, de que lo representado carezca de las ambiciones estéticas, vitales y culturales que antes se tenían. Quien veía una obra de Eurípides se encontraba a sí mismo perdido en un mar de palabras, en un mar dialéctico, buscando, tras los sonidos abrumadores de los discursos, el sentido de todo lo que acontecía; como si cada una de las acciones debiera ser consecuente, un perfecto ejemplo de causas y efectos donde hasta el último eslabón de la cadena es deducible. También en este escrito Nietzsche sostiene que a través de Eurípides ha ocurrido un cambio en la pasión que acompaña a las obras y de la que estas obras vienen a dar cuenta como expresiones culturales y artísticas de todo un pueblo. Lo haya querido o no, el autor ya no puede pretender que el espectador de la tragedia se deje abrazar por lo representado, como un rayo de Zeus en una tormenta, porque

lo que con mayor fuerza dificulta el goce de tales escenas es un eslabón que falta, un agujero en el tejido de la historia anterior: mientras el oyente tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tienen este y aquel personaje, esta y aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación de los héroes principales.¹⁹⁷

De esta manera, la famosa sentencia del escritor conocido como Mark Twain, quien una vez dijera «la única diferencia entre la ficción y la realidad es que la ficción tiene que ser creíble», se queda a medio camino de su ambición literaria. Pues según el abordaje nietzscheano del último trágico griego algo así como el paradigma de la ‘verosimilitud’ ya se encontraba fuertemente anclado en los antiguos, incluso mucho antes de la *Poética* de Aristóteles. Y gracias a este desarrollo del paradigma de la verosimilitud de la representación (verosimilitud que lleva a creer por parte del espectador que todo lo que acontece puede ser deducido si está prestando la suficiente atención y se esmera en el cálculo) la pasión griega, el *pathos* trágico, se deja de lado. En este sentido, Paul de Man sostiene que «en Eurípides, o en su equivalente moderno, se nos dice que la autoridad, la fiabilidad de la acción en términos de verdad y falsedad, que era implícitamente dada en las tragedias sofocleas y esquíleas, ahora tiene que ser explicitada.»¹⁹⁸ Quien presencia una obra de Eurípides ya no aspira a ser como aquellos héroes de la escena, ya no «aspira hacia lo alto», ahora sólo se toma el trabajo —un

¹⁹⁷ F. Nietzsche, eKGBW/ST-1. Edición castellana: p. 231.

¹⁹⁸ P. De Man, «Genesis and Genealogy in Nietzsche's, The Birth of Tragedy», en *Diacritics*, Vol. 2, N° 4, 1972, p. 50.



trabajo que antes él no tenía— de calcular mediante sus capacidades cognitivas cada paso del personaje y su rumbo en el argumento; argumento que es expuesto ante todos en su totalidad. Esta exposición, por su parte, es absolutamente evidente dentro de las obras eurípideas. Por tal motivo, de Man continúa y sentencia:

El origen y principio de la narrativa es un acto literal, fáctico de revelación y autoridad divina. Lo propio es cierto respecto del final: el mismo dios debe literalmente reaparecer en el escenario para resolver las aparentes desesperanzadas complicaciones y conferir dignidad sobre la confusión de la empresa moderna.¹⁹⁹

En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche considera que este quiebre eurípideo supuso, en términos culturales, el pasaje de la «jovialidad griega» a la «jovialidad del esclavo» (*Heiterkeit des Esclaven*). Y, así, escribe: «trátase de la jovialidad del esclavo, que no sabe hacerse responsable de ninguna cosa grave, ni aspirar a nada grande, ni tener algo pasado o futuro en mayor estima que lo presente.»²⁰⁰ Este nuevo tipo de jovialidad es aquella que no se preocupa por nada que no esté aconteciendo en ese mismo instante, no puede proyectar (ni proyectarse) un futuro y se esmera fuertemente en sobrevivir al presente más inmediato. Con esta ligereza de la inmediatez, Eurípides les dice a sus espectadores qué pensar y qué hacer; el pasado sólo importa en la medida en que es necesario para entender el presente, *mutatis mutandis*, el futuro sólo tiene peso argumentativo si puedo predecirlo en el devenir de la acción. Así, no hay mito que valga ni sensibilidad para este que lo reclame. Precisamente, no hay *lugar* para el mito en esta propuesta estética. Nietzsche sintetiza magistralmente lo acaecido en el escrito preparatorio que ya citamos:

Antes de Eurípides, habían sido seres humanos estilizados en héroes, a los cuales se les notaba en seguida que procedían de los dioses y semidioses de la tragedia más antigua. El espectador veía en ellos un pasado ideal de Grecia y, por tanto, la realidad de todo aquello que, en instantes sublimes, vivía también en su alma. Con Eurípides irrumpió en el escenario el espectador, el ser humano en la realidad de la vida cotidiana. El espejo que antes había reproducido sólo los rasgos grandes y audaces se volvió más fiel y, con ello, más vulgar.²⁰¹

¹⁹⁹ Ídem.

²⁰⁰ F. Nietzsche, eKGWB/GT-11, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 107.

²⁰¹ F. Nietzsche, eKGWB/ST-1. Edición castellana: p. 226.



Ahora bien, podría parecer que aquí ha ocurrido una suerte de pasaje de la célebre ‘metafísica de artista’ que es desarrollada en los primeros capítulos de NT, a una ‘metafísica del espectador’ (reconvertido ese espectador en protagonista) ya que hay una constante acentuación en aquello que le ocurre al oyente en una obra eurípidea. Sin embargo, esto responde a una decisión metodológica donde Nietzsche quiere primero desarmar los efectos que este nuevo tipo de arte provoca en aquel que las presencia para, luego, dar cuenta de la procedencia de esos efectos; y yendo hacia el verdadero origen de estos efectos es que se podrá presentar al auténtico enemigo de la tragedia ática. Si bien es cierto que el abordaje de Eurípides invierte el esquema anteriormente ejecutado en relación a Sófocles y Esquilo, la causa de ello recae en la inmensa importancia histórico-filosófica del ‘personaje’ que se descubre tras las obras eurípideas como aquel que fundamenta la literatura del poeta. La introducción de este personaje viene a calmar las ansias que podrían surgirle al lector ansioso de NT; sin embargo, es importante notar que el primer asomo del ‘responsable’ del fundamento de las obras del último trágico se encuentra fuertemente enraizado en una concepción clásica dentro del romanticismo alemán del siglo XIX. ¿De qué manera habla, pues, Nietzsche del griego? Considerándolo, a él mismo, un espectador. Así, sostiene que «como poeta, Eurípides se sentía sin duda [...] por encima de la masa, pero no por encima de dos de sus espectadores.»²⁰² En el párrafo siguiente se despejan las dudas sobre quién es uno de esos dos misteriosos espectadores: «De esos dos espectadores uno es —Eurípides mismo, Eurípides *en cuanto pensador* [*als Denker*], no en cuanto poeta.»²⁰³ Pero algunos estudiosos, como Ann Michelini, remarcan que esta concepción dual del poeta griego era un tópico común dentro del romanticismo alemán contemporáneo de Nietzsche; principalmente, gracias a los desarrollos de August Schlegel, generaciones atrás. De este modo, la adjetivación siempre despectiva de Nietzsche hacia Eurípides debería enmarcarse en esta suerte de lugar común, dentro de los románticos. Así, Michelini sostiene que «la historia literaria se ajusta a esta explicación, concibiendo a Eurípides como un filósofo que ha fallado su vocación, y describiéndolo con el término

²⁰² F. Nietzsche, eKGWB/GT-11, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 109.

²⁰³ Ídem.



alemán ‘*Grübler*’.»²⁰⁴ A su vez, recuerda la sentencia de A. Schlegel al respecto, para quien poeta y filósofo son roles incompatibles.²⁰⁵ Desde ya, para la autora, Nietzsche es una suerte de deudor de este romanticismo; y por ello lo considera al por entonces profesor en Basilea del siguiente modo: «La evolución más barroca de esta imagen se encuentra en el trabajo de otro gran amante de los clásicos, Nietzsche, quien figura al pensador crítico Eurípides sentado en la audiencia, observando con distante disgusto las obras del poeta Eurípides.»²⁰⁶

Por otro lado, esta posición sobre la incompatibilidad entre ser poeta y ser filósofo debería ser abandonada por Nietzsche en algún momento de su vida para poder llevar a cabo el concepto de ‘filósofo artista’ que adoptará en su madurez.²⁰⁷ Al menos, esto es una necesidad según se desprende de las posiciones de autores como Michelini. Pero más allá de las rupturas y continuidades quizás la clave de la comprensión de por qué Eurípides es incompatible consigo mismo en tanto poeta y filósofo se encuentre en las conclusiones que lleva a cabo en tanto pensador, más que en la naturaleza misma de la ocupación. Ciertamente, es demasiado sencillo (aunque no por eso debiera ser necesariamente falso) consignar que poeta y filósofo son profesiones incompatibles y he aquí el por qué Eurípides mató la tragedia. Esta imagen recuerda quienes sostienen que están ‘casados’ con su trabajo y que, por eso mismo, no pueden ocuparse de nada más —y debieran, inherentemente, ser malos amigos, malos amantes, malos padres, etc. Con gusto, pese a las reservas personales que tengamos, adoptaríamos esta postura si no fuese porque no hay una sola cita de NT que la sostenga. El problema de la naturaleza

²⁰⁴ A. Michelini, «The Unclassical as Classic: The Modern reception of Euripides», en *Poetics Today*, Vol. 9, N° 4, 1988, p. 702. «*Grübler*» es un vocablo alemán utilizado para llamar a las personas introvertidas y, principalmente, meditabundas.

²⁰⁵ Ídem.

²⁰⁶ Ídem.

²⁰⁷ Aunque no vayamos a detenernos, específicamente, en el importantísimo concepto de ‘filósofo artista’, sí es necesario que aclaremos lo que entendemos por ello, a los efectos de evitar malinterpretaciones. La forma de entender la disyunción poeta/filósofo en NT tiene poco que ver con los términos tomados en abstracto y más que ver con lo que se entienda por cada uno de ellos. En la medida en que Nietzsche irá concibiendo más profundamente a la filosofía como creación, realizar una separación entre filósofo (o pensador) y artista (o poeta), no tendrá demasiado sentido. El ‘filósofo artista’ sería, entonces, aquél que no busca la verdad, sino que la crea; sólo que este proceso creativo se hace habida cuenta de la inexistencia de los absolutos. Y esta última parte, precisamente, es aquella que aún no ha sido desarrollada en NT (cuya cumbre será la sentencia «Gott ist todt! Gott bleibt todt! Und wir haben ihn getödtet!»).



‘dual’ de Eurípides no radica en la dualidad en sí, sino que se encuentra en la clase de filósofo que él era —si entendemos que ‘pensaba’ y ‘creaba’ en consecuencia.

En este sentido, Nietzsche acentúa la naturaleza profundamente crítica de Eurípides al punto de compararlo con Lessing. Pero esto no es lo que produce el epítome de este griego como asesino de la tragedia ática. Literalmente, Nietzsche sostiene que el poeta (pero en tanto pensador) se dirige a intentar comprender las obras de Sófocles y Esquilo. Y lo describe del siguiente modo: «Así, cavilando con inquietud, estaba sentado en el teatro, y él, el espectador, se confesaba que no entendía a sus grandes predecesores.»²⁰⁸ Aquí se encuentra el problema, como es fácil ver, de la incompatibilidad de Eurípides en tanto poeta y en tanto pensador: sus conclusiones. Él no llega a entender, no puede comprender y, por eso mismo, juzga mal qué hacer al dirigir sus actos creativos como poeta. Rápidamente, queda claro dónde se encuentra el *quid* de la cuestión: «Pero como consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo gozar y crear, tenía que interrogar y mirar a su alrededor para ver si no había nadie que pensase como él y que se confesase asimismo aquella inconmensurabilidad.»²⁰⁹ Lo verdaderamente preocupante de Eurípides es que estima que el entendimiento es «la única raíz de todo gozar y crear», echando por tierra la posibilidad que vislumbraban tanto Sófocles como Esquilo en cuanto a disfrutar de las creaciones en tanto arte. Desde ya, Eurípides encuentra al otro espectador que se hallaba en una situación análoga a la suya. Nótese, al respecto, el carácter excepcional que Nietzsche subraya de estos dos espectadores en relación al resto; por eso todos los adjetivos que el prusiano dibuja con su pluma en las líneas finales del capítulo y sostiene, a propósito del estado de Eurípides: «Y hallándose en esa penosa situación, encontró *al otro espectador* que no comprendía la tragedia y que, por ello, no la estimaba.»²¹⁰

Aquello que por razones expositivas y metodológicos definimos más arriba como ‘no-dionisiaco’, presenta, ahora, un nombre propio que le posibilita al argumento de NT desandar los verdaderos fundamentos de esta nueva tendencia —que ya no es ‘sólo’ estética. Respecto del abandono de Dioniso como fundamento metafísico de la tragedia, Nietzsche sostiene —desarmando la ‘verdadera’ fuente de las obras euripideas:

²⁰⁸ F. Nietzsche, eKGWB/GT-11, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 110.

²⁰⁹ Ídem.

²¹⁰ Ibid. Edición castellana: pp. 110-111.



Dioniso había sido ahuyentado ya de la escena trágica, y lo había sido por un poder demónico que hablaba por boca de Eurípides. También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demon que acababa de nacer, llamado *Sócrates*. Ésta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella.²¹¹

Ahora sabemos, entonces, que aquella tendencia no-dionisiaca que antes mencionábamos a los efectos de poder entender cómo fue posible una tragedia que no fuera, a la vez, apolínea y dionisiaca se llama socratismo. Pero hay algo que, a primera vista, puede pasar desapercibido en la introducción de Sócrates. De ello ya se ocupó Walter Kaufmann para quien «en *El nacimiento de la tragedia*, Sócrates es introducido como un semidios, el igual de Dioniso y Apolo, hombre y mito al mismo tiempo.»²¹² Acordamos con el filósofo estadounidense en que Sócrates es estimado de tal modo por Nietzsche que llega a considerarlo una divinidad que literalmente camina entre los hombres, habla con ellos y a la que se debe —de alguna manera— rendirle culto. Tan profundo irrumpió el griego en su escena contemporánea que es considerado como alguien capaz de inaugurar una nueva tendencia dentro de la filosofía y su propia cultura, desplazando, en consecuencia, al orden anterior. Pero, además de ser tan importante como para sacarle protagonismo a lo que sucedía antes de él, también logró plantear sus propias consideraciones acerca de la vida como ‘lo otro’; formando, de modo tal, una nueva antítesis que lucha por imponerse sobre la masa. De esto, Eurípides en tanto poeta y en tanto pensador, es sólo un portavoz, alguien que lleva a las manifestaciones más populares —como es la tragedia— la nueva visión socrática del mundo, donde sus obras son una suerte de conmemoraciones en su honor, en honor del ‘nuevo dios’. Eurípides cambia el *pathos* trágico por el *pathos* lógico del socratismo.

¿En qué consiste esta novedad? Porque al examinar las obras del último trágico son demasiadas las conclusiones que podemos sacar, ya que también son demasiadas y muy disruptivas las novedades introducidas por el mismo. De hecho, tan excepcionales son estas novedades que ellas precisan de fundamentos que expliquen su naturaleza, puesto que las diferencias entre las obras de Eurípides en comparación a las de Sófocles

²¹¹ F. Nietzsche, eKGWB/GT-12, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 113.

²¹² W. Kaufmann, «Nietzsche’s Admiration for Socrates», en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 9, N° 4, 1948, p. 473.



y Esquilo son realmente apabullantes. Pero con la introducción de la figura de Sócrates como aquél que verdaderamente se encuentra bajo cada palabra del poeta, la comprensión llega a ser bastante mayor. Por eso, consigna Nietzsche:

Habiendo visto, pues, que Eurípides no consiguió fundar el drama únicamente sobre lo apolíneo, que, antes bien, su tendencia no-dionisiaca se descarrió en una tendencia naturalista y no-artística, 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’.²¹³

Como comenta sobre la misma cita Joan Llinares (comentario que advierte la raíz del asunto) «dicho de otro modo, no se es sabio si se hacen las cosas ‘únicamente por instinto’, aunque esas ‘cosas’ sean las tragedias de Esquilo y Sófocles.»²¹⁴ Esa es la razón por la cual la mitificación artística de la cultura griega ya no puede ser más; el impulso estético del cual brotaban las tragedias sofocleas y esquíleas es cabalmente negado por el socratismo. Negado al punto en el que nada grande puede surgir, ningún mito fundacional gracias a que se ha cambiado el paradigma de lo trágico —de lo instintivo— por el de lo inteligible, lo calculable, lo medible, lo auditable o, en una palabra, por el *logos*.

Observando más de cerca las novedades en la composición de las tragedias eurípideas es que se apreciará el argumento de Nietzsche. Por este motivo es que la introducción del prólogo como elemento que debe acompañar, necesariamente, la historia que se representará en escena resulta ejemplar, para el prusiano, de la aplicación del método racionalista socrático en el plano estético.²¹⁵ Y como anteriormente nos centramos en los efectos de las obras de Eurípides en el espectador, ahora, volviéndonos a la ‘metafísica de artista’, apreciamos con toda claridad que aquí prevalece la convicción (socrática, siempre) de que sólo se puede, verdaderamente, errar por ignorancia. El héroe (cualquier héroe) se presenta, en consecuencia, como aquél empeñado en no equivocarse en el cálculo de la acción; pero la única manera que encuentra (ahora que es un héroe socrático) de no caer en la falla (que siempre es suya,

²¹³ F. Nietzsche, eKGWB/GT-12, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: pp. 115-116.

²¹⁴ J. Llinares, «Sócrates en *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche», en *Studium Filología*, Zaragoza, 1988, p. 163.

²¹⁵ Cf. F. Nietzsche, eKGWB/GT-12.



propia) es calculando absolutamente todo. Lo que se busca con este método es, más que no equivocarse, *inteligir* las verdaderas razones de lo que acontece, poder exponerlas y maravillarse porque todo haya sido sopesado y desplegado como un libro abierto sin el mínimo de secretos. Entiéndase que este nuevo tipo de cultura que se pavonea en Eurípides no puede ‘aspirar a nada grande’ porque no es lo que le interesa llevar a cabo; precisamente porque aquello que sí le interesa es mostrar al error como una falla en la base del cálculo. El problema para Nietzsche, entonces, no es que Eurípides sea un impotente en términos de grandeza cultural, sino que su socratismo le lleva a cambiar rotundamente lo que entiende por grandeza. Incluso, la efectividad del poeta (o, lo que es lo mismo si no queremos nombrar a la máscara, de Sócrates) es enorme: consiguió cambiar el *pathos* trágico por el *pathos* lógico. Ahora, podemos afirmar que

Sócrates era, pues, aquel *segundo espectador* que no comprendía la tragedia antigua y que, por ello, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística. Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino.²¹⁶

Ahora bien, este socratismo estético no es una ocurrencia filosófica de quien se paseaba por las plazas de Atenas buscando el saber, ni tampoco es una forzada interpretación de Nietzsche que busca una concepción disruptiva sobre el arte en el período de la Grecia clásica dentro de las doctrinas del filósofo griego (como las obras de Platón en cuanto a estética refieren, delatan). Quizás, mejor, podría entenderse que siempre que estemos hablando sobre algo así como el arte estamos fijando una posición, también —y, probablemente, *sobre todo*— en lo que a ontología, moral y vida, concierne. Por ello es que planteamos un *pathos*, pero ahora lógico, para poder comprender la extensión que se propone abarcar desde el socratismo; extensión que el arte no agota pero que, sin embargo, expone con ejemplar detalle en una cultura que se caracterizaba por, justamente, exteriorizar todos sus adentros —por la simple razón de que esos ‘adentros’ no eran fruto de individuos que se callaban toda su vida y se arrinconaban a escribir un libro esperando que este, por algún motivo siempre desconocido, termine moviendo los hilos de los devenires de la civilización (basten los ejemplos de Sócrates, el enojo de Platón con los poetas en su República Ideal, la misma

²¹⁶ Ibid. Edición castellana: p. 118.



figura de Eurípides que se decide a escribir poemas). En relación a esto, son profundas y certeras las palabras de Quesada Martín al momento de analizar la figura del socratismo en el joven Nietzsche. Según este intérprete, suele considerarse que Nietzsche pregona el irracionalismo por sostener que Sócrates fue un transvalorador, anteponiendo la producción intelectual por sobre la creatividad artística. Sin embargo, identificar el ser con la lógica —punto de partida socrático— implica que la tragedia desaparezca en pos de los finales felices que los ‘prólogos’ y los *deus ex machina* reclaman. Desde ya, ahí se nota que el cambio producido afecta no sólo al arte, sino a la vida en su conjunto:

Pero para llegar a esto antes tuvo lugar un cambio ontológico y gnoseológico: la creación depende exclusivamente de la conciencia; los pasos que da el artista están medidos por los conceptos. El artista *sabe* perfectamente lo que hace.²¹⁷

Así, es más que claro que lo ocurrido —la introducción del *pathos* lógico en detrimento del *pathos* trágico— presenta características innegables a la vez que hacen interrogar si cabe la posibilidad de un retorno de la tragedia en los términos morales, ontológicos y culturales en los que la vivían los griegos antiguos. ¿Existe la posibilidad de un resurgir de esta forma de arte? ¿Podremos aliarnos con el demon para hacer tragedias? Precisamente, ¿qué lugar ocupa la figura de Sócrates dentro de *El nacimiento de la tragedia*? Pero esta pregunta no quisiéramos responderla en términos puramente estéticos; como hemos sostenido, debemos interrogar más profundamente *quién* es Sócrates para este joven Nietzsche. Quizás podremos ver allí un nuevo aliado, alguien que haga que el ‘librito sobre la tragedia’ no se vuelva un tratado filosófico y filológico sobre un idilio perdido y plantee, más no sea como un pequeño lucero en una negrísima noche, una cierta esperanza de creaciones estético-vitales desde el *pathos* lógico. Nuevamente, debemos ir a por la metafísica; un análisis más de cerca sobre la interpretación y valoración de Nietzsche del *ser* para Sócrates nos ayudará a responder si estamos ante el último peldaño de la escalera o si, acaso, hay un nuevo suelo *fértil* que podamos pisar. Pero para ello debemos ‘comenzar desde atrás’ —*i. e.*, volver a la vida.

²¹⁷ J. Quesada Martín, *Nietzsche. Afirmación y demonio melancólico*, ed. cit., p. 151.



B. 'Comenzar desde atrás': salvar el arte para la vida o volver a la vida

*«Hello darkness my old friend,
I've come to talk with you again.
Because a vision softly creeping,
left it seeds while I was sleeping,
And the vision that was planted in my brain
still remains
within the sound of silence.»*

Paul Simon, «The sound of silence».²¹⁸

Entre los meses finales de redacción de NT y su publicación, Nietzsche escribe un fragmento en el cual pareciera alejarse de algunas de las posiciones allí mantenidas, a la vez que logra resumir en una sola frase todo el programa trágico; programa que su deseo irrefrenable lo llevara a redactar un texto bajo las balas de cañón y la pólvora de la Guerra franco-prusiana. Allí, y pese al calor patriota que las guerras suelen despertar en las gentes, se aprecia con claridad que el cometido del filósofo tenía menos que ver con imponer a Alemania por sobre el resto del mundo, que con revitalizar a todo Occidente. De alguna manera, el Nietzsche crítico de la cultura de la *dècadence* y denunciador del nihilismo ya se encontraba aquí. Tal y como afirmarán sus obras inmediatamente posteriores a NT, nuestro autor estaba pensando intensamente en la verdad, la ciencia, el arte y la cultura como problemas filosóficos entrelazados. Así, entre mediados de 1872 y comienzos de 1873, el catedrático en Basilea sentencia:

¿Remedios contra la ciencia? ¿Dónde?
La cultura como antídoto. Para ser sensibles a la cultura se debe haber reconocido la insuficiencia de la ciencia. Resignación trágica. ¡Dios sólo sabe qué tipo de cultura será! ¡Comienza desde atrás! [*Sie fängt von hinten an!*]²¹⁹

Pero, este 'comenzar desde atrás' ¿puede tener, quizás, algo que ver con una profunda evaluación de la metafísica que fundamenta la ciencia? Más aún, no sólo nos referimos a la ciencia, también, y como no podía ser de otra manera, esta orden que le da

²¹⁸ «Hola oscuridad, mi vieja amiga, / he venido a hablar contigo otra vez. / Porque una visión suavemente trepa, / dejando sus semillas mientras dormía. / Y la visión que fue plantada en mi cerebro / todavía perdura dentro del sonido del silencio.»

²¹⁹ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1872,19[322], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 413.



Nietzsche a la cultura tiene que ver con la cultura que la ciencia misma viene a fundar. Gracias a *El nacimiento de la tragedia* sabemos que esa ciencia está supeditada a un tipo de metafísica especial y ‘nueva’ para el período clásico de la Grecia antigua, ella es la metafísica socrática. ¿En qué consiste, ella, entonces?

En primera instancia, el abordaje de esta metafísica ‘novedosa’ se centra en el punto en el cual concluimos el capítulo anterior, esto es, el problema de hacer consciente lo sucedido, en solapar los instintos al punto de negarlos e hipertrofiar todo aquello que tenga que ver con lo demostrable, lo deducible, lo auditable —la centralidad del *pathos* lógico. Sin embargo, dentro de esta concepción metafísica sobre la autoridad de la consciencia sobre todos los aspectos del mundo, se encuentra, también, la íntima convicción de que el *ser* puede —y *debe*— ser conocido, *i. e.*, *inteligido*. El empeñamiento socrático en la capacidad cognoscitiva del ser de la existencia no sería ningún inconveniente si no fuera porque ella conlleva el fin último y verdadero de modificar este ser. Por eso es absolutamente importante remarcar el esfuerzo de Nietzsche en consignar al socratismo como aquel que intenta, por todos los medios posibles, negar los instintos en el hombre. Y aunque no podamos hablar de innatismo en la tesis nietzscheana referente a que la naturaleza vive en el hombre o, mejor, que el hombre es naturaleza porque tiene, arraigado en su ser, ciertos instintos análogos a lo que acontece en el mundo, sí tenemos que saber que, para el filósofo, si la naturaleza presenta ciertas características básicas, entonces el hombre, en tanto naturaleza, también las presentará. En resumidas cuentas, las posiciones del alemán y del griego resultan antagónicas porque este último intenta separar el ser del hombre del ser de la naturaleza. Por eso Sócrates es el primer *transvalorador* y, así, Nietzsche afirma sobre el estupor socrático frente a la cultura griega trágica: «cualquiera que sea el sitio al que dirija sus miradas inquisidoras, lo que ve es la falta de inteligencia y el poder de la ilusión, y de esa falta infiere que lo existente es íntimamente absurdo y repudiable. Partiendo de ese único punto Sócrates creyó tener que corregir la existencia.»²²⁰ Y la existencia fue corregida en la operatoria socrática en cuanto a metafísica refiere. Unas pocas líneas más adelante Nietzsche es contundente al respecto (una de las frases más citadas de todo NT, probablemente): «Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es

²²⁰ F. Nietzsche, eKGWB/GT-13, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: pp. 121-122.



precisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador —¡una verdadera monstruosidad *per defectum!*»²²¹ La ‘consciencia creadora’ lo que ha hecho es, justamente, instalar a la ciencia como el paradigma hacia el cual tienen que orientarse todas las existencias; y la ciencia cree, desde ya, que la existencia puede ser modificada a discreción en pos del poder que la disciplina científica ostenta.

Ahora bien, es importante remarcar —porque el autor mismo lo hace— que la tarea llevada a cabo por el socratismo implica dejar de lado un aspecto esencial de la vida (al menos, de la vida tal y como la entendían aquellos anteriores a Sócrates). Por ello, Nietzsche califica la mirada socrática sobre el arte y sobre la existencia como un ojo de cíclope al comenzar el capítulo catorce del libro: «Imaginémonos ahora fijo en la tragedia el grande y único ojo ciclópeo de Sócrates, aquel ojo en que jamás brilló la benigna demencia del entusiasmo artístico.»²²² Esta «demencia del entusiasmo artístico» (*Whansinn künstlerischer Begeisterung*) es, precisamente, lo que les permitía a los trágicos la conexión con el fondo dionisiaco del mundo y, así, hacía soportable, *afirmable*, la vida. Quitado esto, obviado y rechazado, sólo queda una suerte de pacatismo conservadorista estético al que le importa más el origen y procedencia del arte —que debe ser consciente, demostrable, cuantificable, etc.— que el arte en sí mismo. Antes de poder decir «esto es bello» deberíamos interrogar al supuesto artista sobre el proceso que le llevó a crear esa obra; una vez pasada esta prueba, nos podrá parecer todo lo bello que queramos. Este requisito estético-lógico resulta profundamente problemático para el proceso artístico. Nietzsche se encargó de decirnos por qué en el capítulo ocho: «Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto.»²²³ La imposición socrática lleva, entonces, a cambiar profundamente el arte; al punto de llamarlo por el mismo nombre pero que él, propiamente, sea otra cosa. Si el ser es cognoscible, cuantificable y modificable, el ser es, entonces, *racional*: presenta reglas, leyes y características que son lógicamente demostrables y que se pueden exhibir ante un público. Este requerimiento metafísico se traslada al arte y por eso todo arte que

²²¹ Ibid. Edición castellana: pp. 122-123.

²²² F. Nietzsche, eKGWB/GT-14, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 125.

²²³ F. Nietzsche, eKGWB/GT-8, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 85.



provenza de los instintos es catalogado como una locura producto de lo más bajo del hombre; de aquí en más el arte debe ser, solamente, racional.

Esta actitud hacia el ser que considera que el mismo puede ser modificado y conocido es, para Nietzsche, una «dialéctica optimista». Esta dialéctica, como bien refiere Burgos Díaz, en la Modernidad deriva en «el docto, el que confía en la ciencia, y el que guiado por su optimismo de corte socrático y racionalista cree ‘en la felicidad de todos’.»²²⁴ Por ella la poesía es, ahora, una esclava de la filosofía en la medida en que ésta última le dice lo que debe realizar, de qué sí y de qué no debe ocuparse.²²⁵ Así se entiende por qué Platón tuvo que quemar sus poemas como primera acción para ser discípulo de su maestro. Y a propósito de Platón, Nietzsche sostiene en el escrito preparatorio: «El poeta, dice [Platón], no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado entusiasmado e inconsciente, y ningún entendimiento habita ya en él. A estos artistas ‘irracionales’ contrapone Platón la imagen del poeta verdadero, el filósofico.»²²⁶ Pero la poesía es sólo una forma de nombrar todo el arte en su conjunto. Porque esta posición lo que logra es separar por una frontera insoslayable el arte de las necesidades de la vida, la supedita a las necesidades de la consciencia, de la racionalidad —que es un ideal ajeno al vital:

Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín del héroe eurípideo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos, corriendo así peligro frecuentemente de no obtener nuestra compasión trágica: pues quién no vería el elemento *optimista* que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la consciencia frías.²²⁷

Este elemento ‘optimista’ es el que considera que tras cada acontecimiento hay explicaciones posibles de ser encontradas, analizadas, estudiadas y, en consecuencia, manejadas que dan cuenta de lo sucedido. Así, si uno puede entender cómo es que algo sucede, también puede, luego, utilizar la cadena causal a su antojo puesto que se puede intervenir en ella —más no sea en algún eslabón particular— para modificar el devenir de los acontecimientos. Desde ya, esta forma de considerar el ser es incompatible con la

²²⁴ E. Burgos Díaz, *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, ed. cit., p. 141.

²²⁵ F. Nietzsche, eKGBW/GT-14, trad. A. Sánchez Pascual.

²²⁶ F. Nietzsche, «Sócrates y la tragedia», ed. cit., p. 236.

²²⁷ Ídem.



metafísica dionisiaca, con el *pathos* trágico, puesto que ella consignaba el absurdo y lo imponderable como parte constitutiva de la realidad. Lo ‘real’ para el dionisismo debe ser aceptado en todo su esplendor, pero esta aceptación no conlleva la posibilidad de inmiscuirse en el devenir; la aceptación sólo tiene sentido si se deja de lado la resignación (cosa que no hizo Schopenhauer) habida cuenta de la necesidad que presenta la vida de construir la existencia *con* y no *en contra del pathos* trágico. Lo creado es la ilusión vital: «representaciones con las que se pueda vivir», *i. e.*, el arte trágico. El socratismo o el optimismo teórico, por su parte, creen que no hay lugar para el absurdo y que el ser bien estudiado mostrará aquellos aspectos que pueden ser modificados. El ser, entonces, lo ‘real’ se abre total y absolutamente para la comprensión de los hombres —y los hombres lo comprenden.

Ahora bien, esta es la valoración que Nietzsche nos da hasta aquí de Sócrates y del socratismo en general. Entre críticas y un tono duro por haber tenido tanta influencia en acabar con la tragedia, en este punto Sócrates es la encarnación del mal —siendo ‘el mal’ el socratismo, desde ya. Ceñidos a este esquema, el racionalismo fue la peste que vino a acabar con la salud griega infundiendo su enfermedad en las plazas, los textos (que se encargará de escribir Platón), el escenario y hasta en las instituciones educativas (la Academia platónica). Algunos autores, sin embargo, hacen bien en remarcar la insistencia de Nietzsche (que ha pasado, muchas veces, desapercibida) en la figura de Platón como aquél que sistematizó y reinterpretó las tesis socráticas, cultivando, así, una filosofía contra la vida. Justamente, es en la interpretación platónica de Sócrates donde debe buscarse, en todo caso, el verdadero enemigo. Como prueba argumentativa en sostener que Sócrates no es, al menos, ‘tan malo como Platón’, están las lecciones dadas por el profesor Nietzsche bajo el título de «Los filósofos preplatónicos» (*Die vorplatonischen Philosophen*). Allí, Nietzsche plantea una continuidad entre todos los filósofos anteriores al fundador de la Academia donde el mismo Sócrates sería el último exponente de esta tendencia compartida; y este es categorizado como un *Lebensphilosoph*, *i. e.*, un filósofo de la vida (alguien que no sólo filosofa, sino que vive como filósofo).²²⁸ En este sentido, el ya clásico Walter Kaufmann discute con muchas

²²⁸ Nuestro trabajo lleva a que recién en este momento podamos utilizar correctamente ‘preplatónico’ por ‘presocrático’. Hemos preferido mantener la denominación común ‘presocrático’, hasta aquí, para que se pueda apreciar el cambio terminológico y el porqué del mismo.



de las interpretaciones que han impuesto cierta terminología en su abordaje de los textos nietzscheanos. Una de esas posiciones es la que se encargó de consignar que el quiebre en la filosofía fue dado por Sócrates y no por Platón (echando por tierra el mismo título y el planteo —claro y hasta literal— de las lecturas recién mencionadas). Esta posición tiene su origen en el comentador Richard Ohler, quien deliberadamente escribió un libro titulado *Friedrich Nietzsche und die Vorsokratiker* (nada podría haber sido más obvio que este cambio).²²⁹

Las interpretaciones de la figura y el pensamiento de Sócrates que se hagan a partir del joven Nietzsche no deben considerarla una posición ambigua, sino que deben comprender el desarrollo nietzscheano y sus etapas, su argumento. En términos estrictamente de *El nacimiento de la tragedia* esto se ve plasmado en el momento en el que se introduce el «Sócrates artístico» como aquello que viene a quebrar, una vez más, la filosofía, el arte y la cultura (nótese que es algo que jamás sucede —al menos, en este joven Nietzsche— con Platón, es decir que no hay una suerte de Platón a partir del cual pueda pensarse un resurgir trágico). De este modo, si hasta aquí el socratismo ha sido abordado como si este fuese la mayor causa de la muerte de la tragedia, ahora empieza a mostrar facetas que hacen que Nietzsche se pregunte:

Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisiaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un ‘Sócrates artístico’ es en absoluto algo contradictorio en sí mismo.²³⁰

Lo que lleva a Nietzsche a plantear la posibilidad de un «Sócrates artístico» es la descripción que realiza Platón de lo que le sucede a su maestro una vez en la cárcel gracias a la condena impuesta por el Estado Griego; más precisamente, se trata de la anécdota sobre el insistente sueño que, privado de su libertad, tiene Sócrates: allí se le ordena una y otra vez «¡Sócrates, cultiva la música!».

Debemos, entonces, comprender el argumento de Nietzsche en relación a Sócrates y no considerarlo, así, una figura ambigua o hasta contradictoria —pues el socratismo en el joven Nietzsche es bastante más complejo. En este sentido, Kaufmann

²²⁹ Cf. W. Kaufmann, «Nietzsche’s Admiration for Socrates», ed. cit., pp. 476-478.

²³⁰ F. Nietzsche, eKGWB/GT-14, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 129.



acierta al hablar de la introducción de este personaje en NT, y sentencia: «Mientras que Sócrates es retratado en las páginas siguientes como la encarnación de ese racionalismo que sustituyó a la tragedia, su dignidad superhumana es enfatizada a lo largo del argumento.»²³¹ Esta interpretación es consecuente con lo sostenido en las lecciones del profesor Nietzsche al hablar de Sócrates como un *Lebensphilosoph*. El socratismo comienza a parecer, así, algo estimable y que puede llegar, incluso, a convertirse en un aliado para un nuevo desarrollo del arte. El «Sócrates artístico» es un correlato del «Sócrates moribundo», de este morir que le permite a Nietzsche ver la estimación socrática de la vida. ¿De qué manera sucede esto? ¿Qué es aquello de lo que se da cuenta Sócrates poco antes de morir?

Tal y como queda claro en esta parte de NT, la dialéctica optimista aparta la música debido a que aquella tiene sus bases en la negación de todo lo dionisiaco; y la música es, como sabemos, lo dionisiaco por excelencia. De modo tal que, así, su proceder en el terreno del arte está solamente enfocado en las palabras, el discurso y los argumentos que, bellamente expuestos, servirán para conocer más y mejor el ser. Sin embargo, si algo debe ser permanentemente negado y bloqueado quizás sea porque ello insiste y persiste en emerger, porque golpea nuestra atención con insistencia. Esto fue, según Nietzsche, lo que le pasó a Sócrates con la música; y esta es la experiencia que tiene en la cárcel, en la introspección impuesta por el encierro: «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 sentimientos compone un proemio en honor de Apolo y pone en verso algunas fábulas de Esopo.»²³² Con este acto creativo lo que Sócrates está haciendo es aceptar que hay límites para la comprensión del lógico y que hay ciertas cosas que la dialéctica no llega a explicar. Más aún, el griego se topa en la intimísima experiencia del encierro con los límites de la ciencia. Pero en la medida en que se decide a componer arte musical (acto que, por otra parte, no hace sino comprobar que este filósofo vivía como filosofaba), Nietzsche concluye el capítulo catorce con la siguiente pregunta: «¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?»²³³

²³¹ W. Kaufmann, «Nietzsche's Admiration for Socrates», ed. cit., p. 473.

²³² F. Nietzsche, eKGWB/GT-14, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 130.

²³³ Ídem.



Esta es quizás la parte menos trabajada o más olvidada de *El nacimiento de la tragedia* por parte de los intérpretes. Sobre las razones de ello no podemos sino especular. Sin embargo, una parte de este olvido seguramente se encuentre en que ella no es consecuente, a primera vista, con la insistente imagen que el mismo autor nos hace del filósofo griego a lo largo de los capítulos anteriores (llena de adjetivos que jamás son positivos). Además, también es cierto que Ohler influenció irremediabilmente a los comentaristas al plantear una suerte de primera interpretación sistemática de la filosofía ‘presocrática’ en Nietzsche. Otra razón se encuentra en el importante hecho de que las lecciones brindadas entre 1873 y 1876 no formaron parte de la obra completa —y, por lo tanto, confiable— hasta los años ’60 del siglo pasado (esto fue debido, en gran medida, a las intromisiones de la nunca suficientemente bastardeada Elisabeth Förster Nietzsche en los escritos de su hermano). De manera tal que los especialistas en los escritos nietzscheanos debían hacer un esfuerzo, quizás mayor al nuestro, por conciliar ciertas posturas y argumentos del catedrático de Basilea (nosotros ya contamos con el enorme trabajo de Colli y Montinari como fuente segura). Pese a ello, ciertas interpretaciones como la de Kaufmann son anteriores a la *Sämtliche Werke* y no por eso deben ser dejadas de lado. En su abordaje de cómo se llega, argumentativamente, a esta parte específica de NT, Kaufmann considera:

Nietzsche empieza con la antinomia, con la relación dialéctica, de lo dionisiaco y lo apolíneo. En términos de Hegel, ellos son su tesis y su antítesis; y su síntesis se encuentra en el arte trágico. Luego Sócrates es introducido, una tercera deidad, como lo fue, y la antítesis del arte trágico. El antagonismo no es uno que ‘puede no ser necesario’. Más bien, Nietzsche mismo se preocupa persistentemente con lo que acepta como necesario; y porque el socratismo le parece necesario, él lo afirma. Como Hegel, Nietzsche buscó comprender el fenómeno en su secuencia necesaria; eso es parte de la significancia de su *amor fati*.²³⁴

Así, podemos ver que Kaufmann acude al esquema hegeliano en su interpretación de por qué en un primer momento —y por largos y hondos capítulos— Sócrates es detestado para, luego, ser revalorizado en todo su esplendor. Aunque el estadounidense no lo cite, como apoyo de esta lectura el propio Nietzsche comenta en *Ecce Homo* que

²³⁴ W. Kaufmann, «Nietzsche’s Admiration for Socrates», ed. cit., p. 475.



NT «desprende un repugnante olor hegeliano», como trajimos a colación en el comienzo de este trabajo.

Sin embargo, y pese a que resulta un tanto difícil entender lo apolíneo y lo dionisiaco si no es a partir de un esquema dialéctico, es temerario afirmar (porque esto debe desprenderse de la postura de Kaufmann) que ‘el contenido de verdad’ de la tragedia ática pervive en la comedia ática nueva que funda Eurípides. Es decir que, acorde a esta posición, aquí hay una superación (en términos de la *Aufhebung* hegeliana) de la tragedia, su metafísica y sus implicancias. Asimismo, debido a que la metafísica socrática —y el consecuente socratismo estético— se fundan en el ‘no-dionisismo’, el referido ‘contenido de verdad’ que debe mantenerse en la próxima etapa dialéctica sería lo exclusivamente apolíneo. Entonces, ‘lo falso’ —*i. e.*, lo que se niega en la etapa— sería propiamente lo dionisiaco. Lamentablemente, hasta una lectura rápida del libro sobre la tragedia no podrían adscribir a esta posición: la insistencia de Nietzsche en la valorización de lo dionisiaco es clara y contundente a lo largo de todo el texto y, además, fundar una nueva tendencia en el arte sobre la negación de este instinto es, justamente, lo que hace que Nietzsche categorice a Sócrates como un *demón* y a su par poeta como un sacrílego. Por otra parte, la Idea que estaría desplegándose en el desarrollo de los argumentos de Nietzsche no queda claro si sería la del Arte, la de la Metafísica, la de la Ciencia o cuál otra. Pese a que sea todo un problema en sí mismo decir al menos una palabra sobre esto, la última parte de la cita que acabamos de transcribir presupone que aquello que sucede (sea lo que fuera eso que sucede), sucede *necesariamente*. Para nosotros, considerar que si sucede es porque es necesario (según NT) es, nuevamente, temerario; más bien, Nietzsche plantea a lo largo del libro que los acontecimientos deben ser abrazados. Pero no porque ellos pasen necesariamente, sino por el mero hecho de suceder: deben ser aceptados *qua* acontecimientos. Este es el «oleaje informe de la vida» del que hablaba Fink. Si hay o no necesidad detrás del devenir, poco importa; sin embargo, sí importa aceptar este suceder y, como remarcamos insistentemente, construir *con* y no *contra* eso. Por lo tanto, aceptar el fenómeno del socratismo no debe hacerse porque haya un llamado por parte de Nietzsche a que todos nos hagamos socráticos, sino porque no hay otra manera de emprender el viaje a la construcción de algo nuevo y diferente más que en la comprensión de que estamos inmersos en el *pathos* lógico. Negar esto sería negar



nuestra misma estructura como sujetos de conocimiento y seríamos un nuevo cíclope — tal vez ciego, ahora. Descubrir en el quizás antes enemigo características de un amigo, no es amarlo incondicionalmente, es simplemente eso: ver su ambigüedad, dejar de lado el absolutismo y comprender que con él podemos, acaso, crear algo nuevo y hasta mejor.

Lo que ha descubierto Nietzsche en la anécdota del encarcelamiento de Sócrates, en el llamado que siente hacia la música, es la *frontera de la ciencia*, el límite más allá del cual no puede concretar su intención de la búsqueda —y encuentro— de la rígida verdad absoluta que explique y fundamente el orden de las cosas. El científico se da cuenta de que debe recurrir a algo ajeno a lo que consideraba era su disciplina. Pero que Nietzsche traiga a colación este descubrimiento a propósito de una anécdota surgida en la espera de una condena a muerte, no puede sino hacernos subrayar la tesis que venimos sosteniendo desde el comienzo: el arte surge por necesidad de la propia vida. Pues es ella quien se le aparece en sueños al filósofo griego y le ordena crear arte; no como entidad abstracta o, siquiera, como divinidad que viene como en las visiones cristianas que tendrán los santos siglos después. La vida se le aparece a Sócrates a modo de un instinto no satisfecho, como algo que él mismo habitaba y se empeñaba en obviar. Aunque Sócrates, según la descripción platónica, no tenga miedo, ni terror, ni angustia ni desesperación, decide hacer lo que nunca hizo a lo largo de su vida como filósofo: escuchar el llamado del arte (y de la vida) en él. Pronto a morir, la finitud se declara con el nombre de Ciencia y el arte debe venir a los efectos de extender esta disciplina.

Estamos en el decisivo capítulo quince de *El nacimiento de la tragedia*. Allí, todas las consideraciones que se venían sosteniendo acerca de Sócrates y sus consecuencias para el arte son mitigadas gracias a lo acontecido al final del apartado anterior, donde la posibilidad de la insuficiencia de la ciencia en el acceso a la verdad es introducida. Ahora, Nietzsche considera que aquí se aprecia, también, un tipo de hombre especial, una forma de ser absolutamente distinta y novedosa en la historia. Esta figura es la del hombre teórico: «también el hombre teórico encuentra una satisfacción infinita en lo existente, igual que el artista y, como este, se halla defendido por esa satisfacción contra la ética práctica del pesimismo y contra sus ojos de Linceo, que



brillan sólo en la oscuridad.»²³⁵ El hombre teórico es el científico extrapolado al punto de generar un nuevo tipo de existente humano. La satisfacción en lo existente que menciona Nietzsche, compartida por el científico y por el artista, va de suyo que su origen está en que ambos se ocupan de crear a partir de utilizar a lo real como materia prima. Este ‘hombre teórico’ está absolutamente naturalizado para nosotros porque no sólo somos parte de una cultura que es producto de esto, también porque nosotros estamos formados desde el primer momento de nuestra vida como hombres teóricos: y su desarrollo histórico y filosófico ha terminado por conquistar todo Occidente. Como bien refiere Joan Llinares, aquí Nietzsche ha pasado del terreno propiamente estético al antropológico-cultural. Así, la importancia del filósofo griego es un punto de inflexión en la historia de la humanidad, donde esta relevancia histórica es demostrada en la anécdota de su encarcelamiento. Y sobre ello sostiene Llinares que

gracias a su existencia se hace comprensible que entre socratismo —o ciencia— y arte no haya una relación antitética o autocontradictoria sino que, a la inversa, el socratismo maduro —esto es, la ciencia ya desarrollada— se haga él mismo socratismo artístico, es decir, que el arte sea un suplemento de la ciencia. Pero no acaban aquí las cosas: como el influjo de Sócrates no ha hecho sino crecer progresivamente y dominar el planeta entero, es su propio triunfo universal —es ‘su propia infinitud’— el que ahora garantiza y reclama el renacimiento total del arte.²³⁶

Lo principal de la interpretación de Llinares es que percibe que la necesidad de arte, por parte de la ciencia, surge desde su propio interior, nace desde la misma disciplina que otrora se empeñaba en negar ciertos aspectos hondamente relevantes del arte. Así, no es algo impuesto —ni por el ‘filósofo Nietzsche’ ni por cualquier otro— desde una suerte de afuera, siquiera, cuando menos, desde un metaanálisis epistemológico: la ciencia misma se da cuenta de sus límites. Y esta es la experiencia más corriente para cualquier hombre de ciencia (‘teórico’, en lenguaje de NT) donde su quehacer diario tiene más que ver con toparse con barreras y más barreras que con el absoluto de la verdad originaria.

²³⁵ F. Nietzsche, eKGBW/GT-15, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 132.

²³⁶ J. Llinares, «La figura de Sócrates en el joven Nietzsche», en *Cuadernos de Filosofía*, N° 4, Abril 1995, pp. 160-161.



Este ‘quehacer diario’ por parte del hombre teórico es el que lo hace inmiscuirse de manera constante y empecinada en la denominada ‘realidad empírica’. Pero también es esta misma actitud la que lleva a Nietzsche a plantear un punto de unión entre el científico y el artista; y este punto es la *afirmación* que ellos realizan *de la vida*. ¿Cómo podría suceder esto cuando, más bien, pareciera ser muy otra la posición nietzscheana en cuanto a ciencia refiere? Pues bien, lo que sucede es que en su afán de penetrar las fundamentaciones más básicas de la realidad, el hombre de ciencia no hace sino afirmar esas mismas apariencias; a tal punto llega a afirmarlas que se produce una nueva forma de «jovialidad»:

Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y nota cómo este intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de las apariencias, no sentirá a partir de ese momento ningún aguijón que pudiera empujarlo a la existencia con mayor vehemencia que el deseo de completar esa conquista y de tejer la red con tal firmeza que resulte impenetrable. A quien tenga esos sentimientos, el Sócrates platónico se le aparece entonces como maestro de una forma completamente nueva de ‘jovialidad griega’ y de dicha de existir, forma que intenta descargarse en acciones y que encontrará esas descargas casi siempre en influencias mayéuticas y educativas sobre jóvenes nobles, con la finalidad de producir finalmente el genio.²³⁷

Otra característica surge, sin embargo, en la cita que acabamos de introducir, en lo que respecta al hombre teórico. Y es que él tiene, como uno de sus cometidos principales, la enseñanza y proliferación de esta jovialidad que insiste en afirmar la vida; aquí vemos, en consecuencia, la relación que se establece entre conocimiento y cultura. Porque las enseñanzas socráticas —y científicas— tienen la pretensión de llegar a toda la sociedad. Pero, además, aquí se cuele una particularidad que antes no encontrábamos en el desarrollo nietzscheano de aquello que, a fines exegeticos, denominamos *pathos* lógico. En la tragedia eurípidea (y socrática) pudimos apreciar cómo el espectador se encontraba fuertemente sumergido en el mar dialéctico que se le presentaba como una exposición de argumentos, cadenas causales y explicaciones sobre los acontecimientos; lo que este espectador debía hacer era, simplemente, dejarse llevar por el héroe que racionalmente le demostraba cómo y por qué pasaba lo que pasaba. Y esta era, precisamente, la justificación de considerar, por nuestra parte, que aquí operaba un

²³⁷ F. Nietzsche, eKGWB/GT-15, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: pp. 135-136.



pathos nuevo en detrimento del trágico: porque quien estaba a merced de las justificaciones euripideas no debía realizar mayores actos, más no sea *dejarse* embeber por la dialéctica que se le presentaba con minucioso detalle. Así, el espectador era franca y esencialmente *pasivo*. Pero en el momento en el que la demostración pasa a ser una enseñanza, cuando lo que se intenta no es exponer la verdad develada sino, ante todo, hacer cultura con esta forma de entender al ser, con esta metafísica, nos encontramos en el terreno de la educación que debe forzosamente tener un aspecto activo en su desarrollo. Este rasgo, más allá de realizarlo el maestro, también es menester por parte del alumno: ya sea lo que en términos contemporáneos se denomina *know how*, o sea comprender las raíces profundas de la enseñanza, siempre habrá que considerar al iniciado como un actor principal en la obra científica. Justamente aquí es donde el *pathos* lógico se las ve con sus propias fronteras. Y comienza a transformarse en *pathos* trágico en el momento en el que se hace cargo de la necesidad de algo más, de su insuficiencia.

Nietzsche recién puede plantear la necesidad de arte, por parte de la ciencia, en el momento en el que ella está actuando, está siendo, y se ha desarrollado de manera tal que cambia el curso de la historia universal de manera insoslayable. Y no olvidemos jamás que el propio catedrático en Basilea es un hombre de ciencia —teórico—, esto quizás pueda hacernos pensar la demostración de la propia tesis que considera que la disciplina científica se encuentra con sus límites y ahí resuelve la necesidad de arte desde sus adentros. Pero, aún, hay una relación más que el filósofo Nietzsche encuentra entre el arte y la ciencia; una relación, un vínculo que es del orden de lo absolutamente sincero y personal. Este puente entre arte y ciencia es el del placer, el del goce en la actividad. Esta sinceridad se ve reflejada en la marcha misma de la ciencia que Nietzsche considera no puede estar orientada al develamiento de la verdad (al menos no puede estarlo si analizamos la ciencia de manera profunda, cosa que, a esta altura del libro, es fácil de comprender):

No habría ciencia alguna si ésta tuviera que ver sólo con esa única diosa desnuda, y con nada más. Pues entonces sus discípulos tendrían que sentirse como individuos que quisieran excavar un agujero precisamente a través de la tierra: cada uno de los cuales se da cuenta de que, con un esfuerzo máximo, de toda la vida, sólo sería capaz de excavar un



pequeñísimo trozo de la enorme profundidad, trozo que ante sus mismos ojos es cubierto de nuevo por el trabajo del siguiente.²³⁸

Así, ante cualquier ‘verdad develada’ el próximo científico demostrará que eso no es un develamiento en absoluto. El progreso de la ciencia no parece ser, entonces, progreso alguno. Esto es lo que lo lleva a Nietzsche a plantear que, en realidad, aquí opera una relación de placer (y, hasta, ¿por qué no, de amor?) de la ciencia para con la apariencia, con lo existente. Vínculo que permite, a su vez, el puente con el arte, ya que el artista también goza con *lo que es*. Nietzsche lo manifiesta del siguiente modo: «Por ello Lessing, el más honesto de los hombres teóricos, se atrevió a declarar que a él le importa más la búsqueda de la verdad que esta misma.»²³⁹ Mediante esta declaración el filósofo prusiano no ha hecho más que ponderar que la ciencia sí está enlazada con las necesidades de la vida, puesto que este placer, entre otras cosas, haría la existencia tolerable. Que esto venga a modo de confesión y, lo que es más, que esa confesión sea dada por el «más noble» de ese tipo de hombres, no debe hacernos engañar. Si el científico se contentase para el resto de su vida con el encuentro de una verdad, entonces dedicaría sus años a la contemplación de ésta; que suceda más bien lo contrario, que los hombres de ciencia se encuentren empecinados en caminar el camino y no en descansar en la meta, quizás sea prueba suficiente de ello. Que las instituciones científicas no sean templos, algo debe hacernos sospechar. Pero eso no es todo, porque este no es cualquier tipo de goce, sino que es un goce estético: un goce de la apariencia por la apariencia misma, como el argumento de NT sostiene.²⁴⁰

Ahora bien, que todo esto sea planteado a partir de la anécdota del Sócrates moribundo también deja en claro otro aspecto de la mayor relevancia: la necesidad del arte por parte de la ciencia sólo puede venir en el momento en el que esta última ha alcanzado su punto de madurez. Y sobre esto Nietzsche es absolutamente claro y contundente al catalogar a este movimiento hacia la frontera del conocimiento científico

²³⁸ Ibid. Edición castellana: p. 133.

²³⁹ Ídem.

²⁴⁰ Cf. F. Nietzsche, eKGWB/GT-15, trad. A. Sánchez Pascual. Nos referimos a un fragmento del pasaje que citamos escasas páginas atrás: «Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y nota cómo este intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de las apariencias, no sentirá a partir de ese momento ningún agujijón que pudiera empujarlo a la existencia con mayor vehemencia que el deseo de completar esa conquista y de tejer la red con tal firmeza que resulte impenetrable.» Edición castellana: pp. 135-136.



como «puntos límites de la periferia», y así sostiene: «el hombre noble y dotado tropieza de manera inevitable, ya antes de llegar a la mitad de su existencia, con tales puntos límites de la periferia, donde su mirada queda fija en lo imposible de esclarecer.»²⁴¹ Aquí sucede el pasaje a la estética, a partir del reconocimiento de una falta, por lo demás, que será eterna sobre el quehacer de la disciplina científica; que jamás en el tiempo podrá ser colmada ya que es una consecuencia de la naturaleza innegablemente humana de la actividad; la falta, la herida que surca todas las existencias se posa, entonces, sobre el discurrir científico mostrando, así, el agujero de su erudición. ¿Qué sucede cuando, precisamente, esto sucede? Nietzsche continúa y nos responde:

Cuando aquí ve, para su espanto, que, llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola —entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, el *conocimiento trágico*, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio.²⁴²

La ciencia madura, como sostiene Llinares, reclama arte.²⁴³ Y tal como al Sócrates moribundo se le aparecía la voz que le mandaba componer música patentizando que, quizás, no podía este comprenderlo todo, a la ciencia se le aparece el arte que le dice que la vida sólo puede ser soportada a través de ella.

Pero, ¿qué sería una ciencia artística o un arte científico? En realidad, para comprender este pasaje y el fondo de la cuestión es necesario recordar, en su totalidad, el desarrollo del texto que ha concluido en este punto (y, al respecto, no olvidemos que los capítulos 16 a 25 fueron agregados como una suerte de pensamiento posterior; en un primer momento, Nietzsche concibió *El nacimiento de la tragedia*, en términos teóricos, hasta el capítulo 15 que aquí hondamente tratamos, puesto que allí se declaran las tesis principales). Y, si recordamos el argumento que nos ha traído aquí, ha pensar a un otrora enemigo como un amigo, sabremos que el arte descansa en su carácter de *ilusión*. De modo tal que la conjunción que visualiza Nietzsche en la ciencia reclamando arte está supeditada a que se comprenda, definitivamente, su impronta ilusoria —lo que en términos del Nietzsche maduro será ‘ficcional’. Nuevamente, no se trata de cualquier tipo de ilusión: la ilusión trágica es una que se comprende como tal; más esa

²⁴¹ Ibid. Edición castellana: p. 136.

²⁴² Ídem.

²⁴³ J. Llinares, «La figura de Sócrates en el joven Nietzsche», ed. cit., p. 161.



comprensión que delata el aspecto mítico de la construcción metafísica no es, bajo ningún punto de vista, consecuente con un esquema de verdad-falsedad. En el denominado ‘conocimiento trágico’, si y sólo si hemos entendido bien lo que Nietzsche quería decirnos, introducir las categorías de verdadero y falso se correspondería con una concepción que insiste en la verdad develada. Aquí, en el final del capítulo quince, la óptica que lleva al conocimiento trágico es la de la vida: la ciencia reclama arte porque la vida reclama ilusión. Introducido el socratismo en el mundo, este se convierte en socratismo estético cuando, apabullado por sus agujeros y sus tierras, excavando en un suelo cada vez más rocoso no ve fin a la oscuridad circundante. La vida exige, así, que su optimismo teórico-dialéctico se vuelque hacia hacer soportable y vivible la existencia. Por eso Nietzsche finaliza el capítulo formando una pregunta enorme —a la vez que imposible:

La red del arte extendida sobre la existencia, ¿será tejida de un modo cada vez más firme y delicado, ya bajo el nombre de religión, ya bajo el de ciencia, o estará destinada a desgarrarse en jirones, bajo la agitación y el torbellino incansables y bárbaros que a sí mismos se dan ahora el nombre de ‘el presente’?²⁴⁴

Uno debiera preguntarse, acoplándose a la pregunta de Nietzsche que dará paso al tratamiento de *su* presente, si ha habido algún momento en la historia de la humanidad en la cual toda verdad hipostasiada como absoluta no se ha mostrado a sí misma como un rey desnudo; llamando una y otra vez a lo largo de los siglos a hacernos cargo de ese «conocimiento trágico». Que el arte sea lo que precisa la vida, lo que ella insiste en introducir en la cotidianeidad bajo el nombre de ilusión no significa que todo lo demás no sea importante ni atendible. El corazón de *El nacimiento de la tragedia* radica en comprender la imperiosa, insistente e inevitable necesidad de vivir ilusiones para afrontar el *pathos* trágico; *pathos* que, a su vez, jamás muere aunque lo intentemos, sino que duerme agazapado esperando el momento en el cual sus garras sufrientes nos abracen la sensibilidad. Como hombre de ciencia —o «teórico»— Nietzsche concluye que en su álgido presente de profundización de las disciplinas científicas, él debe intervenir en las luchas de «la red del arte extendida sobre la existencia»; y para cerciorarse que la misma sea tejida de un modo «firme y delicado», quizás haya escrito

²⁴⁴ F. Nietzsche, eKGWB/GT-15, trad. A. Sánchez Pascual. Edición castellana: p. 137.



los siguientes diez capítulos del libro. Seguramente, nuestro presente sea rotundamente distinto al de la Prusia de la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, un llamado resuena en esta invitación nietzscheana a vivir el arte:

Para qué existen los hombres, para qué existe 'el hombre', es algo que no nos debe preocupar; pero para qué existes tú, eso te pregunto: y si no lo sabes, ponte a ti mismo metas, *metas nobles y elevadas* y ¡perece por ellas! No conozco meta mejor para la vida que perecer por lo grande e imposible: *animae magnae prodigus*.²⁴⁵

El arte se descubre, así, como la auténtica actividad metafísica del hombre. Crear y vivir las ilusiones es la propuesta de todo *El nacimiento de la tragedia*, es el programa trágico que su autor quería esclarecer. Desde su profesión de científico Friedrich Nietzsche quería ser mucho más que eso, mucho más que él mismo. Porque para que el arte forme parte de la ciencia, se debía, primero, esclarecer cómo esa ciencia había ocupado todos los rincones de la civilización y de la existencia. Se debía mostrar cómo es que aquellos que trabajan todos los días para ensanchar los dominios de la disciplina pueden entender, asimismo, las fronteras de su accionar, de su investigar, de su *conocer*. Y cómo esa vida imbuida en ciencia, esa vida definida sólo a partir de la ciencia, reclama arte; cómo la ciencia reclama la ilusión metafísica; cómo *la vida reclama ser creada*. En el universo infinito de la creatividad, otra vida debe ser posible.

²⁴⁵ F. Nietzsche, eKGWB/NF-1873,29[54], trad. L. de Santiago Guervós. Edición castellana: p. 505.



Conclusión

Nuestra investigación ha concluido basándose en el movimiento de un concepto que utilizamos a los fines exegéticos en la interpretación de gran parte de *El nacimiento de la tragedia*. Como hemos podido apreciar, el mismo se acopla con un enorme éxito en el argumento del libro. Por ello, la importancia que tiene el arte para el joven Nietzsche trasciende enormemente su relación con Richard Wagner, así como su apropiación y reinterpretación de muchas ideas schopenhaurianas y, por lo demás, el momento histórico de la Alemania de fines del siglo XIX. El arte, para Nietzsche, es algo tan significativo que no puede estar sujeto a la impresión de un momento —siquiera a la de una etapa de su vida. Hemos sostenido que la complejidad del libro sobre la tragedia comprueba que el mismo es producto de largos años de meditación, análisis, descubrimientos y experiencias por parte del catedrático en Basilea. Aunque se haya querido simplificar al texto argumentando que el propio Nietzsche relegaba de él por ser expresión de las pasiones de juventud —operación que se hace en la autobiografía intelectual *Ecce homo* y en el «Ensayo de autocrítica»—, sus anchos argumentos, su erudición y hasta su belleza expositiva, hacen difícil acompañar a su autor en las ulteriores valoraciones que hace.

Probablemente el mayor logro de NT sea haber sostenido que el arte debe desprenderse de una concepción ontológica del mundo. Por este motivo hemos dedicado gran parte de nuestro trabajo a investigar qué quiere decir esto, específicamente, y qué ontología propone Nietzsche. La metafísica que de allí surge es novedosa por varios motivos. El primer rasgo novedoso se encuentra en la inmanencia que representa la configuración del ser como devenir, apariencia y mundo. Que Nietzsche no haya recurrido a una teleología ontológica permite que, luego, el arte no deba ser una suerte de reflejo de la perfección o, en todo caso, representación del mejor de los mundos posibles. Lo trágico, en sí mismo, encierra al sufrimiento como una de sus características esenciales; y, así, la posición nietzscheana destierra a la ingenuidad de su planteo metafísico. Esto nos lleva al segundo rasgo de esta ontología, y es que ella se presenta de forma existencial. En resumen, lo que quiere decir que la ontología sea existencial, más no ingenua, es que Nietzsche se hace cargo del sufrimiento vital que implica el mero hecho de existir, reflejado en el devenir mismo del ser. Nosotros hemos



expuesto que el ser unificado adquiere el nombre de lo dionisiaco en el momento en el que logra apreciarse la relación que mantiene todo lo que existe entre sí. La afirmación del dolor de la existencia, de la contradicción inherente a toda vida (que precisa morir para vivir) y del pesimismo teórico, hemos considerado que merece el nombre de *pathos* afirmativo. Pues esto ha devenido como una aceptación y ulterior afirmación del *pathos* trágico que ya no sólo se intuye como inevitable, también se lo quiere, se lo afirma y celebra.

Adentrándonos ya en la especificidad del arte hemos comprobado que la afirmación del *pathos* trágico es lo que se necesita, en una primera instancia, para la creación artística. Según Nietzsche, ella es lo que hace soportable la existencia misma. De modo tal que, en virtud de este papel absolutamente sustancial que tiene el arte, hemos concluido que su creación no es otra cosa que la vida misma. Pero esto ha sido demostrado como un proceso, como un largo y sinuoso camino que no surge ni de una vez, ni para siempre. Los griegos han madurado la metafísica que Nietzsche expone, la han conducido a etapas, a mediaciones, a descansos y revisiones en ese camino. El arte trágico, verdadera cumbre de ese andar, no fue algo tan sencillo ni fácil. Por eso es que se precisó de varias aproximaciones y aceptaciones de esa metafísica, y en la medida en que ella nació del espíritu de todo un pueblo, su desarrollo fue anudado a la cultura. Así, dedicamos gran parte de esta investigación a esclarecer los pasos intermedios que anteceden a la conclusión trágica. El rasgo general que las anuda entre sí es que todas clarifican la honda necesidad de creación, sin más. De modo tal que hemos analizado todo lo que el erudito profesor Nietzsche dice al respecto de estas creaciones artísticas. También se ha concluido, en este punto, que ellas pueden agruparse en tres grandes momentos culturales e históricos; dicha categorización es una consecuencia de la manera en la que éstas se relacionan con el *pathos* trágico. Así, la ingenuidad homérica es el nombre dado al vínculo del hombre con la naturaleza como una totalidad reunificada y mitificada; en esa totalidad, a su vez, se hace un fuerte hincapié en la apariencia como método para soportar el *pathos* trágico —la epopeya homérica es el epítome de la justificación del sufrimiento. Sin embargo, esta justificación se demuestra como insuficiente a partir de la producción de Sófocles, donde las desventuras edípicas constatan la imposibilidad del héroe de justificar o escapar del sufrimiento. De aquí se deduce la importancia de Prometeo: él no justifica el sufrimiento vital, lo redime. La



redención del *pathos* trágico ha sido demostrada como la verdadera finalidad de la producción artística y, entonces, como la auténtica relación que el pueblo debe mantener con el arte: la promesa de reunificación estética. Habida cuenta del parentesco que ‘redimir’, ‘justificar’ y ‘mito’ puedan mantener con la cultura semítica o judeocristiana, nos hemos encargado de diferenciarlos claramente valiéndonos de las posiciones mantenidas al respecto, según NT y según fue necesario.

Sin embargo, casi como si ella misma estuviese inmiscuida en el devenir, la tragedia, así como nació, también debió morir. Hemos arribado a que el motivo principal por el cual ella perece es el alejamiento y posterior rechazo de la metafísica que tan largamente discutimos. El cambio cultural que supuso la introducción de la figura de Eurípides en la escena griega sólo tiene sentido si a él se acopla una nueva metafísica —la socrática. Sócrates fue el primer transvalorador de los valores vitales que hacían posible y necesaria la tragedia ática. Todas las novedades técnicas que Eurípides desarrolla constatan esta postura. Hemos visto, a su vez, que el *pathos* trágico es cambiado por el *pathos* lógico: expresión de la relación del artista con su arte y del espectador con el arte del artista. Pero esto, también, comprobó tener implicancias directas con la manera de entender el mundo, de apropiárselo y de la vida que, tanto Eurípides como Sócrates, proponen. Lo que Nietzsche denomina ‘socratismo estético’ es el punto cúlmine de una concepción ontológica que presenta como punta de lanza a la dialéctica (que se encargará de formalizar y desarrollar, propiamente, Platón). Esta tendencia artística ha mostrado ser la negación rotunda de lo dionisiaco y de la metafísica que este expresaba, así como también del abandono de la pareja Apolo-Dioniso planteando, en contrapartida, una nueva dicotomía, sólo que esta disyunción se reveló exclusiva: Sócrates-Dioniso.

La muerte de la tragedia y la instauración de lo que nosotros denominamos *pathos* lógico, también se ha descubierto como un proceso difícil y que no ‘agota’ las concepciones metafísicas que se enfrentan. Muy al contrario, la riqueza de los griegos antiguos se encuentra en que todas estas posturas sobre el ser tienen manifestaciones culturales inmediatas. Por este motivo es por lo que todo Occidente entra en jaque en el momento en el que se cuestiona, en el joven Nietzsche, la figura de Sócrates: puesto que somos deudores de sus planteos. Así, el *pathos* lógico genera una secularización hasta fundar la Ciencia y expandir esta tendencia por todo el planeta. Hemos descubierto, en



este punto, que cuestionar a la ciencia resulta equivalente a poner en duda las más íntimas convicciones metafísicas y filosóficas que reinan desde hace dos mil quinientos años.

Ahora bien, nos hemos centrado, a su vez, en aquello que por diversas razones ha sido desplazado del planteo general de *El nacimiento de la tragedia*, en ciertas lecturas del libro. Porque en el abordaje nietzscheano de Sócrates, también surge el Sócrates artístico —el Sócrates moribundo— como la intuición de la propia disciplina científica de que ella no puede agotar lo real. No obstante, el punto límite de la ciencia se hace patente, además, en el momento en que la vida misma llama a la consciencia del personaje platónico encarcelado. Son las necesidades vitales las que reclaman arte, las que reclaman ilusión. Con esta imagen Nietzsche comprueba que no alcanza con las verdades racionales, también se precisa de la óptica de la vida, de comprobar si ella está siendo más o menos grandiosa que antes. Así, lo aparentemente paradójico de nuestra investigación es que los argumentos de Nietzsche posibilitan un resurgir del *pathos* trágico acompañando a la disciplina científica en el proceso; una vez más, podrá vivirse el arte, satisfacer a la vida con una ciencia que se haga cargo de su carácter esencialmente ilusorio, pues ella, como parte de la vida, necesita del arte.

Por motivos argumentales —porque queríamos centrarnos y dedicarle todo el tiempo posible a nuestro problema principal y, en consecuencia, debimos atenernos a cierto límite—, este trabajo no ha podido explorar distintas líneas de investigación que, hemos descubierto, han aflorado tras la profunda meditación de los textos y que decidimos dejar pendientes para futuros proyectos. Una de ellas es la relación entre arte y política que se abre tras la comprensión de la metafísica como un fenómeno que, en la Antigua Grecia, tuvo consecuencias inmediatas dentro de la cultura. Y es que Nietzsche solamente nos brinda pequeñas líneas sobre la política en esa civilización, pero no es de ninguna manera posible dejar de mencionar que Sócrates fue, por citar sólo una de las posibles aristas de exploración, condenado por el propio Estado griego. Otra de las relaciones que en el mismo sentido puede mencionarse —y que no hemos ahondado por las mismas razones— es que las representaciones de las obras trágicas eran realizadas como una cuestión de Estado (de allí los concursos y las competencias sobre tragedias). Aquí, hemos subsumido a la política dentro del concepto más abarcativo de cultura. Pero también debemos mencionar la ineludible relación que podría establecerse entre



todo lo elaborado en el presente trabajo, y la obra del Nietzsche posterior. Conceptos tales como *amor fati*, *máscara*, *eterno retorno*, *pharmakon*, *perspectivismo*, etc., están, en su gran mayoría, ya en germen en este texto de juventud. Algún esbozo hemos podido realizar, al respecto, en cuanto fue pertinente. Sin embargo, consignar puntos de unión entre el cada vez más aceptado y valorado —pero aún, quizás, muy tímidamente— Nietzsche joven y el resto de ‘los otros Nietzsche’, resultaría en un trabajo apasionante y de gran aporte para la comunidad de intérpretes. Una de las posibles líneas de fuga, acaso la más evidente, sea relacionar *El nacimiento de la tragedia* con las propuestas nietzscheanas posteriores sobre la metafísica y la moral cristianas. Aunque la referencia más explícita, en NT, haya sido la que tratamos en pos de diferenciar mito griego y mito semítico, esto no agota la posibilidad de explorar de qué modo se entiende, aquí, al cristianismo. Asimismo, tal vez la línea de investigación más prometedora sea encontrar el papel de la voluntad respecto al artista trágico, de qué manera él logra soportar el *pathos* y crear un arte que será vivido por todo un pueblo. Ya no en su relación con los demás, sino en su íntima relación de poeta, consigo mismo. Quizás el por qué esto merece una ulterior investigación lo haya respondido el mismo Nietzsche. Comenzando desde atrás, con la misma carta con la que abrimos este trabajo, acaso podamos pensar esa respuesta:

Respecto a la filología vivo en un arrogante extrañamiento, el peor que se puede pensar. Elogios y desaprobaciones, los honores más elevados que puedan proceder de ahí me hacen temblar. Así, me voy habituando a ser filósofo y ya he tomado confianza en mí como tal, y estoy preparado, también, por si acaso me convierto en poeta.²⁴⁶

²⁴⁶ F. Nietzsche, eKGWB/BVN-1871,130. Edición castellana: p. 194.



Bibliografía

Fuentes para la obra nietzscheana:

Para este trabajo se ha utilizado la edición digital de la obra crítica completa (*Digitale Kritische Gesamtausgabe*) de Friedrich Nietzsche, disponible en:

- <http://www.nietzschsource.org/#eKGWB>

Las traducciones utilizadas fueron cotejadas con el original alemán, aclarando cuando considerábamos cambiar las mismas.

- Nietzsche, F. *Correspondencia Volumen I (junio 1850-abril 1869)*, Madrid, Trotta, 2007, trad. L. de Santiago Guervós.
- Nietzsche, F. *Correspondencia Volumen II (abril 1869-diciembre 1874)*, Madrid, Trotta, 2007, trad. J. M. Romero y M. Parmeggiani.
- Nietzsche, F. *Ecce Homo*, Madrid, Alianza, 2005, trad. A. Sánchez Pascual.
- Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*, Buenos Aires, Alianza, 2012, trad. A. Sánchez Pascual.
- Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos Volumen I (1869-1874)*, Madrid, Tecnos, 2010, trad. L. de Santiago Guervós.
- Nietzsche, F. *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza, 2005, trad. A. Sánchez Pascual.
- Nietzsche, F. *Obras Completas Volumen I Escritos de Juventud*, Madrid, Tecnos, 2011, trad. J. Linares, D. Sánchez Meca y L. de Santiago Guervós.
- Nietzsche, F. *Obras completas Volumen II Escritos filológicos*, Madrid, Tecnos, 2013. trad. D. Sánchez Meca.

Otras fuentes:

- Adorno, *Terminología filosófica Tomo I*, Madrid, Taurus, 1976, trad. R. Sánchez Ortiz de Urbina.
- Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1994, trad. T. Calvo Martínez.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 2014, trad. V. García Yebra.
- Camus, A. *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada, 2010, trad. L. Echávarri.
- Deleuze, G. *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 2000, trad. C. Artal.



- Esquilo, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 1982, trad. B. Perea.
- Eurípides, *Tragedias I*, Madrid, Gredos, 2000, trad. A. Medina González y J. López Pérez.
- Eurípides, *Tragedias II*, Madrid, Gredos, 2000, trad. J. Calvo Martínez.
- Eurípides, *Tragedias III*, Madrid, Gredos, 2000, trad. C. García Gual.
- Fink, E. *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 2000, trad. A. Sánchez Pascual.
- Habermas, J. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, trad. M. Jiménez Redonto.
- Homero, *Ilíada*, Madrid, Gredos, 1991, trad. E. Crespo Güemes.
- Homero, *Odisea*, Madrid, Gredos, 1991, trad. E. Crespo Güemes.
- Kant, I. *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1991, trad. M. García Morente.
- Platón, *Apología de Sócrates*, Madrid, Gredos, 1981, trad. C. García Gual.
- Platón, *Fedro*, Madrid, Gredos, 2008, trad. E. Lledó.
- Platón, *República*, Buenos Aires, Eudeba, 2014, trad. A. Camarero.
- Schiller, F. *Sobre la poesía ingenua y la sentimental*, Buenos Aires, Nova, 1963, trad. J. Probst y R. Lida.
- Schlegel, A. *Teoría e historia de las bellas artes*, Madrid, La España, 1895, trad. J. García Al-Deguer.
- Schlegel, F. *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1994, trad. D. Sánchez Meca y A. Rábade Obradó.
- Schlegel, F. *Sobre el estudio de la poesía griega*, Madrid, Akal, 1996, trad. B. Raposo.
- Schopenhauer, A. *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*, Madrid, Gredos, 1998, trad. L. Palacios.
- Schopenhauer, A. *El mundo como voluntad y representación I*, Madrid, Trotta, 2009, trad. P. López de Santa María.
- Simmel, G. *Schopenhauer y Nietzsche*, Madrid, Ed. Francisco Beltrán, 1915, trad. J. Pérez Bances.
- Sófocles, *Tragedias*, Madrid, Gredos, 2000, A. Alamillo.



Bibliografía general:

- Babich, B. «¿Quién fue el Arquíloco de Nietzsche?», en *Instantes y azares, Escrituras nietzscheanas*, Nros. 17-18, Año 17, Otoño-Primavera de 2016, trad. P. Fleisner, J. Campodónico.
- Blondel, E. «Contra Kant y Schopenhauer. La afirmación Nietzscheana.», en *Estudios Nietzsche*, N°3 2003.
- Burgos Díaz, E. *Dioniso en la filosofía del joven Nietzsche*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1993.
- Burnham, D. «Apollo and the problem of the Unity of Culture in the early Nietzsche», en *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, A. Jensen y H. Heit (eds.), Nueva York, Bloomsbury, 2014.
- Cragolini, M. «Nietzsche y el proto-nazismo: crónica de un entorno» en *Perspectivas nietzscheanas*, N° 2, Año 2, septiembre 1993.
- De Man, P. «Genesis and Genealogy in Nietzsche's, The Birth of Tragedy», en *Diacritics*, Vol. 2, N° 4, 1972.
- De Santiago Guervós, L. *Arte y poder*, Madrid, Trotta, 2004.
- De Santiago Guervós, L. «Filología, arte y filosofía: los centauros del joven Nietzsche», en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, n°15.
- De Santiago Guervós, L. (ed.) *Nietzsche y la polémica sobre El nacimiento de la tragedia*, Málaga, Ágora, 1994.
- Dienstag, J. F. «Tragedy, Pessimism, Nietzsche» en *New Literary History*. Vol. 35, N° 1, 2004.
- Frey, H. *En el nombre de Dyónisos. Nietzsche, el nihilista antinihilista*, México, Siglo XXI, 2013.
- Ghedini, F. *Il Platone di Nietzsche. Genesi e motivi di un titolo controverso (1864-1879)*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999.
- Grave, C. *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*, México, UNAM, 1998.
- Herra, R. «La disonancia hecha carne: Nietzsche y la muerte de la tragedia», en *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 1967, N° 20.



- Kaufmann, W. «Nietzsche's Admiration for Socrates», en *Journal of the History of Ideas*, Vol. 9, N° 4, 1948.
- Kaufmann, W. *Tragedy and Philosophy*, Princeton, Princeton University Press, 1992.
- Llinares, J. «La figura de Sócrates en el joven Nietzsche», en *Cuadernos de Filosofía*, N° 4, Abril 1995.
- Llinares, J. «Sobre lo trágico en Schopenhauer y Nietzsche», en *Das Tragische*, C. Bonilla, B. Zimmermann (eds.), Stuttgart, Die Deutsche Bibliothek, 2000.
- Llinares, J. «Sócrates en *El nacimiento de la tragedia* de F. Nietzsche», en *Studium Filología*, Zaragoza, 1988.
- May, K. *Nietzsche and the Space of Tragedy*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 1990.
- Meyer, M. «The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry in Nietzsche's Early Writings», en *Nietzsche as a Scholar of Antiquity*, A. Jensen y H. Heit (eds.), Nueva York, Bloomsbury, 2014.
- Michelini, A. «The Unclassical as Classic: The Modern reception of Euripides», en *Poetics Today*, Vol. 9, N° 4, 1988.
- Palop Jonqueres, P. «Nietzsche y la tragedia», en *El Basilisco*, N°2, Mayo-Junio 1978.
- Pardo, R. Nietzsche y el nacionalsocialismo: la utilización de su filosofía por A. Rosenberg», en *Perspectivas nietzscheanas*, N° 2, Año 2, septiembre 1993.
- Pizarnik, A. *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.
- Porter, J. «Nietzsche, Homer and the Classical Tradition», en *Nietzsche and Antiquity*, P. Bishop (ed.), Nueva York, Camden House, 2004.
- Quesada Martín, J. *Nietzsche. Afirmación y demonio melancólico*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007.
- Quesada Martín, J. *Un pensamiento intempestivo: ontología, estética y política en F. Nietzsche*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- Rivero Weber, P. *Nietzsche verdad e ilusión*, México, Ítaca, 2004.
- Sánchez Meca, D. «Lo dionisiaco y la nueva comprensión de la modernidad», en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, N°2, Madrid, 2000.



- Silk, M. S. y Stern, J. P. *Nietzsche on tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Sokel, W. «On the Dionysian in Nietzsche», en *New Literary History*, Vol. 36, Nº 4, Otoño de 2005.
- Vattimo, G. «La voluntad de poder como arte», en *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barcelona, Península, 1998, trad. J. C. Gentile.
- Vernant, J. P. «Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'OEdipe Roi» en, J. P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, París, Maspero, 1973.
- Zabalo, J. «Nietzsche con Heráclito, o la oscura naturaleza del pensamiento», en *Ars Brevis*, 2014.



Sobre el autor:



Joaquín E. Campodónico Gómez es licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Participa en proyectos de investigación en dicha universidad junto a los investigadores permanentes de la cátedra de Estética. Ha publicado artículos, traducciones y reseñas en revistas especializadas y en su etapa de estudiante fue premiado por la Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA) por su desempeño académico. Actualmente estudia alemán, música y literatura preparándose para desarrollar un doctorado en Filosofía. Vive en las afueras de Buenos Aires y nació un 14 de noviembre de 1990.