

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
Escuela de Postgrado
Departamento de Filosofía

LA SABIDURÍA DEL CUERPO EN LA PERSPECTIVA DE NIETZSCHE

Memoria para optar al Grado Académico de Magister en Filosofía Mención: Axiología y Filosofía política
[Alumno:]

NICOLÁS ERNESTO TALLONI ALVAREZ

Profesor Guía: Eduardo Carrasco Pirard

Santiago, Chile, 2008

Dedicatoria . .	5
AGRADECIMIENTOS . .	6
RESEÑA . .	7
RESUMEN . .	8
INTRODUCCIÓN . .	9
La Perspectiva del Cuerpo en el Arte . .	9
CAPÍTULO I EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA: LA CONCEPCIÓN APOLINEA Y DIONISIACA DEL ARTE . .	11
1.1 La concepción apolínea del arte . .	12
1.1.1 El sueño de Apolo . .	13
1.1.2 El arte apolíneo como consuelo y la redención ante el dolor: hacer soportable la existencia . .	14
1.1.3 La medida y la contemplación: Los límites de la experiencia apolínea . .	17
1.2 La concepción dionisiaca del arte . .	19
1.2.1 La embriaguez dionisiaca . .	21
1.2.2 Los ritos dionisiacos en Grecia . .	22
1.2.3 El simbolismo del cuerpo como expresión del dolor primordial . .	23
1.3 La música dionisiaca . .	25
1.3.1 El poder de la música dionisiaca y la fuerza figurativa de Apolo . .	26
1.3.2 La importancia de la música en la obra de Nietzsche . .	28
1.3.3 El encuentro del ser con el corazón del mundo: una experiencia musical . .	29
1.3.4 El residuo insoluble de la Voluntad y la comunicación instintiva de sus fines. . .	30
1.3.5 El nacimiento del arte como expresión de la voluntad: el desarrollo de las capacidades simbólicas del cuerpo . .	31
1.3.6 El significado de la música dionisiaca en el arte trágico . .	32
CAPITULO II EL PESIMISMO Y LA TRAGEDIA GRIEGA . .	36
2.1 La Cultura: Una Respuesta Ante el Dolor y la Incertidumbre . .	39
2.1.1 La cultura helénica o artística . .	41
2.1.2 La cultura trágica o budista . .	42
2.1.3 La cultura alejandrina o socrática . .	43
2.2 La Tragedia Griega . .	44
2.2.1 El coro en la tragedia griega y la sabiduría del sátiro . .	44
2.2.2 La imagen del sátiro en la tragedia griega . .	47
2.2.3 La agonía de la tragedia: el predominio del instinto apolíneo y la Función auxiliar de la música dionisiaca . .	48
CAPÍTULO III EL SOCRATISMO Y LA PERSPECTIVA DEL CUERPO EN NIETZSCHE . .	50
3.1 La Muerte de la Tragedia Griega . .	50
3.2 El Problema del Socratismo en Nietzsche . .	55
3.2.1 El hombre teórico . .	59
3.2.2 Sócrates ante la muerte . .	63
3.3 El Cuerpo en la Perspectiva de Nietzsche . .	66

3.3.1 El cuerpo: una gran constelación . .	69
CONCLUSIONES . .	73
BIBLIOGRAFÍA . .	78

Dedicatoria

A mis padres, a mis maestros y amigos que con cariño y confianza me apoyaron en esta tarea...

AGRADECIMIENTOS

Agradezco especialmente a Rocío Cáceres, Juan Pablo Arancibia, Pablo Talloni, Manuel Díaz y al Doctor Jian Hua Wang, por sus valiosas recomendaciones y apoyo incondicional.

RESEÑA

En esta tesis se describen las potencias artísticas que están a la base del arte trágico, en el pensamiento de Nietzsche: lo apolíneo y lo dionisiaco. Ambos instintos son puestos en relación con el tema del cuerpo y los sentidos. Además, en este trabajo se destaca la importancia de la música dionisiaca en la obra trágica y se exponen algunas consideraciones metafísicas de nuestro autor, en torno a la cuestión del arte en el Origen de la Tragedia.

Por otro lado, se profundiza en el pensamiento trágico de Nietzsche y se lo pone en relación con el fenómeno de la cultura y el dolor. También se expone la problemática general del *socratismo* y sus consecuencias sobre la tragedia griega.

Finalmente, se examina la cuestión del cuerpo en la obra de Nietzsche y se propone una reflexión acerca de la perspectiva de nuestro autor sobre la experiencia corporal y su sabiduría.

RESUMEN

El primer capítulo de este trabajo describe las potencias artísticas que están a la base del arte trágico: lo apolíneo y lo dionisiaco. Ambos instintos son puestos en relación con el tema del cuerpo y los sentidos. Además, en este capítulo se destaca la importancia de la música dionisiaca en el pensamiento trágico y se exponen algunas intuiciones metafísicas de Nietzsche en torno al arte, en el Origen de la Tragedia.

Luego, en el segundo capítulo, se profundiza en el pensamiento trágico de Nietzsche y se lo pone en relación con el fenómeno de la cultura y el dolor.

En el tercer capítulo se expone la problemática general del “socratismo” y sus consecuencias sobre la tragedia griega. Por último, se examina la cuestión del cuerpo en la obra de Nietzsche y se propone una reflexión acerca de la perspectiva de nuestro autor sobre la experiencia corporal y su sabiduría.

“La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime, y escucha un canto lejano y melancólico –éste habla de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor.”

Nietzsche F. “El Nacimiento de la Tragedia”

“No hay mal que dure cien años, ni cuerpo que lo resista” Refrán popular

INTRODUCCIÓN

La Perspectiva del Cuerpo en el Arte

En primer lugar, quisiera destacar el lugar privilegiado que tuvo el arte trágico en la reflexión Nietzscheana. En Nietzsche arte y ciencia tienen que ir de la mano: esa es su experiencia vital. Por cierto que para nuestro autor, el arte fue una de las creaciones culturales más elevadas que el espíritu griego desarrolló con maestría y magnificencia. Un aspecto original de la obra de Nietzsche fue el desarrollo de una concepción particular sobre el arte, a partir de la cual examinó la cuestión del origen y decadencia de la tragedia griega, junto al problema del saber y de la ciencia. Para éste, el arte no puede ser valorado exclusivamente a partir del concepto tradicional de belleza, el cual exige medida, contemplación y sosiego de parte del artista en la relación con su obra. Según Nietzsche, es necesario trascender este mundo superficial de la bella apariencia e ir más allá, para penetrar en los abismos profundos y agitados del ser.

A pesar de la intensidad y “pesadez” de su obra, el interés artístico de nuestro autor estuvo acompañado de una búsqueda y un anhelo por experimentar el genuino placer de la vida, que a su vez, no hiciera “la vista gorda” ante los aspectos dolorosos y contradictorios de la existencia. *Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso* -decía Nietzsche - *y sin embargo no debemos quedar helados de espanto ante esta realidad*¹. Detrás de ella, más allá del cambio incesante de las apariencias, se encuentra el placer supremo e indestructible de la existencia. Anhelar vivir, regocijarse en lo existente parece ser –de acuerdo a nuestro autor- la **meta** más alta del arte y de todas sus manifestaciones históricas: religiosa, científica y filosófica.

Aunque la escultura, la pintura, el panteón de dioses, la ciencia y la filosofía han respondido de algún modo a esta **noble** verdad del arte, aquella expresión que logró reflejar con mayor fuerza e intensidad el carácter contradictorio -doloroso y placentero- de la existencia, fue la música dionisíaca. Junto a ella se expresaron los instintos más primitivos del hombre, ya sea bajo la forma del dolor o bien del éxtasis sublime. En cualquier caso, esta música abrió una puerta para que el cuerpo y el alma expresaran sus sentimientos con total desenfreno y libertad. En este sentido, el arte dionisíaco se nos presenta como una sabiduría del cuerpo y de sus instintos, “un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico”, dice Nietzsche².

El objetivo del presente trabajo es explorar el territorio del cuerpo en conexión con algunas reflexiones vitales expuestas en el Origen de la Tragedia, como son el problema de la individuación, el pesimismo, el hombre teórico y la cultura, entre otros. Por otra parte, esta tesis busca mostrar el lugar destacado que la experiencia corporal tuvo en el pensamiento de Nietzsche. Esto último, será examinado especialmente a partir de la relación que nuestro autor mantuvo con el arte trágico y el “socratismo”.

¹ Nietzsche F. “El Nacimiento de la Tragedia” Ed. Alianza, Barcelona, España, 1998. p.146

² Op.cit.p.130

Finalmente, creo que no es posible hablar sobre la perspectiva del cuerpo en la obra de Nietzsche sin referirse a la cuestión del dolor y la música dionisiaca. Con todo, esta investigación propone un camino nuevo para reflexionar sobre aquello que se rehúsa a ser pensado exclusivamente desde una óptica lógico-racional.

CAPÍTULO I EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA: LA CONCEPCIÓN APOLINEA Y DIONISIACA DEL ARTE

“Sólo como fenómeno estético está justificada la existencia del hombre”. Creo que esta frase es emblemática porque no sólo muestra la importancia que tuvieron las concepciones estéticas en el pensamiento de Nietzsche, sino porque también expresa el valor que tuvo el arte para la vida de nuestro autor. Para Nietzsche, el arte y la vida no están separados, de la misma manera que no hay diferencia entre el espíritu y los sentidos. Este parece ser el corazón de la lucha del pensamiento “Nietzscheano” contra las grandes tradiciones espirituales e intelectuales de occidente, las cuales establecen una división tajante entre el mundo “verdadero” (suprasensible) y el mundo “apariencial” (sensible). Cielo y tierra, espíritu y materia, claro y oscuro, puro e impuro, racional e irracional, consciente e inconsciente, todas estas categorías nos mantienen prisioneros en la mente conceptual del “hombre teórico”. Por eso el arte, por eso su consuelo metafísico, esto es, una vuelta a la unidad del ser a través de la experiencia de los sentidos: Cielo y Tierra, ambas cosas juntas en una sola existencia. Por eso nuestro cuerpo divino como un cable a tierra.

De acuerdo a Nietzsche, Apolo y Dionisos simbolizan la esencia del arte en Grecia. Estas divinidades -dirá nuestro autor- reflejaron la visión y “*las profundas doctrinas secretas del arte griego*”. Por lo tanto, nuestro autor propone comprender el arte y su significado en el mundo griego a través de algunos rasgos dominantes que caracterizan lo que él llamó lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”.

El motor del desarrollo en el arte griego tuvo su fundamento -dice nuestro autor- en la **lucha** permanente entre los instintos apolíneos y dionisiacos. Por otra parte, el encuentro entre estas deidades o potencias artísticas significó la confrontación de modos diferentes de experimentar y concebir la existencia humana. Si bien en la metafísica Nietzscheana estas diferencias arrancan de un sustrato común -la voluntad-, en la vida y en la historia estos instintos se manifestaron como “potencias artísticas” contrapuestas que, lucharon entre sí, se excitaron mutuamente y finalmente se reconciliaron en la tragedia griega.

Estos dos instintos “fundantes” de la existencia, se presentan en el arte griego como antítesis **estilísticas**. Mientras el instinto apolíneo se expresa mediante la escultura, la pintura y la poesía, lo dionisiaco se crea a través del baile, la música y la melodía:

“Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisos, 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 Dionisos: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente para dar a luz frutos nuevos y cada vez más

vigorous, para perpetuar en ellos, la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”.³

Por otro lado, la analogía que propone Nietzsche en torno a las cualidades que representan estas dos deidades son el sueño y la embriaguez, dos estados fisiológicos del cuerpo. Visto a la luz de la significación del cuerpo, en el arte plástico aparecerá la “transfiguración” del cuerpo humano en una bella imagen, visto como una ensoñación, mientras que a través de la embriaguez y la música dionisíaca presenciaremos la “disolución” de la forma corporal, en una experiencia que Nietzsche denomina “mística”.

1.1 La concepción apolínea del arte

Como vimos al comienzo -de acuerdo a Nietzsche- con el desarrollo del arte, se legitiman los sentidos del cuerpo, incorporándolos como una dimensión “verdadera” capaz de informar sobre la naturaleza esencial de las cosas. Los sentidos no inducen a engaño como cree la metafísica, sino que expresan de un modo perfecto la **verdad** del cuerpo. Estas verdades son síntomas del cuerpo y expresan el estado particular de las fuerzas que subyace en el hombre cuando éste es estimulado por las múltiples circunstancias de la vida. Es sabido que una buena parte de estas circunstancias fueron experimentadas por Nietzsche a través del dolor. Sin embargo, seríamos injustos si no mencionáramos las profundas experiencias de éxtasis en su vida. En este sentido, la consideración del arte y los sentidos en Nietzsche, está estrechamente relacionada con las sintomatologías del dolor y el placer en el cuerpo. Según nuestro autor sólo así se puede entender la Tragedia Griega.

El arte apolíneo expresa para Nietzsche un instinto que utiliza el sentido de la vista como forma elemental de relacionarse con el mundo. Lo que este cuerpo **ve** son imágenes, sueños, apariencias, todas estas surgidas de la experiencia del dolor. Los bordes de las formas que aparecen ante él tienen que estar perfectamente definidos y claros. Aunque la experiencia misma del dolor es a veces confusa y/o desmesurada, el instinto apolíneo tiene la virtud de transmutar esta sensación dolorosa y confusa del cuerpo, a través del poder de la imagen, el color, el brillo y la sombra, lo que Nietzsche llama “la bella apariencia”. A esto último se refiere la cualidad salvadora o auxiliadora del arte, que actúa como una sanación ante el dolor de la existencia.

³ Nietzsche, F. “El Origen de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 41.



Imagen 1: Cuerpos pintados

Fuente: smides.blogspot.com

Fuente:www.emol.com/.../imagenes/edwards_laflorida.jpg

1.1.1 El sueño de Apolo

Parafraseando a Lucrecio, Nietzsche señala que es en el sueño donde al hombre se le aparecen las figuras de los Dioses y la imagen escultórica de los cuerpos de seres sobre humanos; también es en este estado donde moran los misterios de la creación poética. Para nuestro autor, es en el mundo onírico donde aparecen todas las formas y figuras posibles de la existencia humana, sean estas agradables o desagradables. El sueño aparece como un material a ser trabajado, interpretado e incorporado a la vida. El hecho de que el sueño haya sido útil y necesario para la vida, se expresó -según Nietzsche- mediante la cualidad vaticinadora del Dios 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 (mundo onírico). La verdad superior, la perfección propia de estos estados que contrasta con la fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda conciencia de que en el dormir y en el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares, todo esto es a la vez analogon simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida”⁴.

Según nuestro autor, tanto el arte poético como el escultórico expresan una verdad superior y una perfección propia que se manifiestan a través de la **bella apariencia**. Dentro de esta perspectiva, el arte apolíneo es aquel tipo de arte donde el hombre sensible se pone en contacto con el mundo de la apariencia y extrae de él la fuerza figurativa y vaticinadora que le da forma a su existencia. Por lo tanto, lo que hace posible y digno de vivirse la vida se encuentra en estrecha relación con la capacidad de hacer contacto con la experiencia fisiológica del sueño. Dentro de esta dimensión el arte tiene un potencial sanador. La experiencia del color, la luz, la configuración de las imágenes, dotan a la vida de una magia casi irreal e ilusoria, tal como si fuera un sueño. Tales son los efectos “salvadores y auxiliares” que emanan de esta **fuerza transfiguradora** de la **bella apariencia**.

⁴ *Op.cit.p.44*

Fuente: www.hado-life-europe.com-esenciaderuth.spaces.live.com

1.1.2 El arte apolíneo como consuelo y la redención ante el dolor: hacer soportable la existencia

La bella figura del cuerpo humano nos muestra con qué sutileza y maestría se desarrolló el arte escultórico en Grecia. Buena parte de estas esculturas están ligadas a las deidades, las guerras y los atletas. En este sentido, la figura esplendorosa del cuerpo fue una de las primeras manifestaciones de la “bella apariencia” en el arte griego. De acuerdo a los registros históricos, en los albores de Grecia la escultura del cuerpo humano fue más bien rígida y estática, por lo que aún no expresaba ese mundo interior de las pasiones humanas. Según los historiadores, el pathos en la escultura griega sólo se introducirá al final del periodo clásico.

Tanto la escultura como la epopeya, al igual que la creación del panteón de los dioses griegos son obras que comparten un sustrato común. El miedo a los poderes titánicos de la naturaleza, la muerte prematura, las guerras, las maldiciones y horrores del destino, forman parte –dice Nietzsche- de los dolores más profundos del hombre griego:

“Siempre que resuena el lamento, éste habla del Aquiles “de corta vida”, del cambio y paso del género humano, cual hojas de árboles, del ocaso de la época heroica.”⁵

Nietzsche señala que no hubiera sido posible que las deidades brillaran con tanta intensidad de no ser por el efecto transfigurador que significó volcar toda la existencia y el dolor humanos en la imagen resplandeciente de aquellos dioses del Olimpo. Nuestro autor sostiene que la **bella apariencia** apolínea tiene sus raíces en los dolores más profundos de la existencia, y la creación misma del Olimpo obedece a la necesidad vital del griego de tornar soportable la existencia:

“Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el sufrimiento, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico...”⁶

Por otro lado, un rasgo distintivo de este mundo resplandeciente y figurativo que se despliega en el sueño, consiste –según Nietzsche- en la necesidad de encuadrar esta experiencia dentro de ciertos límites, de tal modo que se distinga claramente de la realidad diurna. Cualquiera relación que se mantenga con la realidad onírica debe mantenerse dentro del estado de ánimo de la mesura, el sosiego y la contemplación, libre de toda emoción salvaje:

“-no es lícito que falte tampoco en la imagen de Apolo: Esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que ser “solar”, en conformidad con su origen; aún cuando

⁵ *Op.cit.p.55*

⁶ *Idem*

esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia⁷.

La **bella apariencia** y el estado de ánimo asociado a su contemplación y configuración, parecen revelar para Nietzsche el nacimiento de una voluntad que busca contemplarse a sí misma transfigurando y trascendiendo el sufrimiento inherente a la existencia:

“Sirviéndose de este espejismo de belleza luchó la voluntad helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento”⁸.

Así, la creación del panteón griego sería el resultado de una “actitud psicológica”, a través de la cual se busca transmutar el dolor propiamente humano. Al divinizar esta experiencia, la vida aparece como digna de vivirse, a pesar de todo el dolor que conlleva esta existencia cruel. De este modo –según nuestro autor- los dioses griegos habrían sido creados por “la voluntad” con el objetivo de justificar la existencia del hombre:

“Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana -júnica teodicea satisfactoria!”⁹

Es posible que la representación de la bella imagen del cuerpo, apareciera en Grecia cómo una necesidad de glorificar y dignificar las potencias más nobles y fuertes en el ser humano, desviando al mismo tiempo la mirada ante el dolor de la guerra, la separación y la muerte. En este sentido, el culto de Apolo enseña a redimir la pasión y el dolor humanos, a partir de una experiencia que refleja un estado de ánimo contemplativo y de resignación. En tal caso, ¿qué tipo de Hombre ha nacido con el desarrollo del arte escultórico y la epopeya? Es probable que tanto la escultura como la epopeya en los albores de Grecia, sean el reflejo del nacimiento de la conciencia sufriente, mas como un **individuo** que sufre dentro de los límites de la medida y el conocimiento de sí, bajo el reino de la **forma** del “Resplandeciente”.



Imagen 3: Hermes calzándose (Lisipo)

⁷ *Op.cit.p.44*

⁸ *Op.cit.p.57*

⁹ *Op.cit.p.55*



Imagen 4: Sileno y Dionisos niño (Lisipo)¹⁰



Imagen 5: El efebo de Anticitera, de la segundamitad del siglo IV¹¹

Fuente: Grecia antigua. El alba de Occidente. Furio Durando. Folio, 1.997. www.sofiaoriginals.com/feb712esculturagriega5.htm

¹⁰ Sileno maestro de Dionisos, fue un dios frigio, hijo del dios Pan y una ninfa.

¹¹ Se le conoce como "El efebo de Anticitera" y se especula si se tratará de Perseo sosteniendo la cabeza de la Medusa. Sea como sea, la estatua refleja la tensión del momento, con esa mirada en la que puede suponerse una amplia gama de sentimientos

1.1.3 La medida y la contemplación: Los límites de la experiencia apolínea

Estos bordes y límites a través de los cuales el hombre experimenta su propio sufrimiento, se expresan en la filosofía de Schopenhauer a través del “principium individuationis”, desde el cual se determinan la multiplicidad de los fenómenos aparentes. Así pues, para Schopenhauer:

“...el tiempo y el espacio son aquello en virtud de lo cual lo que en su esencia y según el concepto es uno y lo mismo, aparece como vario, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad; son, por consiguiente: el principium individuationis.”¹²

El término acuñado por Schopenhauer nos ayuda a comprender la separación del individuo de la unidad originaria del mundo y el dolor expresado en esta separación. De este modo, alejado ya del núcleo de la existencia, el individuo registra en forma parcial y limitada el dolor presente en todo el género humano. Si bien, el artista-individuo “necesita” penetrar en el dolor y el tomento para engendrar la visión redentora del mundo, su acceso a esta experiencia –desde una óptica apolínea- sólo le será permitido por medio de la contemplación. Por lo tanto, se trata de una experiencia en la que quedan claramente definidos sus límites, donde el individuo padece del dolor “sin excesos”, aunque la raíz sufriente que soporta esta visión sea completamente desmesurada:

“Apolo en cuanto divinidad ética, exige medida de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y así, la exigencia del “conócete a ti mismo” y de “no demasiado” marcha paralela a la necesidad estética de la belleza, mientras que la auto presunción y la desmesura fueron reputadas como los demonios propiamente hostiles, peculiares de la esfera no-apolínea, y por ello como cualidades propias de la época pre-apolínea, la edad de los titanes, y del mundo extra-apolíneo, es decir, el mundo de los bárbaros.”¹³

Por último, Nietzsche se sirve de la metáfora de Schopenhauer para ilustrar el telón de fondo sobre el cual el individuo apolíneo recrea su ilusión, es decir, cómo frente al pavor y la crueldad de la vida el individuo se protege mediante el conocimiento de sí:

“Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el principium individuationis”¹⁴.

¹² Op.cit.p.277

¹³ Op.cit.p.60

¹⁴ Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 44.



Imagen 6: Cuerpos Pintados

Fuente: www.fotolog.com/camy_cello/35182877

El instinto apolíneo refleja el desarrollo de una conciencia que se mira a sí misma a través del espejo de las imágenes. En este sentido, el exceso de lo “apolíneo” en la tragedia griega se expresará a través de la máscara, el personaje y el desarrollo del carácter psicológico del héroe.

De este modo, la voluntad apolínea le da primero una bella forma al cuerpo humano, después lo viste con ropas y atuendos divinos, finalmente le da vida con la introducción del carácter y el desarrollo de un lenguaje “ilustrado”.

Este proceso lento -más no lineal- puede ser visto dentro de uno mucho más amplio reconocido por Nietzsche como el proceso de “individuación”. Éste, lleva consigo el dolor originario de la separación del hombre de sus dioses, de la physis, de la Moira, al mismo tiempo que se va consolidando y solidificando la conciencia del “Yo”. De este modo la conciencia del ser humano queda confinada a los estrechos límites y rígidos bordes del cuerpo individual: *aparece la forma sólida del cuerpo humano*.

Por otra parte, con la introducción de los ritos dionisiacos, el hombre griego experimenta la “aniquilación” del cuerpo individual, para participar de un cuerpo mayor que lo trasciende. Éste es el cuerpo de Dioniso, cuya experiencia fundamental en el arte trágico se encuentra en el coro de sátiros (el coro de “transformados”). En este sentido se puede hablar de diferentes dimensiones en la experiencia corporal, a partir de las cuales el hombre toma conciencia de su propio dolor.

Para ilustrar mejor este problema, tenemos el relato de algunas mujeres en relación a su experiencia corporal durante el parto, en la que observan una “transformación” de su conciencia a medida que el dolor se va acrecentando durante este proceso. Esto último deja planteado, la relación existente entre la experiencia “límite” del dolor y la percepción cognitiva del cuerpo humano.

En este sentido y en relación a lo anterior, queda abierta la pregunta: ¿hasta qué punto el individuo puede depositar su confianza en este conocimiento mesurado de sí, cuando la naturaleza misma se nos muestra desnuda y dolorosa?, ¿Acaso el conocimiento de sí mismo no deja al descubierto una defensa y protección sutil del individuo frente a un hecho que lo trasciende?, ¿Acaso no es esta última la realidad profunda de lo dionisiaco?

1.2 La concepción dionisiaca del arte

“Brisa del valle acaricia y deshiela dormido arroyo. Ya se abultan sus aguas. La primavera llega”¹⁵

El instinto apolíneo posee en sí misma una cualidad creadora, que se expresa mediante el poder transfigurador de la bella apariencia. El acceso a esta cualidad creadora del arte apolíneo, se logra mediante el simbolismo de la imagen. La función de la imagen es re-presentar. Según Nietzsche, lo que se vuelve a presentar -esta vez de un modo transfigurado- es el horror y el dolor de la existencia. En este sentido, la cualidad “transfiguradora” del arte apolíneo posee una dimensión “sanadora”, que nos redime ante el dolor y la crueldad de este mundo. Nietzsche examina esta “virtud” auxiliadora del arte apolíneo desde diversos ángulos, no obstante, en último término se referirá a ella como un “desviar la mirada ante el dolor”, un querer huir del mundo. En este sentido, la concepción apolínea del arte, sólo logra representar de un modo parcial e incompleto la Voluntad de este mundo. Esta **visión** se mantiene cubierta por el velo de la apariencia.

Dentro de este contexto irrumpe la concepción dionisiaca del mundo, como un instinto que comunica lo más esencial de la Voluntad, “*en cuanto voluntad llena de júbilo o voluntad angustiada hasta la muerte*”. El simbolismo de la imagen o de la mirada es insuficiente para acceder a esta experiencia, la cual necesita ser comunicada a través del simbolismo del sonido y el grito:

“¡Cuánto más potente e inmediato es el grito en comparación con la mirada!”¹⁶

El cuerpo del individuo apolíneo es impotente para reflejar la inmediatez de la experiencia dionisiaca. Esta experiencia resuena con la intensidad de la vida, con su fuerza creativa, con la sobreplenitud de la existencia. El arte dionisiaco –junto a su sabiduría del dolor-, permite conectarnos a través de la música con esta profunda dimensión de la Vida, donde el hombre ya no es hombre, sino uno solo con la naturaleza.

¹⁵ Minamoto no Masazumi “*Kokinshuu: El canon del clasicismo*” Colección de poemas japoneses antiguos y modernos. Ediciones Hiperión. España, Madrid, 2005.

¹⁶ Nietzsche, F. “*El Origen de la Tragedia*”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 270.



Imagen 7: Pintura Corporal Indígena. Tribu Xingu ¹⁷

Fuente: www.amazonz.info/xingu/05-indigenous-body-pai

A la luz de esta experiencia nada tiene que decir el cuerpo. Ante lo Uno primordial sólo cabe el profundo silencio. ¿Cómo es que entonces puede haber una referencia al cuerpo dentro de la concepción dionisiaca del mundo? Desde esta perspectiva, nos vemos obligados a considerar la voluntad dionisiaca en abierta relación con el instinto artístico apolíneo. Sólo a partir de este último, se hace consciente la aniquilación del individuo y la toma de posesión de otro cuerpo, el de Dioniso. De tal modo que el instinto dionisiaco en Nietzsche, no puede ser “sustancializado” ni separado de otras fuerzas que lo constituyen. Es por eso que nuestro autor examina esta potencia dentro de un contexto histórico determinado, el de la Grecia clásica, específicamente al interior de la tragedia griega.

¹⁷ *La pintura del cuerpo por indígenas es altamente desarrollada entre las tribus del Xingu. Se nota cómo su cabello esta tintado rojo con una pasta hecha de las semillas del árbol achiote (urucum). Un tinte negro se hace de la fruta del árbol del huit (genipapo). El diseño de la mariposa es un tema común en el Xingu y los diseños abstractos de la mariposa con cola de golondrina se pueden ver en su cara y pecho. La pintura femenina del cuerpo es también ubicua en la región de Xingu con las mujeres y las muchachas que adornan comúnmente sus cuerpos con los varios pigmentos y tintes naturales.*

Por otro lado, poco valor tiene el culto dionisiaco en sí mismo, los saces babilónicos venidos de Oriente y sus ritos, a no ser por la fuerza con que se introdujeron los excesos, la voluptuosidad del cuerpo, el sexo, la intensificación de los sentidos, la música, el dolor extraordinario, el placer supremo, el éxtasis supremo. Lo que parece destacar Nietzsche de estas experiencias, son su capacidad de provocar estados indiferenciados del cuerpo, la no distinción de los sentidos, en suma, la aniquilación total de la conciencia del individuo. Cuando esto último ocurre, entonces se abre la puerta hacia lo uno Primordial, hacia el éxtasis supremo, se “comprende” el placer indestructible de la vida. En la tragedia griega el hombre dionisiaco se sirve de todos los simbolismos del arte apolíneo para tomar conciencia de su unificación con el corazón de este mundo:

Al artista trágico, “...hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica”

La estrecha relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco está mediada por el simbolismo del gesto, a través del cual podemos adivinar toda la riqueza expresiva del cuerpo, el movimiento, la palabra, la mueca o la máscara, el canto y el baile. Pero para que el movimiento no sea algo frío y la palabra sólo un concepto vacío, para que la mueca deje de ser un gesto inexpresivo y el canto un tono repetitivo y el baile una coreografía, se precisa de la música dionisiaca. Ella es la que llega “*al más estrecho contacto posible con la Vida que todo lo genera, lo penetra y lo fortalece*”:

“Pues, como hemos dicho, la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad (Objektivität) adecuada de la voluntad, sino de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. Se podría según esto, llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada”

No se puede pasar por alto las huellas que Kant y Schopenhauer tienen sobre el pensamiento dionisiaco, en el Origen de la Tragedia. A pesar del abismo que se abre entre lo físico y lo metafísico, el fenómeno y la cosa en sí, y la música aparezca en esta obra como una experiencia “metafísica” redentora de las pasiones y sufrimientos **corporales**, Nietzsche intuye que la música dionisiaca logra reflejar lo esencial de la vida: la intensidad de las pasiones, el profundo dolor, el éxtasis supremo, en suma, todo lo que un cuerpo pueda llegar a sentir. De este modo jamás se alejan de su pensamiento la preocupación por los sentidos del cuerpo.

1.2.1 La embriaguez dionisiaca

Una de las maneras más directas de experimentar el instinto dionisiaco es a través del estado de embriaguez. Aunque no la excluye, no se trata de una simple borrachera. Nietzsche destaca de este estado su capacidad de ponernos en contacto con la intensidad de nuestras emociones. La primavera es otra imagen poderosa que nos ayuda a conectar con este misterioso mundo. En la fiesta de la primavera, la tierra ofrece sus dones más variados y exquisitos, hermosos pájaros vuelan y cantan, resplandecen las flores con intensos colores y aromas, los animales se aparean, las flores silvestres se abren y los árboles ofrecen sus exquisitos aromas y frutos.

Esencialmente, el estado de embriaguez exalta e intensifica las emociones a tal punto que desaparece todo rastro de subjetividad. En este sentido, puede decirse que el hombre es “aniquilado”. La realidad embriagada es la experiencia de profunda unidad con las cosas. En este estado - dice Nietzsche-, queda desgarrado el “velo de Maya” que mantiene prisionero al individuo en un mundo de ilusiones figurativas. Es la fiesta de reconciliación de la naturaleza hostil con el individuo, y donde se celebra la disolución de las rígidas fronteras sociales entre humanos. En el culto dionisiaco se celebra la magia de la transformación:

“Ahora en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el Velo de Maya estuviese desgarrado y ahora ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso uno Primordial ”¹⁸

1.2.2 Los ritos dionisiacos en Grecia

De acuerdo a nuestro autor, la manifestación y el desarrollo de esta potencia artística puso en marcha una revolución cultural en la Grecia clásica. El griego, acostumbrado a significar su experiencia del dolor a través de la *bella apariencia* del Dios Apolo y a representarla a través de una música en la que “apenas se insinúan los sonidos”, se encontró de bruces con un aspecto de la experiencia humana hasta ahora ignorada por el arte. A través de la orgía sexual, la voluptuosidad y la crueldad, los nuevos cultos báquicos llegados de Mesopotamia encendieron los impulsos más primitivos y salvajes del pueblo griego.

Debido a la intensidad con que estos cultos fueron asimilados por el pueblo griego, y a la amenaza que representaron para la tradición y antiguas castas sacerdotales, estos ritos fueron re-significados y reconfigurados por obra del Dios Apolo, adoptando una estética totalmente original para Grecia. Dentro de este contexto y con la intención de someterlo, el propio Dioniso fue incorporado al panteón griego custodiado por Apolo.

Si el arte apolíneo brilló con tanta fuerza en Grecia esto –dice Nietzsche- se debió, en buena parte, al esfuerzo apolíneo por re significar el culto dionisiaco. De este modo, se hace visible la relación peculiar que estas dos potencias artísticas mantuvieron entre sí durante este periodo. Gracias al desarrollo del instinto apolíneo en Grecia, el desenfreno y crueldad de los cultos primitivos fueron transformados en una experiencia estética cuya función principal fue la de redimir el mundo:

“...en comparación con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración...Aquél repugnante bebedizo de brujas hecho de voluptuosidad y crueldad carecía aquí (en Grecia) de fuerza...”¹⁹

Por su parte, el culto báquico mantuvo algunas características de las antiguas festividades de oriente, en especial, su capacidad de transmutar las sensaciones más dolorosas en placer:

¹⁸ Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 46.

¹⁹ Op.cit.p.51

“aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados.”²⁰

1.2.3 El simbolismo del cuerpo como expresión del dolor primordial

El simbolismo corporal en las fiestas dionisiacas parece evocar –según Nietzsche- la experiencia de la separación, el desgarró y el dolor del hombre:

“...una pérdida insustituible...un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos”²¹.

Asimismo, el simbolismo del cuerpo también es un vehículo que expresa el placer indestructible de la vida, el éxtasis sublime de la existencia, y con ello la “redención del mundo” y “los días de transfiguración”.

El cuerpo se expresó en la tragedia griega a través del canto, el lenguaje de la mímica y el baile. Según Nietzsche, la potencia artística dionisiaca y su desarrollo en la tragedia griega, llevaron al extremo las capacidades simbólicas del hombre, al permitir que el individuo se reconciliase con la naturaleza dentro de un espacio “ideal”, protegido por la belleza y la ilusión. En el plano artístico y fisiológico esto significó un gran paso para nuestro autor, *nació el simbolismo corporal entero, el gesto pleno del baile:*

“En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”²².

Con el advenimiento de la potencia artística dionisiaca en la cultura griega, emerge un cuerpo vivo, agitado y apasionado que anhela reconciliarse con la naturaleza universal:

“...algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza”.

Dentro de este cuerpo tienen cabida experiencias desmesuradas, dolorosas y placenteras, de tal modo que no existen indicadores conceptuales precisos que puedan delimitar o distinguir este tipo de experiencia sublime. Nietzsche describe a veces esta experiencia corporal como de **auto alienación mística** a través del cual el hombre intenta redimirse de esta separación originaria de lo Uno primordial. El camino que lleva hacia ese estado de auto alienación mística nos lo muestra el cuerpo y la música. Los símbolos más elevados del cuerpo y la naturaleza, a través de los cuales se expresa este sentimiento místico de unidad, son el baile y la armonía (la música). Para imitar la potencia artística dionisiaca, el cuerpo mismo ha de convertirse en una obra de arte. De este modo, el cuerpo desaparece en el gesto pleno del baile y en el simbolismo de la armonía:

“Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación

²⁰ *Idem*

²¹ *Idem*

²² *Op.cit.p.52*

mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte...²³



Imagen 8: Reproducciones de las Venus de Willendorf y Lespugue. Museo Arqueológico de Berlín

Fuente: upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb

Este *desaprender a andar y hablar* se asemeja a la libertad del niño, que aún no ha sido dominado por la cultura. Este es un mundo que trasciende lo convencional, el cálculo y la estrategia. Una comunidad que está más allá de toda lógica *donde los animales hablan y la tierra da leche y miel*. De esta experiencia surge un cuerpo transformado, *por sus gestos habla la transformación mágica*. La dualidad entre los sentidos y el mundo ideal desaparece, *el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte*. Respecto de esta última condición el señor Daisetz T. Suzuki nos cuenta una historia:

“Uno de los maestros Kanó (Escuela pictórica de finales del XVI y comienzos del XVII) fue requerido en una ocasión con objeto de pintar un dragón en el techo de uno de los principales edificios pertenecientes a Myósynzi. Quería hacer del dragón una de sus obras maestras, pues el templo tiene una larga existencia y allí se encuentran gran número de insígnas obras artísticas de todo tipo. No obstante, no acababa de sentirse plenamente capacitado para semejante tarea. El dragón es, claro está, una criatura mítica, y el pintor no pretendía lógicamente, que su obra pareciera un genuino dragón. Aspiraba a crearlo de su propia imaginación, pleno de vida y espíritu, de manera que el animal, aunque grotesco en apariencia, sería el propio pintor tomando vida en un mundo imaginario. La realización de tal proyecto no era una tarea fácil. La realidad de los sentidos trabajaba incesantemente en su contra en cuanto se

²³ *Op.cit.p.46*

esforzaba por remontarse hacia los cielos de sus fantasías artísticas. El pintor recurrió finalmente al abad de un monasterio Zen, un gran maestro de aquella época, y le preguntó sobre la forma de proceder en su trabajo. El maestro le dijo simplemente: <<Conviértete en dragón>>. El artista Kanó no acabó de entender cómo debía interpretar el consejo, pero tras mucha reflexión, la idea comenzó a ser comprendida. Cuando finalmente regresó donde estaba el maestro, no era ya simplemente un artista tratando de pintar un dragón, sino el propio dragón. El maestro le orientó entonces sobre la forma de avanzar en su trabajo. Se trataba, pues, de un dragón pintándose a sí mismo, no de un artista humano tratando de representar una criatura mítica. La obra todavía puede ser contemplada hoy en día, tal como el artista la pintó en blanco y negro, en el techo del templo.²⁴

Al igual que el artista Kanó, el artista dionisiaco no está tratando de representar la figura mítica de Dioniso, es él mismo quien se convierte en Dioniso. Sólo así el hombre comprende realmente la sabiduría de su Dios, la cual justamente expresa la propia aniquilación del principio de individuación. Esta transformación del artista individual se experimenta como la aniquilación de los límites y bordes del cuerpo, los cuales se expanden –con la ayuda de la música- en la vastedad infinita del océano. Esta transformación no ocurre sólo en el cuerpo, sino que también opera sobre toda la estructura de la conciencia. En la embriaguez dionisiaca, la conciencia de los sentidos también es llevada a su límite, el oído aprende a mirar, el olor a escuchar y la lengua a tocar. Penetrando en esta dimensión, la conciencia que discrimina y diferencia los sentidos, desaparece, dejándonos la experiencia pura del goce.

1.3 La música dionisiaca

La sabiduría dionisiaca le devolvió al cuerpo y sus sentidos, un lugar preponderante dentro de la experiencia cognitiva del hombre. Durante siglos, dice Nietzsche, estos fueron considerados -ante el tribunal del saber- como un error y un engaño. Ahora, a través del arte y la música dionisiaca, Nietzsche quiere invertir esta relación, dignificando la realidad de los sentidos y el cuerpo.

En el Origen de la Tragedia, la música **se hizo cuerpo** a través del sentimiento. En sus inicios, Nietzsche se sirve de las concepciones de Schopenhauer para poner en relación el ámbito de la música y los sentimientos:

“Todas las posibles aspiraciones, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos procesos que se dan en el interior del ser humano y que la razón subsume bajo el amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados mediante las infinitas melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma, sin la materia, siempre únicamente según el en-sí, no según la apariencia, como el alma más íntima de ésta, sin cuerpo”.

Más allá de su connotación metafísica, la música dionisiaca logró expresar los sentimientos más íntimos del ser humano. En este sentido, es bueno preguntarse si detrás de esta intimidad no se encuentra el anhelo de Nietzsche por experimentar la inmediatez de la vida. De acuerdo a la filosofía de Schopenhauer, los sentimientos son un complejo de

²⁴ Suzuki, T. D. “Budismo Zen”. Ed. Kairós, Barcelona España, p.105. Año 1998.

representaciones y estados volitivos inconscientes que se manifiestan en forma de placer o de displacer. Ahora bien, existen diferentes medios para expresar estos sentimientos: el lenguaje conceptual, el lenguaje gestual o el lenguaje sonoro. Sin embargo, no todos estos lenguajes logran comunicar lo que hay de más auténtico en un sentimiento. Nietzsche se interesa por un lenguaje que logre comunicar los aspectos más instintivos del ser humano. Este lenguaje es el de la música, el sonido y la armonía.

Imbuido de las ideas de Schopenhauer, nuestro autor concibe la música como una manifestación extracorpórea del mundo, como la cosa en sí que subyace a cada fenómeno de la experiencia, **como el alma más íntima de la materia**. En contraste con la música, los afectos, los sentidos y las pasiones pertenecen al mundo de la apariencia. A pesar de esta distinción, la concepción dionisiaca de la música, se caracteriza por llevar al límite la experiencia sensorial del hombre, a partir de la intensificación de los sonidos. Por lo tanto, música y sentidos son aquí inseparables para comprender el Nacimiento de la Tragedia y la perspectiva del cuerpo en la obra de Nietzsche. **“Sentir”** con intensidad la propia vida como si fuera una música, no cualquiera, sino aquella capaz de provocar y extasiar al oyente hasta el infinito, este parece ser el anhelo de nuestro autor. Con la música dionisiaca surge la embriaguez del sentimiento, a través del cual se comunica lo más esencial de la voluntad, su residuo insoluble. En este estado, la voluntad manifiesta su satisfacción e insatisfacción, el placer o el displacer, a través de un símbolo más elevado: la **“sonoridad pura, la armonía”**:

“La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía.”²⁵

Nuestro autor experimentó estos estados con la música de Wagner, el cual anhelaba el resurgir del mito trágico en la cultura Alemana²⁶. De acuerdo a Nietzsche, sólo se podía alcanzar el significado profundo del mito por medio de la música dionisiaca. De allí que en los escritos preparatorios del Nacimiento de la Tragedia se examine con detalle la relación existente entre la imagen y el sonido, la apariencia y la voluntad, lo apolíneo y lo dionisiaco.

1.3.1 El poder de la música dionisiaca y la fuerza figurativa de Apolo

Nietzsche afirma que la tragedia griega es la obra suprema bajo la cual el instinto dionisiaco y el instinto apolíneo se fusionaron. Según nuestro autor, la génesis de esta “simbiosis” arranca del vínculo entre música y poesía. Para demostrar aquello, Nietzsche nos presenta dos grandes genios de la poesía: Homero y Arquíloco. A diferencia del primero, la poesía de Arquíloco se manifiesta con desenfado y naturalidad dando rienda suelta a las pasiones profundas de la existencia. Seguramente por este motivo, la estética contemporánea lo califica –equivocadamente según nuestro autor– como el primer artista “subjetivo”. Más allá de esta crítica de la estética contemporánea, Arquíloco es para Nietzsche el primer gran lírico griego, cuya poesía se haya completamente identificada con el fenómeno de la música. Como primer lírico griego, Arquíloco está fundido con el espíritu de la música.

²⁵ Nietzsche, F. *“El Nacimiento de la Tragedia”*. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 51

²⁶ El Nacimiento de la Tragedia está escrito como un prólogo a Richard Wagner, en el sentido de que nos ofrece algunas concepciones estéticas que articulan la relación necesaria entre música y mito, voluntad y pensamiento trágico, que están a la base de la empresa política-ideológica de Wagner y Nietzsche.

A partir de aquí, es interesante notar el valor que la experiencia musical adquiere para la metafísica Nietzscheana y cómo, a partir de esta experiencia, se relacionan lo dionisiaco y lo apolíneo.

En esencia -dice Nietzsche- la música es el reflejo a-conceptual y a-figurativo de lo Uno primordial, y por lo tanto es la que mejor se acerca al dolor y la contradicción de este mundo:

“El músico dionisiaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor”²⁷.

Como segundo reflejo de lo Uno primordial, la imagen y el mundo onírico hacen sensible el dolor y la contradicción de este mundo. Junto a este simbolismo se manifiesta el placer primordial de la apariencia:

“Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, proclama su furioso amor y a su vez su desprecio por las hijas de Licambes, no es su pasión la que baila ante nosotros en un torbellino orgiástico: a quien vemos es a Dioniso y a las ménades, a quien vemos es al embriagado entusiasta Arquíloco echado a dormir –tal como Eurípides nos describe el dormir en Las Bacantes, un dormir en una elevada pradera de montaña, al sol de mediodía- : y ahora Apolo se le acerca y le toca con el laurel. La transformación mágica dionisiaco-musical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos.”²⁸

De acuerdo a nuestro autor, la canción popular –introducida en Grecia por Arquíloco- refleja de modo más claro aún, la unión de los instintos apolíneos y dionisiacos. En la forma estrófica de la canción popular –dice Nietzsche- se expresa la melodía²⁹ y sólo a partir de esta última, es engendrada la poesía. En este sentido, estamos en presencia de un nuevo lenguaje que se esfuerza por imitar la música, donde la fuerza figurativa de las imágenes, nacen del corazón mismo de la melodía, lanzando a su alrededor “chispas e imágenes”:

“...las cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos, más aún, con su loco atropellamiento, una fuerza absolutamente extraña a la apariencia épica y a su tranquilo discurrir.”³⁰

En su intento por imitar o reflejar lo Uno primordial, la música se antepone a cualquier tipo de imagen o apariencia. Citando a Schiller, Nietzsche nos muestra que en el proceso del poetizar se antepone a éste un estado de ánimo musical previo, dejando en claro la preeminencia de la música por sobre la fuerza figurativa de las imágenes.

Por otra parte, para nuestro autor, la música aparece o se refleja en el espejo de las imágenes y de los conceptos como *voluntad*³¹, es decir, **como lo eternamente, volente, deseante, anhelante.**

²⁷ *Op.cit.p.66*

²⁸ *Op.cit.p.65*

²⁹ “La melodía es, pues, lo primero y universal, que, por ello, puede padecer en sí múltiples objetivaciones, en múltiples textos”. Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 71.

³⁰ *Op.cit. p. 71.*

³¹ “...tomada esta palabra en sentido schopenhauriano, es decir, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad” Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 73

El lírico interpreta o traduce la experiencia musical con imágenes cargadas de pasión, desde las más sutiles hasta las más intensas. Sin embargo, la interpretación que el lírico realiza de la música no se deja arrastrar por la subjetividad del deseo y la pasión. Por el hecho interpretarla con imágenes, se mantiene bajo el ojo de la medida y la contemplación, dentro del ámbito apolíneo:

“como genio apolíneo, interpreta (el lírico) la música a través de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, completamente desligado de la avidez de la voluntad, es un ojo solar puro y no turbado.”³²

Como ya vimos, la esencia de la música está más allá del lenguaje de los símbolos. En otras palabras, antecede el mundo puramente apariencial del lenguaje de la imagen y el concepto. Aunque los soporta a su lado - dice Nietzsche- a diferencia de éstos, la música refleja directa y auténticamente la realidad primordial. La música penetra el corazón mismo del dolor y la contradicción primordial de este mundo. En este sentido, puede hablarse de un “poder musical”, que encuentra su expresión en el arte trágico, a través del instinto apolíneo de la imagen y la medida.

A través de “su ojo solar”, el lírico griego representa a través de las imágenes toda la locura de sus sentimientos embriagados. Es una experiencia colmada de anhelos, deseos y pasiones que encuentran su expresión en la “sonoridad pura” antes que en la imagen. La música dionisiaca tiene por lo tanto esa cualidad de comunicar directamente lo que yace en lo más hondo del cuerpo humano: el placer y el displacer de la voluntad.

1.3.2 La importancia de la música en la obra de Nietzsche

A lo largo de toda su vida Nietzsche mantuvo un profundo interés por la música. No sólo le dio forma a este interés a través de algunas composiciones musicales, sino también éste se manifestó a través de la escritura³³ y la investigación. Su profunda amistad –aunque breve- con Richard Wagner, revelan en parte esta pasión por la música. En el “Ensayo de autocrítica” del Origen de la Tragedia se ve con claridad el lugar que Nietzsche le asignó a la música, al definir su tesis doctoral:

“...como un libro para iniciados, como una “música” para aquellos que han sido bautizados en la música, que desde el comienzo de las cosas están ligados por experiencias artísticas comunes y raras...”³⁴

Por otro lado Rüdiger Safranski nos muestra en su obra “Nietzsche: Biografía de su pensamiento”, el temprano interés que Nietzsche manifestó por la música y el fervor con que anhelaba incorporarla en sus trabajos de filología:

“Quizás llegue a encontrar una materia filológica que se pueda tratar musicalmente, y entonces balbucearé como un niño de pecho, acumularé imágenes como un bárbaro que se duerme ante una antigua cabeza de Venus y, a pesar de la “fulgurante prisa” en la representación, tendré razón.”³⁵

³² *Op.cit.p.73*

³³ No son pocos los autores que han percibido una escritura musical en las obras de Nietzsche, en especial, en “El Nacimiento de la Tragedia” y “Así habló Zarathustra”. Ver Manuel Barrios “La Voluntad de Poder como amor”, Ediciones del Serbal.Barcelona, España, año1990.

³⁴ Nietzsche, F. “El Origen de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 28.

³⁵ R. Safranski “Nietzsche” Tusquets Editores. España, Barcelona. 2004. Pág.61.

Es importante señalar que a Nietzsche le interesaba un tipo particular de música, concretamente aquella que fuera capaz de evocar un estado de ánimo extático, de “embriaguez musical”. Parece ser que nuestro autor tenía la necesidad de experimentar un “estado de ánimo” musical a partir del cual fuera posible obtener una *sensación verdadera del mundo*. Safransky ilustra muy bien este anhelo de “verdad” o autenticidad que acompaña el interés de Nietzsche por la música:

“La música otorga instantes de “sensación verdadera”, y podría afirmarse que la filosofía entera de Nietzsche es el intento de mantenerse en la vida también cuando la música ha terminado. Nietzsche quiere, en la medida de lo posible, hacer música con el lenguaje, los pensamientos y los conceptos. Pero, naturalmente, el resultado no es satisfactorio. “¡Esta “alma nueva” habría debido cantar, y no hablar!”, escribe en el prólogo autocrítico, redactado más tarde, para el libro sobre la tragedia de 1872.”³⁶

Por otra parte, cuando digo que Nietzsche se interesó por la música, no me refiero a ese interés “docto” o “ilustrado” del que mantiene una relación fetichista con la música. En el decir de Pierre Bourdieu³⁷, que considera la música como un capital cultural que predispone a ciertos sujetos “bien dotados” o “privilegiados” a participar del juego del gusto o de la distinción, dentro de un campo cultural determinado³⁸. De hecho, este parece ser uno de los motivos que están a la base del distanciamiento de Nietzsche, del proyecto “ideológico” de Wagner. Lo que quiero destacar aquí, es más bien la importancia que tuvo la música, tanto en el orden fisiológico como metafísico, dentro del pensamiento particular de nuestro autor. La sugerencia es que examinemos la propia comprensión que Nietzsche desarrolló en torno a la música, tanto a un nivel físico sensorial como a nivel intuitivo. Creo que este ejercicio nos dará luz sobre el significado del arte trágico en la obra de Nietzsche, quedando de este modo al descubierto la noción de cuerpo que habita en ella. De este modo, la relación que propongo observar es aquella existente entre música, pensamiento trágico y cuerpo.

1.3.3 El encuentro del ser con el corazón del mundo: una experiencia musical

De acuerdo a Nietzsche, uno de los responsables de la muerte de la tragedia griega fue Eurípides quien no supo apreciar su aspecto insondable, ilimitado e incommensurable del arte. Tanto para éste como para el público –dice Nietzsche- la tragedia antigua se presentaba como enigmática, excesiva, en suma, incomprensible. Sin embargo, la necesidad de entender un arte cuyo propósito fue entre otros, el de provocar la transformación del individuo, el olvido de su condición civil por medio de la música, el baile y los gritos de júbilo, es algo que sólo se puede hacer mediante la experiencia del cuerpo, el pathos y los sentidos.

Nietzsche estaba muy familiarizado con esta **experiencia corporal** a través de la escucha musical. De hecho, el Nacimiento de la Tragedia es una obra incompleta para quien

³⁶ *Ibid.* Pág. 18

³⁷ Sociólogo, político y filósofo francés que desarrolló un cuerpo sistemático de investigaciones sobre el campo cultural francés.

³⁸ Es interesante notar que el sociólogo francés Pierre Bourdieu desarrolla la noción de “campo” y de “habitus” para entender ciertos fenómenos contemporáneos, entre ellos la cultura, el arte y la ciencia, entre otros, determinados por la división social y sexual del trabajo y por una creciente especialización productiva de las sociedades industriales y capitalistas.

no haya desarrollado un oído musical, y sólo se comprende a medias si no se conoce el lugar que ocupó la música en la vida de Nietzsche y los “estados” que ésta suscitaba en él:

“Se estremece en mí cada fibra, cada nervio, y hacía mucho tiempo que no tenía semejante sentimiento duradero de arrobamiento...”³⁹ –escribe Nietzsche– de regreso después de asistir a un concierto de Wagner.

En su libro “Nietzsche: Biografía de su pensamiento”, Safranski parte señalando:

“El verdadero mundo es música. La música es lo informe, inmenso y estremecedor. Si uno la escucha se abriga en el ser. Así la experimentó Nietzsche, para quien la música lo era todo, una realidad que no habría de terminar nunca...”⁴⁰

Esta cita refleja la dimensión de totalidad de la música, capaz de permear todas las esferas de la vida humana. En segundo lugar, expresa ese don de la música de ponernos en contacto con lo más esencial de nosotros mismos: *si uno la escucha se abriga en el ser*. El reencuentro del ser alemán consigo mismo fue una inquietud⁴¹ importante dentro del pensamiento temprano de Nietzsche, para quien representaba un síntoma del estado de salud de la cultura de un pueblo.

Para nuestro autor, la música dionisiaca tiene la virtud de suscitar “estados de ánimo” a través de los cuales el hombre se hace uno con la naturaleza. En el Nacimiento de la Tragedia, Nietzsche nombra esta experiencia genuina del ser como lo *Uno primordial*:

“...esto es lo verdaderamente existente, la realidad simultánea del dolor y el placer, lo eternamente sufriente y contradictorio.”⁴²

1.3.4 El residuo insoluble de la Voluntad y la comunicación instintiva de sus fines.

De acuerdo a Nietzsche, la voluntad única de la existencia tiende hacia su satisfacción mediante el placer de la existencia. *¡Anhelar morir, no morir de anhelo!* dice nuestro autor:

“...la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo”⁴³.

El gusto por la vida, tornar soportable la existencia en medio del dolor, son algunos de los rasgos esenciales de la Voluntad. El grado en que la Voluntad se satisface se expresa mediante los sentimientos de placer o de displacer. En este sentido, valiéndose de la filosofía de Schopenhauer, Nietzsche interpreta los sentimientos como un complejo

³⁹ R. Safranski “Nietzsche” Tusquets Editores. España, Barcelona. 2004. Pág.18

⁴⁰ *Op.cit.p.17*

⁴¹ Catorce años después de la publicación del Nacimiento de la Tragedia, a Nietzsche le sigue interesando la cuestión del ser alemán. Sólo que esta vez ya no deposita sus esperanzas en la música alemana. “De hecho, entre tanto he aprendido a pensar **sin esperanzas ni indulgencia** acerca de ese ser alemán” señala Nietzsche en el ensayo de autocrítica de su tesis doctoral.

⁴² Nietzsche, F. “El Origen de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. Pág. 65. Año. 2004.

⁴³ *Op.cit.p.154*

de representaciones y de estados volitivos inconscientes⁴⁴. Ahora bien –de acuerdo a nuestro autor- estos sentimientos pueden ser comunicados, ya sea en forma consciente a través de los conceptos, o bien de un modo inconsciente por medio del gesto y el sonido. Sin embargo, la representación consciente del sentimiento a través del pensamiento conceptual nos comunica sólo una parte de éste, quedando fuera de la representación “un residuo insoluble”, inaprensible para el lenguaje conceptual. Este residuo insoluble, aquellos sentimientos que no pueden ser representados de modo consciente, encuentran un vehículo apropiado de expresión mediante el gesto y el sonido. Ambos lenguajes simbolizan aspectos instintivos e inconscientes del ser. La tragedia griega se sirvió de estos lenguajes para comunicar aquellas experiencias que estaban más allá de las rígidas fronteras del individuo. En otras palabras, lo que se comunica a través del gesto y el sonido son la intensidad de las pasiones tanto placenteras como dolorosas, la desmesura y el aspecto misterioso de la existencia.

De este modo, la música representa **directamente** la voluntad más profunda, dentro de la cual habitan una multiplicidad de fuerzas e instintos que se agitan sin cesar, *un mar eterno, un cambiante mecerse, un ardiente vivir* como lo es la música del coro trágico, señala Nietzsche.

1.3.5 El nacimiento del arte como expresión de la voluntad: el desarrollo de las capacidades simbólicas del cuerpo

Para Nietzsche, el arte consiste en ese acontecimiento histórico en el que surge un espacio ideal donde se pone de manifiesto la Voluntad. Este proceso dará lugar a la creación de una serie de símbolos corporales encargados de comunicar lo que hay de más profundo en esta Voluntad. Un ejemplo de este proceso creativo es el ditirambo dionisiaco donde emerge una variedad de símbolos con diferente intensidad:

“En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas...”⁴⁵

Estas capacidades simbólicas mediante las cuales se representa lo esencial de la naturaleza, se intensifican en el arte trágico –dice Nietzsche- mediante la violencia estremecedora del sonido. Es a través de este ruido “ensordecedor” como el hombre dionisiaco manifiesta lo más esencia de la naturaleza.⁴⁶

“...Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros”⁴⁷.

⁴⁴ “Eso que nosotros llamamos “sentimientos”, la filosofía que camina por las sendas de Shopenhauer enseña a concebirlo como un complejo de representaciones y estados volitivos inconscientes.” Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 265.

⁴⁵ *Op.cit.p.52*

⁴⁶ Esta idea está en clara consonancia con la creación artística de Wagner. Por otro lado, es interesante apreciar la riqueza y originalidad de la música wagneriana, como una semilla que da origen a nuevos modos de apreciar el sonido. Estoy pensando en el surgimiento de la electroacústica y su forma particular de experimentar la intensificación de los sonidos.

⁴⁷ *Idem*

En este sentido, puede decirse que para Nietzsche, el surgimiento y desarrollo del arte está acompañado de un paulatino enriquecimiento de la experiencia corporal. Mientras que el instinto apolíneo del arte se manifiesta a través del ojo, la apariencia y la visión, el instinto dionisiaco se manifiesta en el arte por medio del oído, la música y el baile. De este modo, la tragedia griega es el fruto de la unión de ambos instintos. Allí se entremezclan y potencian todas las capacidades simbólicas del hombre reflejando la Voluntad única de la existencia. El grito, la palabra, la imagen, el gesto, el baile son todos símbolos que expresan con distinta intensidad las emociones de la Voluntad.

Particularmente, la pintura y la escultura representan al ser humano como *gesto*, y el placer de mirar –dice Nietzsche– consiste en la comprensión de ese símbolo o gestualidad humana. Es importante destacar aquí, que en el caso del arte apolíneo, es el placer por la apariencia lo que procura satisfacción a la Voluntad. Por su parte, las artes dramáticas no representan sólo el símbolo (el gesto) en su apariencia, quieta, inmóvil, sino que van más allá, representan el símbolo en realidad, dinámico, cambiante. Lo que aquella realidad simboliza es **el sentimiento mismo** en toda su magnitud. En relación a esto último, Nietzsche señala respecto al arte dramático que no nos quedamos detenidos en el placer de la apariencia, sino que nos **sumergimos** en el sentimiento simbolizado. Las artes figurativas en el drama van más allá del simple placer de la mirada (la belleza de la apariencia) para penetrar en el corazón de la existencia (*el sentimiento* simbolizado en el gesto). En la obra de arte dramática:

“El objeto representado debe ser aprehendido de la manera más sensible y viva posible; debe producir el efecto de que es verdad...La verosimilitud, no ya la belleza, es aquí la tarea”⁴⁸.

De acuerdo a esto último, puede pensarse que para Nietzsche la obra de arte dramática refleja una evolución respecto del arte exclusivamente figurativo de la pintura y la escultura. A diferencia del arte “apolíneo”, cuya estimulación es esencialmente visual, el arte dramático pone en movimiento al cuerpo entero. No le interesa representar una imagen estática o estética de éste, su “bella apariencia”. Quiere expresar lo más profundo e inconsciente que hay en él. Al “bailar” junto al instinto dionisiaco el arte apolíneo se convierte en un gesto que apunta o señala hacia la verdad. Lo que expresa de modo más directo esa verdad es el sentimiento. La verdad no se sitúa en el ámbito de la apariencia, por el contrario, se encuentra en el dominio inconsciente de los sentimientos, el cual el arte dionisiaco logra reflejar muy bien.

1.3.6 El significado de la música dionisiaca en el arte trágico

Como se ve en esta nueva etapa, el arte dionisiaco se pone al servicio del arte apolíneo y figurativo dando origen al drama y la tragedia griega. Siguiendo la perspectiva de Nietzsche y Schiller, las artes figurativas contribuyeron a levantar un **muro** que preservó el suelo ideal y la libertad poética de la tragedia griega. Ahora bien, para que este muro tuviera vida, fue necesario un paso decisivo: la incorporación del coro musical:

“Para ese coro ha construido el griego los colgantes de un fingido estado natural, y en ellos ha colocado fingidos seres naturales. La tragedia se ha

⁴⁸ *Op.cit.p.267*

levantado sobre ese fundamento, y ya por ello estuvo dispensada desde un principio de ofrecer una penosa fotografía de la realidad.⁴⁹

Este suelo *ideal*, creado y protegido por el arte apolíneo y dionisiaco, está más allá de la contraposición entre lo ideal-artificial y lo empírico-natural. En realidad, el verdadero *suelo* sobre el que se asienta el ideal de la tragedia griega es la **música dionisiaca**. Ésta pone en suspenso al mundo civilizado, tal como *la luz del día deja en suspenso el resplandor de una lámpara*. Visto a la luz de la música, el mundo empírico-natural constituye una forma de ilusión. De este modo cobra sentido la carta que Nietzsche le escribe a su amigo Erwin Rohde, después de escuchar a Wagner en 1871:

“Todo lo que [...] no se deja aprehender a través de relaciones musicales, engendra en mí hastío y náusea. Al volver del concierto de Manheim sentí en mayor medida el singular miedo nocturno ante la realidad del día, pues ésta ya no me parecía real, sino fantasmagórica.⁵⁰

Si bien la creación apolínea de un *fingido estado natural* o de *fingidos seres naturales* ofrece un carácter puramente ideal a la tragedia, esta creación no constituye una “penosa fotografía de la realidad”. La creación de sus objetos –dice Nietzsche– “difiere de la región de los museos de figuras de cera”. Efectivamente, tanto la música como el culto dionisiaco le confiere al mundo una realidad particular, lo pone en movimiento, lo transforma, le da un significado propio:

“...no es este un mundo fantasmagórico interpuesto arbitrariamente entre el cielo y la tierra; es, mas bien, un mundo dotado de la misma realidad y credibilidad que para el griego creyente poseía el Olimpo, junto con todos sus moradores.⁵¹

Por cierto que aquí se manifiestan el poder configurador del mito y el rito, de los cuales la tragedia griega es fiel heredera. Ahora bien, este poder configurador de la realidad provocado por los efectos de la música dionisiaca es percibido **a través del cuerpo**, mediante una experiencia descrita por Nietzsche, como de “embriaguez”, de “arrobó” o de “éxtasis”. Todos éstos son estados de ánimo donde se intensifican las emociones. Por otro lado, nuestro autor sostiene que el sonido es un vehículo instintivo natural, que logra comunicar las emociones más intensas de la Voluntad. Visto de esta manera, lo que simboliza el sonido son los diferentes modos de placer y de displacer a través de los cuales la Voluntad satisface sus instintos.

Por ejemplo, cuando se significa el dolor a través de ciertas imágenes gestuales como el pinchar, cortar, golpear, arrastrar, etc., estas son –de acuerdo a Nietzsche– formas intermitentes de la Voluntad expresadas en el simbolismo del lenguaje sonoro. La variación en la cantidad de placer o de displacer crea el dinamismo del sonido. No obstante, lo que simboliza la “esencia pura” de la Voluntad es la **armonía**. En ella, dice Nietzsche se esconde el sonido sin ningún tipo de símbolo:

“La Voluntad y su símbolo –la armonía- jamba, en último término, la lógica pura!⁵².

El ritmo y el dinamismo del sonido, es decir, *la muchedumbre de intensificaciones de la voluntad* aún constituyen para Nietzsche aspectos externos de la voluntad manifestada en

⁴⁹ *Op.cit.p.79*

⁵⁰ R. Safranski “Nietzsche” Tusquets Editores. España, Barcelona. 2004. Pág. 17.

⁵¹ Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág.79.

⁵² *Op.cit.p.268*

símbolos. En otras palabras, éstos continúan simbolizando el sentimiento en su distinto modo de “aparecer”, en cambio, la armonía es el “símbolo del mundo” porque va más allá de cualquier apariencia, trasciende cualquier manifestación individual del sentimiento:

“El residuo insoluble, la armonía, habla de la voluntad fuera y dentro de todas las formas de la apariencia, no es, pues, meramente simbolismo del sentimiento, sino del mundo. El concepto es, en su esfera, completamente impotente.”⁵³

Quizás por eso El Nacimiento de la Tragedia es un libro *sin voluntad de limpieza lógica*. A esta obra poco le interesa la lógica del lenguaje conceptual, existe más bien un desdén por ella. Su autor se encuentra motivado en aquella época por un lenguaje nuevo, que refleje el verdadero corazón de este mundo, la lógica del lenguaje sonoro:

“Esa “alma nueva” habría debido cantar -¡y no hablar! Qué lástima que lo que yo tenía que decir no me atreviera a decirlo como poeta...”⁵⁴

Ahora bien, es cierto que Nietzsche no sólo se interesó en la música, sino también en el fenómeno completo de la tragedia griega. En este sentido, Nietzsche se maravilla al ver esa danza armoniosa, intensa, llena de vida, entre los instintos apolíneos y dionisiacos. Por ejemplo, puede verse que la música dionisiaca en el arte trágico se puso al servicio de la imagen –el sátiro-, el cual expresa la **real** visión de Dioniso en el momento en que los espectadores sucumben bajo los efectos mágico-sonoros del coro dionisiaco. En este sentido, para Nietzsche la música en la tragedia griega estuvo investida de un poder casi mágico que fue capaz de transformar la realidad misma de las cosas. La descripción de este proceso muestra un hecho crucial: la transformación del individuo civilizado en un ser distinto a él. En la tragedia griega, **gracias al coro y la música dionisiacos** el espectador se funde con sus imágenes, y en ese acto –dice Nietzsche- se convierte en actor, dando origen de este modo al género dramático.

En otras palabras podemos decir que el hombre experimenta con el arte trágico su propia disolución, el resquebrajamiento de su propia individualidad, alcanzando por esta vía el sentimiento básico de la unidad de todo lo existente.

¿De qué nos habla la tragedia griega? En esencia -dice Nietzsche- la tragedia nos habla del sufrimiento de Dioniso. Él es la figura mítica primordial de la tragedia presente desde sus inicios. Edipo, Prometeo y todas las demás figuras míticas de la tragedia griega no son más que variantes de un mismo tema y una misma divinidad. El mito fundante de la tragedia griega -dice nuestro autor- es él:

“...el Dioniso sufriende de los misterios, aquel Dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan, que, siendo niño, fue despedazado por los Titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo: con lo cual se sugiere que ese despedazamiento, el sufrimiento dionisiaco propiamente dicho, equivale a una transformación en agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como rechazable de suyo. De la sonrisa de ese Dionisio surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos.”⁵⁵

⁵³ Op.cit.p.269

⁵⁴ Op.cit.p.29

⁵⁵ Op.cit.p.100

De acuerdo a Nietzsche, toda la cultura Olímpica de la Grecia de Homero se formó para ahuyentar el sufrimiento del individuo, aquel de corta edad que sufre una muerte temprana, que está expuesto a las vicisitudes del vaivén de las apariencias mudables –dice nuestro autor. Sin embargo, esta cultura homérica con su sabiduría propia del dolor, será vencida – dice Nietzsche- por una consideración más profunda aún del mundo, expresada en el mito dionisiaco que buscará romper el sortilegio de la individuación.

La fuerza de la música dionisiaca le dará un nuevo impulso al mito de Dioniso y su sabiduría. Como ya vimos ella se convirtió en el vehículo apropiado para expresar la naturaleza más íntima y salvaje de la Voluntad, así como la profunda intuición de la unidad primordial de este mundo. *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* tiene ese sentido de insuflar un nuevo aliento de vida a esa sabiduría ancestral del mito dionisiaco. Por último la música nos habla de la experiencia sensible del mito, una experiencia corporal que siente y comprende el dolor y éxtasis simultáneos de una existencia vivida con profundidad e intensidad. A través de la música se perpetúa el infinito acto creador de la voluntad, que no cesa de construir y destruir mundos:

“...como la fuerza formadora del mundo es comparado por Heráclito el Oscuro a un niño que jugando coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego lo derriba.”⁵⁶

⁵⁶ *Op.cit.p.199*

CAPITULO II EL PESIMISMO Y LA TRAGEDIA GRIEGA

¿Cómo puede el pesimismo convertirse en una sabiduría? el pesimismo es fuente de sabiduría en cuanto expresa un aspecto esencial de la vida del hombre: la existencia duele, ya sea que este sufrimiento se manifieste durante el parto, a través de una enfermedad, el envejecimiento o la muerte, la vida toda está sometida al cambio inherente de las cosas. Lo que nace tiene que estar dispuesto a morir. De acuerdo a Nietzsche el pueblo griego no se mantuvo al margen de esta verdad, por el contrario, gran parte de la belleza y el esplendor de la cultura griega encuentran su fundamento en la experiencia dolorosa del ser. En el Origen de la Tragedia, el **pesimismo** adopta diferentes caras, a través del:

“...conocimiento de los horrores y absurdos de la existencia, del orden perturbado y de la irregularidad irracional, y, en general, del enorme sufrimiento existente en la naturaleza entera.”⁵⁷

En este contexto, la introducción del espíritu dionisiaco y el nacimiento del arte trágico en la cultura griega, surgen –dice Nietzsche- de todo el dolor acumulado durante las guerras Médicas, en la época de los Titanes. Recordemos que buena parte de las intuiciones expresadas en el Origen de la Tragedia, se originan durante la guerra Franco-Prusiana, en la cual el propio Nietzsche asiste como enfermero.

Por otro lado, me gustaría señalar que el problema del **pesimismo** no se agota en la cuestión del dolor, el cual parece conocer muy bien nuestro autor. El pesimismo se caracteriza por ser una forma particular de **conocer** el mundo a través del **dolor**. Por eso, la cuestión del dolor se construye en el Origen de la Tragedia a través de una multiplicidad de significados: irregular, irracional, horror, absurdo, destino, culpa, pecado, exceso, transgresión, etc. Cada una de estos significados ha tenido un peso específico en las tradiciones culturales. Podríamos decir que estas imágenes o conceptos están vinculados con una multiplicidad de fuerzas o instintos que tienen su campo de batalla al interior del cuerpo.

No obstante, quiero destacar otro elemento esencial de este “saber pesimista” que se manifiesta como una sensibilidad ante el dolor. El pesimismo se convierte en una sabiduría en cuanto le acompaña una **actitud** ante el sufrimiento relacionada con una sensibilidad particular.

De acuerdo a Nietzsche, al interior de cada cultura se han desarrollado diferentes **sensibilidades** ante el dolor. En el Origen de la Tragedia, nuestro autor quiso examinar el grado de sensibilidad que el hombre griego mantuvo con su propio dolor. En el Ensayo de Autocrítica, la sensibilidad del cuerpo ante el dolor es puesta en relación con un incremento

⁵⁷ Este pesimismo o conocimiento griego de las cosas dolorosas, se manifestó y ocultó al mismo tiempo en las figuras del destino (La Moira), las erinias, la Medusa y la Gorgona: “...el imperio tenebroso de la Moira, la cual dispone una temprana muerte para Aquiles y un matrimonio atroz para Edipo, debía quedar ocultado por las resplandecientes figuras de Zeus, de Apolo, de Hermes, etc.” Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág.261.

de las fuerzas vitales de la existencia. Esto último, –dice Nietzsche- será sintomático del estado de salud de un cuerpo, fatigado o pletórico de fuerzas, débil o poderoso, enfermo o sano.

En base a esta relación sensibilidad-dolor Nietzsche construye un “modelo” de tipologías culturales, que nos muestran las diferentes ilusiones o “engaños” que los hombres han creado a lo largo de su historia para protegerse del dolor. Mientras más sensible sea el hombre ante su dolor y menos rehúya de él, más próximo estará de lo Uno primordial, de la fuerza vital y de la sobre plenitud de la existencia. Por el contrario, mientras más insensible ante el dolor y más lo rehúya, se volverá un hombre débil, fatigado, enfermo. La primera actitud **afirma** la Vida, la segunda la **niega**. De este modo, la cultura helénica, la cultura trágica y la cultura alejandrina, pueden distinguirse según el grado de sensibilidad que los hombres han desarrollado en torno al dolor y por el tipo específico de “ilusiones” que han construido para protegerse del sufrimiento.

El arte aparece dentro del pensamiento de nuestro autor como un espacio privilegiado en el que se manifiesta, no sólo la sensibilidad humana sino también la vida misma. De acuerdo a Nietzsche la tragedia griega fue donde mejor se expresó la sensibilidad humana ante el dolor y con ello la vida en su totalidad. La sabiduría del pesimismo en la tragedia griega es aquella del Dioniso sufriente de los Misterios:

“...del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedazado por los titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo.”⁵⁸

El arte trágico evoca la experiencia de un cuerpo desgarrado, que sufre por su desintegración. Como en los Misterios de Eleusis o de Osiris, el arte trágico busca volver a reunir sus miembros despedazados para insuflarle nueva vida. Este desgarramiento deja al descubierto “la consideración profunda y pesimista del mundo”:

“...el conocimiento básico de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida.”⁵⁹

Dentro de esta perspectiva, es importante precisar que este cuerpo despedazado no es el de un individuo físico, sino que es el propio cuerpo de Dioniso. Así, nos queda una pregunta, ¿cómo es el cuerpo Dionisiaco?

“A los despreciadores del cuerpo quiero decirles mi palabra. No deben aprender ni enseñar otras doctrinas, sino tan sólo decir adiós a su propio cuerpo- y así enmudecer.”⁶⁰

De acuerdo a Nietzsche, tanto el arte apolíneo como el arte dionisiaco nacen de la íntima relación del griego con su dolor. De esta manera, en la creación artística se manifiestan –directa o indirectamente- los dolores del cuerpo. Sin embargo veíamos que, el instinto apolíneo es incapaz de sostener la mirada hacia ese mundo de tormentos y por lo tanto, se protege de éste, transfigurándolo en una “bella apariencia”. En el arte apolíneo, las esculturas del cuerpo no expresan dolor alguno visible. La belleza escultural del cuerpo se manifiesta a través de la técnica, las proporciones, la medida, y son reflejo de ese mundo resplandeciente de los dioses del Olimpo, que son como imágenes nacidas de un sueño.

⁵⁸ *Op.cit.p.100*

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Nietzsche, F. “Así habló Zaratustra” Alianza Editorial. Madrid, España., 1999. Pág. 64*

Por el contrario, el instinto dionisiaco le quita el velo a esa bella apariencia y deja al desnudo la naturaleza cruel de la existencia. En el arte dionisiaco el cuerpo es simbolizado a través de “gritos de júbilo” y de “sonidos atormentados”, de tal modo que, tanto el dolor como el éxtasis del cuerpo se manifiestan libremente a través de la música. Estas diferentes capacidades “estilísticas” de enfrentarse al “pesimismo” de la existencia, expresan según Nietzsche distintas maneras de valorar y apreciar la vida. La pregunta por el valor de la existencia fue una inquietud fundamental dentro del pensamiento de nuestro autor. En el Nacimiento de la Tragedia, su autor nos muestra su predilección por las dificultades, los obstáculos, las cosas desagradables y dolorosas de la vida, todo aquello que Nietzsche llama **pesimismo**. En su tesis doctoral, Nietzsche aventuró el valor que tuvo este conocimiento pesimista para el pueblo griego, planteando este problema del siguiente modo:

“¿Es el pesimismo, necesariamente, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados?”⁶¹

Nietzsche pensaba que en las cosas duras de la existencia el hombre podía medir sus fuerzas, probar su valentía, enfrentar sus miedos y salir fortalecido de esta experiencia. En este sentido, nuestro autor quiso examinar la forma en que el griego encaró la cuestión del pesimismo y en particular, la sensibilidad que desarrolló ante el dolor.

El arte fue el terreno propicio para investigar ambos fenómenos. Nietzsche percibe en el origen de la tragedia griega un instinto saludable, fuerte, vital, y se pregunta si acaso con la muerte del arte trágico y la emergencia del nuevo optimismo griego, no se reflejan unos instintos fatigados, débiles, que niegan la vida. Cabe decir que este nuevo optimismo, esta nueva jovialidad griega, es presentada por Nietzsche a través de la figura de Sócrates. Este último encarna un ideal de hombre que nuestro autor llamará el hombre teórico, a partir del cual se modifica la actitud ante el pesimismo y el dolor de la existencia.

Desde esta perspectiva, puede decirse que en la obra de Nietzsche encontramos una **sabiduría** del pesimismo, en la cual se manifiesta el bienestar, la salud y la plenitud de la existencia. Nietzsche se encuentra con esta **sabiduría** en las diferentes manifestaciones del arte griego.

Tanto el culto apolíneo como el culto dionisiaco se presentan como vehículos para penetrar en el corazón de este problema. Ambas tradiciones hicieron frente a la cuestión del dolor a su manera, y cada una se ajustó a las necesidades propias de su época. Por un lado, la voluntad dionisiaca buscó penetrar los dolores más profundos de la existencia mediante el desenfreno y la exaltación de sus ritos, llevando la transformación del hombre hacia sus propios límites, llegando a provocar su muerte como individuo. A través de los cultos dionisiacos, el dolor ordinario del hombre común se convirtió en dolor extraordinario. En esta región la distinción entre el dolor y el placer se disuelven apareciendo el éxtasis y la embriaguez dionisiaca. Por otro lado, la voluntad apolínea buscó desviar la mirada ante el dolor, desarrollando el arte transfigurador de la bella apariencia. La escultura, la pintura y la poesía se desarrollaron como medios de transfiguración, convirtiendo los horrores de la existencia en un mundo de belleza, sosiego y placer.

La aparición y desarrollo de estos instintos en apariencia antitéticos fueron en un periodo histórico determinado, insuficientes para enfrentarse a la cuestión del dolor y al anhelo de existir. Si bien el arte apolíneo se había desarrollado sobre un fondo de dolor y sufrimiento -a la manera como las rozas brotan de un arbusto espinoso-, la verdad profunda de este mundo se hallaba cubierta por el velo de la apariencia. Con la introducción y consolidación del culto dionisiaco en Grecia, se le arranca el velo a esta verdad y se

⁶¹ *Op.cit.p.26*

la muestra desnuda. Sin embargo, esta mirada desnuda ante el dolor amenaza –dice Nietzsche- con destruir la propia voluntad del individuo y acabar con sus ganas de vivir: “lo espantoso y absurdo de la existencia le produce náusea”. Para remediar este estado nauseabundo frente al mundo, interviene la potencia apolínea con su fuerza curativa “transfiguradora”, otorgándole belleza y forma a la obra de arte trágica y la idea trágica⁶².

Cabe decir que la cuestión del valor para la vida, tanto en el arte apolíneo como en el arte dionisiaco, son relevantes en el pensamiento de Nietzsche en la medida que se conectan con la situación presente de nuestro autor. Los rasgos esenciales del arte apolíneo y dionisiaco son acentuados al máximo para evidenciar los problemas socioculturales que Nietzsche percibe en su época. De esta manera, el diagnóstico que Nietzsche realiza en torno a la cultura alemana se nutre de los “modelos” culturales que nuestro autor elabora a partir de las concepciones apolíneas y dionisiacas del arte. Esto “modelos” tienen la virtud de mostrar en toda su complejidad los efectos de ambos instintos en la creación y desarrollo de la cultura. Visto desde esta perspectiva la cultura constituye una defensa sutil del individuo, ante el miedo a sentir.

Señalemos por último, que Nietzsche buscó en la sabiduría del arte trágico una fuerza que contrarrestara el predominio de la cultura alejandrina y su excesiva racionalidad. Frente al impulso generalizado de la cultura contemporánea de convertir cada rincón de la vida en una experiencia consciente y de rechazar cualquier vestigio de irracionalidad, nuestro autor dignificó el mito trágico y la música dionisiaca como una obra de arte que le devolvió al cuerpo su capacidad de conectarse con la inmediatez de la experiencia y la profundidad de la vida.

2.1 La Cultura: Una Respuesta Ante el Dolor y la Incertidumbre

El dolor está a la base de la consideración trágica del mundo. El dolor primordial es el sufrimiento del Dioniso despedazado, quien recuerda el nacimiento del individuo consciente de sí mismo. Podemos interpretar el sufrimiento dionisiaco como una herida abierta que lo acompaña permanentemente y que se manifiesta como una insatisfacción frente a la vida. Por otro lado, se encuentra el sufrimiento inherente a las circunstancias de la vida: el hijo que fallece ante que los padres, una tragedia aérea, una separación prematura, en suma, todo aquello que se halla sometido al cambio, a la creación y destrucción. Un rasgo esencial del cambio es la irregularidad e imprevisibilidad con que este se manifiesta. Quien sea sensible ante estas verdades necesita de algunos “estimulantes seleccionados” que calmen su dolor y le devuelvan sus ganas de vivir. De este modo, los sentidos del cuerpo requieren ser estimulados para soportar esta existencia. La cultura artística estimula la visión del cuerpo mediante las imágenes, la cultura trágica estimula la sensación del cuerpo mediante el sonido y el ritmo, la cultura alejandrina estimula el intelecto mediante la lógica y el lenguaje conceptual.

⁶² “Sobre todo se trataba de transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir: esas representaciones son lo sublime sometimiento artístico de lo espantoso, y lo ridículo, descarga artística de la náusea de lo absurdo. Estos dos elementos, entreverados uno con otro, se unen para formar una obra de arte que recuerda la embriaguez, que juega con la embriaguez.” Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. Madrid, España, Pág.260. Año 2004.

Una de las finalidades de la cultura consiste –dice Nietzsche- en proporcionar ilusiones (en este caso, científicas o artísticas) que nos ayuden a vivir. Bajo esta perspectiva se advierte la vecindad existente entre arte y ciencia, unidas a través de la voluntad. Esta última es la que compele a los individuos a seguir existiendo en **esta** vida, a pesar del enorme sufrimiento presente en ella.

Con la música y la intensificación de los sonidos, se penetra en la auténtica sabiduría del mito dionisiaco. La mente civilizada queda en suspenso dando paso a lo extraordinario e inconmensurable. De este modo –dice Nietzsche- la primera apariencia del hombre queda vencida: se descorre el velo del individuo civilizado. Sin embargo, para evitar su total aniquilación aparece la visión apolínea de la cual surge el propio Dioniso que crea y destruye mundos sin cesar. Dioniso, el héroe trágico por excelencia, es el símbolo de la sabiduría que expresa 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 lugar es para ti – morir pronto.”⁶³

En el Nacimiento de la Tragedia, la incertidumbre, el dolor y la muerte se presentan como verdades ineludibles del ser, las cuales el hombre acepta y experimenta de acuerdo a la cultura predominante de su época. Por otro lado, el hombre se relaciona con estas verdades esenciales mediante diferentes ilusiones que lo impulsan a seguir existiendo. La voluntad –dice Nietzsche- se sirve de estas ilusiones como un medio para estimular el deseo del hombre por la vida:

“...la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo.”⁶⁴

Ya sea que estas ilusiones se manifiesten por medio de la **belleza del arte, el consuelo metafísico de la tragedia o el placer socrático del conocer**, todas ellas⁶⁵ constituyen un vehículo para la redención del dolor. Aquellos hombres nobles que comprenden y por lo tanto penetran en la esencia de este mundo, procuran –dice Nietzsche- librarse de su dolor mediante “estimulantes seleccionados”. Estas “ilusiones” o “estimulantes” constituyen el fundamento del fenómeno cultural. De acuerdo a nuestro autor, las diferentes mezclas y proporciones entre estos estimulantes o ilusiones determinarán un tipo específico de cultura en la historia.

Es conmovedor observar la perspectiva que Nietzsche asume en torno al fenómeno de la cultura, concibiéndola como un blindaje del hombre para protegerse y consolarse ante el carácter doloroso y contradictorio de la existencia. En este sentido, nuestro autor exploró y se sumergió en ese fondo misterioso y contradictorio de las cosas, con el objeto de revelar esa experiencia genuina del ser. En relación a esta experiencia, nuestro autor identificó diferentes mecanismos “ilusorios” con que el hombre hizo frente a su dolor, clasificándolos de acuerdo a tres tipos de culturales predominantes en la historia, estos son: la cultura helénica o artística, la cultura budista o trágica y la cultura alejandrina o socrática.

⁶³ Nietzsche, F. *“El Nacimiento de la Tragedia”*. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág.54.

⁶⁴ *Op.cit.p.154*

⁶⁵ “Aquellos tres grados de ilusión están reservados en general sólo a las naturalezas más noblemente dotadas, que sienten el peso y la gravedad de la existencia en general con hondo displacer, y a las que es preciso librar engañosamente de ese displacer mediante estimulantes seleccionados.”Idem.

2.1.1 La cultura helénica o artística

Como ya mostramos en el primer capítulo, el pensamiento de Nietzsche en el Origen de la Tragedia gira en torno a dos polaridades: lo apolíneo y lo dionisiaco. Aunque ambos instintos artísticos se fusionaron en la tragedia griega, desde un punto de vista histórico el elemento apolíneo parece haber predominado en la temprana edad del arte griego. En este sentido, Apolo fue el Dios por excelencia del arte griego. Ahora bien, ¿cuáles son las características del arte apolíneo? En primer lugar, diremos que predomina en éste la belleza de la forma, su bello esplendor, ya se trate de una escultura, una pintura o bien de una bella imagen poética.

De acuerdo a Nietzsche, la característica esencial del arte apolíneo está estrechamente vinculada a la teodicea griega, en el sentido de que ambas creaciones obedecen a un mismo instinto que busca *hacer soportable la existencia*:

“El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, mundo de belleza, de sosiego, de goce.”⁶⁶

De este modo, los dioses griegos habrían sido creados por la voluntad con el objetivo de justificar la existencia del hombre:

“Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana -júnica teodicea satisfactoria!”⁶⁷

Tanto la belleza en la creación artística como la imagen resplandeciente del panteón de Dioses griegos, están asociados a una historia de dolor en el pueblo griego. A menudo Nietzsche se refiere a esta historia de dolor como la época de los Titanes, sin embargo, no creo que tengamos que entender esta “edad” en un sentido literal y cronológico, aunque efectivamente se pueda hacer este ejercicio desde un punto de vista histórico-positivo. Desde la perspectiva de nuestro autor, los Titanes parecen evocar todo ese mundo de dolor que el pueblo griego padeció, la muerte prematura, las guerras, las maldiciones y horrores del destino. Aquí queda al descubierto toda la fuerza y el poder destructivo de la naturaleza. Cuando los poderes titánicos de la naturaleza se manifiestan, *queda el navegante en medio de un mar embravecido, confiando en su débil embarcación*.

La metáfora de la embarcación no sólo nos habla de la vulnerabilidad del ser humano ante los acontecimientos desafortunados de la existencia, sino que también expresa el modo limitado con que el individuo “apolíneo” hace frente a su experiencia. Los efectos “salvadores y auxiliares” del arte apolíneo se encuentran en directa relación con el conocimiento de si mismo, no obstante, se trata de un conocimiento de sí en el que reina la mesura, el sosiego y la contemplación. De este modo, queda excluida del conocimiento apolíneo toda una gama de acontecimientos sorprendentes y cruciales de la vida que no encuentran en este arte un auténtico medio de expresión.

Por otra parte -dice Nietzsche- el arte apolíneo y la creación de los dioses olímpicos fueron vehículos que expresaron la voluntad helénica en una época histórica determinada. En su ilimitado anhelo por seguir existiendo la voluntad se sirvió de estos vehículos para transfigurar el sufrimiento del pueblo griego, ya sea, en una bella obra arte o en la aureola

⁶⁶ *Op.cit.p.253*

⁶⁷ *Op.cit.p.55*

superior de los dioses del Olimpo. Visto de esta manera, los dioses y el arte griegos son un reflejo que buscó encubrir la realidad desnuda del dolor⁶⁸:

“Ver la propia existencia, tal como ésta es ahora, en un espejo transfigurador y protegerse con ese espejo contra la Medusa –ésta fue la estrategia genial de la voluntad helénica para poder vivir en absoluto. ¡Pues de qué otro modo habría podido soportar la existencia este pueblo infinitamente sensible, tan brillantemente capacitado para el sufrimiento, si en sus dioses aquélla no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior!”⁶⁹

La mirada desnuda ante el dolor corre el riesgo de dejarnos convertidos en piedra, de paralizarnos. Por eso es necesaria una sabiduría “artística” del dolor. ¿Qué son el resplandor de los dioses olímpicos, las hazañas maravillosas de los héroes griegos o la belleza del cuerpo humano de las esculturas helénicas, sino una manera de desviar la mirada frente a la verdad desnuda de la existencia?

A pesar de la verdad del sufrimiento la voluntad helénica **quiere** vivir, esa parece ser la sabiduría esencial del arte griego. El arte apolíneo busca estimular el sentido de la visión del cuerpo a través de la bella imagen y de este modo nos invita a entrar en un mundo de ensueño que mantiene viva la **ilusión** de vivir. Estos últimos son los estimulantes “seleccionados” de los que se compone la **cultura helénica o artística**. Al hombre perteneciente a la **cultura helénica** –dice Nietzsche-

“...lo enreda el seductor velo de belleza del arte que se agita ante sus ojos”⁷⁰

2.1.2 La cultura trágica o budista

La tragedia griega no escapó a ese impulso originario de la voluntad de protegerse contra el dolor por medio de “estimulantes seleccionados”. Estos estimulantes se manifestaron en la obra trágica a través de la danza de los instintos apolíneos y dionisiacos. Juntas, estas potencias artísticas intensificaron al máximo cada sentido del cuerpo, culminando esta experiencia en el éxtasis de la poderosa visión y la transformación dionisiaca.

Estos instintos se expresaron en el arte trágico a través de la música, el baile, la imagen y la poesía. Mediante estos vehículos el hombre griego se relacionó con su dolor y encontró una experiencia de unidad con el corazón de este mundo. El sufrimiento encuentra en el arte trágico un espacio ideal para transmutarse en éxtasis supremo. En este sentido, el dolor se expresó en el arte dionisiaco a través del cuerpo y la exaltación de los sentidos, suscitando intensos estados de ánimo y recordando el placer indestructible de la vida.

Dentro de este contexto es importante destacar que ya se trate de las manifestaciones apolíneas de la cultura o de su aspecto dionisiaco, en ambos casos está presente el anhelo de la voluntad por inducir al individuo a seguir viviendo. Al igual que el arte apolíneo, el objetivo central del arte trágico fue conservar el instinto vital incluso en las condiciones más adversas.

Un aspecto interesante de nuestro autor, fue el haber concebido este problema como un desafío histórico de la humanidad. La voluntad puso a disposición del hombre diferentes

⁶⁸ En este sentido cabe preguntarse qué instintos se esconden bajo ese reflejo bello y luminoso. Miedo, tristeza, angustia y dolor.

⁶⁹ *Op.cit.p.252*

⁷⁰ *Op.cit.p.154*

medios artísticos para que éste conservara las ganas de vivir en medio de su dolor. De acuerdo a Nietzsche, la incorporación del instinto dionisiaco dentro del arte apolíneo redundó en la creación de una posibilidad más alta de la existencia:

“La lucha entre ambas formas de aparecer la voluntad tenía una meta extraordinaria, crear una posibilidad más alta de la existencia y llegar también en ella a una glorificación más alta (mediante el arte). No era ya el arte de la apariencia, sino el arte trágico la forma de glorificación...”⁷¹

De este modo la bella apariencia del arte apolíneo pierde su centralidad en la tragedia griega quedando reducida a un símbolo de la verdad. Este desdén por la apariencia queda reflejada según Nietzsche con la aparición de la **máscara** que señala como **símbolo** hacia lo más esencial del mito dionisiaco: la transformación. Por cierto que esta transformación no puede ser efectuada sólo a través de la máscara. Detrás de la máscara se esconde el movimiento corporal, el baile, los gritos de júbilo, los sonidos atormentados y toda la fuerza de la música dionisiaca. Todos estos elementos estéticos combinados entre sí suscitan un estado de ánimo *creyente en milagros* con el cual el hombre se consuela ante su dolor.

2.1.3 La cultura alejandrina o socrática

La cultura Alejandrina o el impulso socrático que da muerte a la tragedia, tendrá sus propios estímulos y descansará en una nueva ilusión que Nietzsche bautizará como: **el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico.**

Más allá de las diferentes formas de problematizar la cultura Alejandrina, es posible reducir el impulso socrático a un aspecto esencial: el afán ilimitado de querer hacer consciente todos los aspectos de la existencia. Este impulso descansa en la confianza de que es posible conocer a través del *hilo de la causalidad* los abismos del ser. Esta confianza en el conocimiento absoluto de las cosas, exige un modo de obrar “consciente” ante la vida, por lo que toda equivocación en el obrar humano es vista como causa de la ignorancia y la inconsciencia. De este modo se abre un abismo entre el conocimiento dialéctico y la irracionalidad de los instintos, quedando estos últimos marginados del proceso del saber.

En la cultura socrática, el cuerpo, los sentidos y las pasiones serán puestos entre paréntesis, considerados como un obstáculo para este nuevo anhelo de conocimientos y certezas. Así mismo, esta forma de ilusión busca distanciarse del dolor y reducir al máximo cualquier tipo de incertidumbre que signifique vivir en este mundo. Por otro lado, intenta hacer consciente todas las experiencias posibles, justificando cada una de ellas a través del entendimiento y la lógica. A partir de este momento -dice Nietzsche- predominan el conocimiento y el error, el saber y la virtud, la moral y la culpa.

A la luz de este nuevo proceso y teniendo en cuenta la centralidad de los instintos en la vida humana, Nietzsche arremeterá en contra de esta cultura naciente y el hombre producido por ella:

“¿cómo?, ¿no podría ser justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de modo anárquico?”⁷²

De este modo, queda planteada la cuestión de los instintos, la salud y la enfermedad, el dolor y la jovialidad griega. Puestos en este contexto, en la transición de una cultura trágica o artística, hacia otra socrática o alejandrina, nos preguntamos qué lugar ocupó la

⁷¹ *Op.cit.p.264*

⁷² Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. Madrid, España, p.26. Año 2004.

experiencia corporal en el pensamiento de Nietzsche; ¿Qué noción de cuerpo se desprende de la perspectiva de Nietzsche y de Platón, puestos en la encrucijada de la muerte de una cultura y el nacimiento de otra.

2.2 La Tragedia Griega

La tragedia griega posee una realidad particular que contrasta con el mundo civilizado y “real”. ¿Quiere decir esto último que la obra de arte trágica niega la existencia tal cual es? Este es un aspecto delicado a tratar, tanto si se toma en cuenta la crítica que Nietzsche le hace a la concepción “schopenhauriana” del arte, como si se consideran las razones que llevaron a nuestro autor a separarse de R. Wagner.

Uno de los principales efectos que la tragedia griega produce en el hombre –dice Nietzsche- es su consuelo metafísico. Por otro lado, la reflexión sobre la tragedia griega se nutre en parte de la concepción metafísica que Schopenhauer desarrolla sobre el arte⁷³. A pesar de estos matices filosóficos, uno de los impulsos que llevaron a Nietzsche a investigar el arte trágico, responden a una crítica acerca del creciente proceso de individuación de su época, que se habría manifestado ya antes con la muerte de la tragedia griega. Es interesante observar cómo, el escaso valor que se le da al cuerpo y los sentidos, se convierten en un síntoma de este proceso. Para Nietzsche, el creciente individualismo de la sociedad europea adoptará un modelo de hombre que mantendrá una división tajante entre el cuerpo, los sentidos y los procesos cognitivos. El hombre teórico es el prototipo de este hombre europeo, el cual le da escasa o nula importancia a las vivencias del cuerpo en la empresa del conocimiento. En la tragedia griega, el cuerpo adopta un lugar privilegiado dentro del campo del saber. La sabiduría del mito de Dioniso tiene escaso valor si no se la experimenta a través del cuerpo y los sentidos, los cuales son estimulados al máximo a través del coro de sátiros y la música dionisiaca

2.2.1 El coro en la tragedia griega y la sabiduría del sátiro

De acuerdo a Nietzsche la tragedia griega tiene su **génesis** en el **coro** musical. En el comienzo –dice nuestro autor- la tragedia *era únicamente coro y nada más que coro*. Por lo tanto, si queremos ampliar nuestra comprensión sobre la tragedia griega tenemos que penetrar inevitablemente en el corazón del coro trágico. Antes de comenzar a describir sus principales características, me gustaría destacar que -para Nietzsche- la realidad de este coro se sitúa en el ámbito de la religión. Es decir, la validez del arte trágico arraiga en la realidad profunda del mito y el rito dionisiaco. La tragedia misma surge -según nuestro autor- como **necesidad** y **consuelo** para un hombre que ya se ha adentrado antes en los cultos de Dioniso:

“El éxtasis del estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca.”⁷⁴

⁷³ Véase en particular su concepción sobre la música, la que trasluce la distinción kantiana entre el fenómeno y la cosa en sí.

⁷⁴ Nietzsche, F. *“El Nacimiento de la Tragedia”*. Alianza Editorial. Madrid, España, p.80. Año 2004.

Tanto el coro trágico como el rito dionisiaco, tienen en común la capacidad de producir un estado de éxtasis en el que:

“...el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza.”⁷⁵

El nacimiento del arte trágico como prolongación de los ritos dionisiacos, tuvo una función auxiliadora para el hombre griego adorador de Dioniso. De acuerdo a Nietzsche, después de adentrarse en los ritos extáticos de Dioniso y de olvidar su pasado y su condición civil, cuando el hombre dionisiaco vuelve a la vida cotidiana, ésta le parece absurda y espantosa. La realidad cotidiana le produce náusea, puesto que él ha **conocido** la verdadera esencia de este mundo:

“En este sentido el hombre dionisiaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han conocido, y sienten náuseas de su obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión... Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser, ahora comprende el destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas.”⁷⁶

Para nuestro autor, esta desilusión conduce al hombre hacia un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, donde el obrar queda excluido: el mundo es como es, *no hay nada que hacer para corregir el mundo*. Para conjurar este “peligro” aparece el arte de la tragedia griega cuya función vital es la de “re encantar el alma” de este hombre desilusionado y carente de voluntad:

“...únicamente él [el arte] es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo.”⁷⁷

Lo que nos viene a revelar el coro de sátiros es que, a pesar de la transformación inherente a la vida con sus incesantes nacimientos y muertes, con sus amores y desamores, y con sus guerras a cuestas, es apetecible de suyo vivir en este mundo. En esto consiste el consuelo metafísico que nos produce el ditirambo dionisiaco:

“Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado, el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre peligro de anhelar una negación budista

⁷⁵ Op.Cit.p.79

⁷⁶ Op.cit.p.81

⁷⁷ Idem

de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí- la vida.”⁷⁸

Ahora bien, ¿qué caracteriza la obra de arte trágica? En primer lugar, se trata de una realidad cuya naturaleza difiere de aquella comúnmente aceptada por el hombre civilizado. En los albores de la tragedia griega, la realidad representada es la de Dioniso el cual “aparece” como una **visión** nacida de la figura simbólica del sátiro y del efecto mágico producido por el coro musical. Nietzsche está de acuerdo con Schiller⁷⁹ al decir que el coro musical surge para preservar el suelo ideal y la libertad poética del arte trágico. De este modo, se establece un nítido contraste entre la tragedia griega y el mundo civilizado y “real”. Según Schiller, el coro se presenta como una verdadera “muralla viva” que separa estos dos mundos. En esta muralla viva habita el culto religioso de Dioniso, sobre éste suelo – dice Nietzsche-:

“...suele deambular el coro satírico griego, el coro de la tragedia originaria, un suelo situado muy por encima de las sendas reales por donde deambulan los mortales. Para ese coro ha construido el griego los tinglados colgantes de un fingido estado natural, y en ellos ha colocado fingidos seres naturales...Pero no es éste un mundo fantasmagórico interpuesto arbitrariamente entre el cielo y la tierra; es, más bien, un mundo dotado de la misma realidad y credibilidad que para el griego poseía el Olimpo, junto con todos sus moradores. El sátiro, en cuanto coreuta dionisiaco, vive en una realidad admitida por la religión, bajo la sanción del mito y del culto.”⁸⁰

De acuerdo a nuestro autor, toda la disposición arquitectónica del teatro griego está diseñada para que el espectador, el hombre dionisiaco, se compenetre con el drama y la visión dionisiaca. Como ya vimos, en el inicio de la tragedia griega, el escenario y el acto dramático surgen a partir de la **visión** que el coro produce de sí mismo, es decir, aún no tienen una existencia física y concreta. En esta visión, el coro se rodea de un mundo de espíritus que **viven y actúan ante él**, con los cuales se con-funde y comunica mediante un “impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.”⁸¹ En esta experiencia visionaria y transfiguradora del coro, se encuentra el origen del drama, del escenario y la actuación⁸²:

“El coro ditirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas

⁷⁸ *Op.cit.p.80*

⁷⁹ En el prólogo de *La novia de Mesina*, Schiller considera “...el coro como un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética.” Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág.78.

⁸⁰ *Op.cit.p.79*

⁸¹ *Op.cit.p.86*

⁸² “Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter” Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 86.

sociales...en el ditirambo lo que está ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados⁸³.

Visto a la luz de la metafísica desarrollada en torno a la música y las imágenes, poco a poco -dice Nietzsche- se va descargando la música en una multiplicidad de imágenes. El coro se descarga en la imagen del sátiro, mientras que como sátiro engendra una segunda visión a partir de la cual emerge el propio Dioniso. La cualidad onírica y figurativa de la visión apolínea se encuentra presente desde un comienzo en el drama, sin embargo, despojada de todo fin en sí mismo y por lo tanto puesta al servicio del conocimiento y efectos dionisiacos:

“En numerosas descargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia [que se expresa a través de la música] irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial.⁸⁴

Las imágenes que emanan desde la melodía del coro son la antesala del diálogo, que caracterizará en el futuro, la escena y el drama trágico. Hasta ahora, la visión primordial que sostiene el coro está centrada en Dioniso y su sabiduría. Al igual que su Dios, el coro sufre y se glorifica, lo cual se expresa a través del baile, la música y la palabra. El coro de sátiros representa la sabiduría más elemental de su Dios. De este modo, comprende la naturaleza sufriente de la existencia y a través de ella entra en contacto con el corazón íntimo del mundo. En tanto revelan una comprensión íntima de las cosas, el coro de sátiros va proclamando oráculos y sentencias sabias.

2.2.2 La imagen del sátiro en la tragedia griega

De acuerdo a Nietzsche el Sátiro es la imagen primordial del ser humano en el sentido de que expresa sus emociones más altas y fuertes. Es alguien que comparte el sufrimiento, es entusiasta y exaltado, sobre todo cuando está en presencia de su Dios:

“Una naturaleza no trabajada aún por ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forzados los cerrojos de la cultura...es el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza...”⁸⁵

A los ojos del hombre dionisiaco plenamente consciente del dolor primordial, el sátiro se le aparece como una entidad sublime y divina. A diferencia de la imagen moderna -dice Nietzsche- que lo representa de un modo débil, ficticio y vergonzoso⁸⁶, el sátiro fue concebido por los griegos como una entidad poderosa y profunda. El sátiro expresa una sabiduría que penetra el corazón de la realidad y junto con ello el dolor inherente a ella. Esta sabiduría surge de la necesidad vital del hombre de hacerle frente a su dolor,

⁸³ *Idem*

⁸⁴ *Op.cit.p.87*

⁸⁵ *Op.cit.p.82*

⁸⁶ “Aquel idílico pastor del hombre moderno es tan solo un remedo de la suma de ilusiones culturales que éste considera como naturaleza: el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima- se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro.” Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 83.

experimentándolo más allá de su condición de individuo separado del mundo. El mito y el culto a Dioniso expresan ese tránsito de la muerte de la conciencia del individuo hacia su renacimiento en una esfera superior, desde la cual comprende la esencia íntima de las cosas.

Con anterioridad al nacimiento de la tragedia, el vehículo para la transformación y desintegración del individuo fue el rito, el cual posteriormente adopta la forma artística de la tragedia. Por lo tanto, la tragedia griega y su corazón, el coro de sátiros, son la imitación artística del rito el cual encuentra su fundamento en una profunda devoción hacia Dioniso y su sabiduría. Tal devoción es expresada con intensos y poderosos estados de ánimos que se expresan mediante gritos de júbilo, cantos y danzas. En ese trance ocurre la transformación mágica dionisiaca, en que los individuos se convierten en verdaderos sátiros, de modo *que imaginan verse como genios naturales renovados*.

Esta visión, que el propio coro dionisiaco crea de sí mismo y que es expresada mediante la danza, la música y el canto produce un estado de arrobamiento del cuerpo. En la evolución histórica de la tragedia griega, los espectadores, el escenario y la acción van surgiendo paulatinamente. En sus inicios –dice Nietzsche– la única “realidad” es el coro y los servidores de Dionisos. Los primeros espectadores “adhieren” a esta sabiduría dionisiaca expresada en el coro de satírico, viéndose ellos mismos reflejados y representados en él⁸⁷.

2.2.3 La agonía de la tragedia: el predominio del instinto apolíneo y la Función auxiliar de la música dionisiaca

Si bien puede decirse que en sus inicios, Dioniso es *recreado* por la visión del coro, con el tiempo este Dios será *representado* mediante la máscara del héroe y su actuación. Ahora Dionisos será un actor, con una existencia empírica y estética propia. De esta manera, el elemento apolíneo irá cobrando cada vez más fuerza en la tragedia griega, desplazando el instinto dionisiaco de su lugar primordial y fundante. Ahora, en su nuevo rol, el ditirambo dionisiaco servirá como un vehículo de exaltación de los estados de ánimos, para que el dios-héroe cobre vida en el interior de cada espectador, en palabras de Nietzsche:

“...para que cuando el héroe trágico aparezca en la escena éstos no vean acaso el hombre cubierto con una máscara deforme, sino la figura de una visión, nacida, por así decirlo, de su propio éxtasis.”⁸⁸

⁸⁷ “El público de espectadores, tal como lo conocemos nosotros, fue desconocido para los griegos: en sus teatros, dada la estructura en forma de terrazas del espacio reservado a los espectadores, que se elevaban en arcos concéntricos, érale posible a cada uno *mirar desde arriba*, con toda propiedad, el mundo cultural entero que le rodeaba, e imaginarse en un saciado mirar, coreuta él mismo. De acuerdo con esta intuición nos es lícito llamar al coro, en su estadio primitivo de la tragedia primera, un autoreflejo del hombre dionisiaco: lo que mejor puede aclarar este fenómeno es el proceso que acontece en el actor, el cual, cuando es de verdadero talento, ve flotar tangiblemente ante sus ojos la figura del personaje que a él le toca representar. El coro de sátiros es ante todo una visión tenida por la masa dionisiaca, de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro de sátiros: la fuerza de esa visión es lo bastante poderosa para hacer que la mirada quede embotada y se vuelva insensible a la impresión de la “realidad”, a los hombres civilizados situados en torno en las filas de asientos. La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña; la arquitectura de la escena aparece como una resplandeciente nube que las bacantes que vagan por la montaña divisan desde la cumbre, como el recuadro magnífico en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso.” Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág. 85.

⁸⁸ *Op.cit.p.89*

Llegados a este punto el rasgo esencial de la tragedia griega ha cambiado. El servicio que las imágenes y la visión le prestaban al éxtasis dionisiaco se invierte, quedando el propio coro como un ayudante auxiliar del drama trágico:

“Las apariencias apolíneas, en las cuales Dioniso se objetiva , no son ya “un mar eterno, un cambiante mecerse, un ardiente vivir”, como lo es la música del coro, no son ya aquellas fuerzas sólo sentidas, pero no condensadas en imagen , en las que el entusiasta servidor de Dioniso barrunta la cercanía del dios: ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que le hablan desde el escenario, ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.”⁸⁹

Este cambio decisivo en el arte trágico -percibido por nuestro autor como un acontecimiento fundamental- contiene ya toda la crítica que Nietzsche desarrollará con posterioridad en torno a las concepciones del ser como substancia, del espíritu como causa, de la voluntad como facultad y del cuerpo como unidad. Así mismo, estas transformaciones dejan entrever la perspectiva que nuestro autor utilizará para abordar la cuestión de los instintos.

Lo que hasta ahora se había presentado en la tragedia griega como la vivificación de una multiplicidad de fuerzas a través del coro y de la música y que representaba la “monstruosa” sabiduría del mito dionisiaco, queda reducido a un diálogo conceptual que las figuras **individuales** de la “tragedia épica” mantienen entre sí. El arrobamiento del cuerpo y sus sentidos, que daban cuenta de la profunda unidad de la existencia ceden el paso a una economía de las palabras que busca descifrar el “verdadero” sentido de la existencia, por medio del camino de la razón y de la virtud. De este modo, en el ditirambo ático nuevo se manifiesta por primera vez el influjo poderoso de la ciencia y el saber teórico. La exaservación del lenguaje conceptual y la infravaloración de la música puesta al servicio de la imagen (como pintura musical) aniquilan la sabiduría del mito dionisiaco. Llegados a este punto, el cuerpo ya no tiene puesta su mirada en lo infinito, en la experiencia metafísica que le proporcionaba la música dionisiaca, ahora éste obedece a las disposiciones técnicas y estéticas del artista, ahora éste se convierte en un esclavo del pensamiento calculador.

⁸⁹ *Op.cit.p.89*

CAPÍTULO III EL SOCRATISMO Y LA PERSPECTIVA DEL CUERPO EN NIETZSCHE

Sócrates es el digno enemigo contra el cual Nietzsche luchó hasta la muerte. La introducción de este capítulo bien podría parecerse al *prólogo* utilizado por Eurípides para garantizar el desenlace de la tragedia y eliminar toda duda acerca de la realidad del mito. Son muchos los temas que se repiten en la crítica de Nietzsche hacia Sócrates.

La muerte de la tragedia constituye un hito dentro de esta crítica nietzscheana, ya que pone en evidencia la confrontación entre dos modos de existencia en apariencia antagónicos: la del *artista* y la del *hombre teórico*. Para nuestro autor, ambas formas de la existencia revelan distintas sensibilidades ante el dolor y el placer, representándolos de diferentes maneras. Por un lado, el placer y el displacer son representados en la tragedia griega, **directamente**, a través de la música. Ésta última, invita al hombre a experimentar la totalidad de su cuerpo mediante el éxtasis sublime de lo Uno primordial. La visión que surge de esta experiencia es la de un hombre *transformado* en un ser genérico, universal. Por otro lado, el socratismo o el hombre teórico representa sus sensaciones a través de los conceptos y las imágenes, reflejando de un modo parcial la voluntad única de este mundo. Al quedarse encerrada en la estrecha apariencia del mundo conceptual, esta forma de existencia le añade un filtro a la inmediatez de la experiencia, dejando fuera los aspectos inconscientes e instintivos del cuerpo humano.

Esta última forma de existencia -cuyo portavoz en el arte será Eurípides- va permear los fundamentos de la tragedia griega, hasta acabar por completo con ella. La muerte del arte trágico significa en otras palabras la agonía de la sabiduría del mito dionisiaco a causa del debilitamiento de la música y la introducción de una racionalidad calculadora.

3.1 La Muerte de la Tragedia Griega

Lo primero que hay que decir es que la muerte de la tragedia deja abierto un problema nuevo en el pensamiento de Nietzsche que éste denomina **socratismo**. El socratismo puede definirse como un impulso que está a la base del surgimiento del pensamiento científico y que pone fin a la sabiduría ancestral del arte trágico.

Uno de los aspectos originales del Nacimiento de la Tragedia, es que pone de relieve la problemática existente entre arte y ciencia. Este es el gran problema que Nietzsche va a rescatar y destacar de su obra de juventud:

“...ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...”⁹⁰.

⁹⁰ *Op. Cit. p.28*

Sin embargo, ¿qué significa ver el arte con la óptica de la ciencia? Al situar el problema desde esta perspectiva nos encontraremos con aquel fenómeno llamado socratismo estético, cuya esencia –dice Nietzsche- se resume del siguiente modo: *todo tiene que ser inteligible para ser bello* . En este sentido, tanto el *prólogo*⁹¹ como el *deus ex machina*⁹² fueron alguno de los elementos estilísticos que Eurípides introdujo en el arte trágico con el fin hacer **inteligible** la epopeya dramatizada. Este afán de inteligibilidad, los silogismos de la dialéctica, los fríos pensamientos paradójicos, la expulsión de la música del ámbito del saber, la aversión a los instintos, el exceso de lógica, obedecen a este impulso de querer hacer consciente todos los aspectos de la experiencia humana.

Visto el arte con los ojos de la ciencia significa matar el espíritu de la tragedia, controlar los instintos más profundos de la naturaleza y acabar con el misterio de la existencia. Desde este punto de vista, tanto el conocimiento apolíneo del cuerpo, expresada en la antigüedad griega a través de su belleza en la escultura y la pintura, como la sabiduría dionisiaca de éste manifestado en la experiencia metafísica del coro trágico, son reemplazados por una concepción del cuerpo donde predominan el afán científico de auscultarlo todo, de hacer consciente cada detalle del cuerpo, dejando fuera del campo del saber la propia experiencia humana del dolor y el éxtasis divino.



Imagen 9: Bodies, The Exhibition

⁹¹ “El hecho de que un personaje individual se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que hasta entonces ha ocurrido, más aún, qué es lo que ocurrirá en el transcurso de la pieza...” Op. Cit. p.116

⁹² “...en el teatro antiguo, dios que por medio de un mecanismo aparecía en escena al final de las obras para provocar el desenlace”. Op. Cit. p.287



Imagen 10: Bodies, The Exhibition

Fuente: <http://www.genciencia.com/2007/11/15-bodies-el-cuerpo-humano-al-descubierto>

La tragedia griega murió cuando la música dionisiaca fue expulsada del arte trágico. Nietzsche responsabiliza a Eurípides y Sócrates de este “crimen” de la tragedia. No obstante, su muerte coincide también con un período de decadencia de la cultura griega, expresada –dice nuestro autor- en una jovialidad senil y servil, en la mentalidad esclava:

“...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.”⁹³

Algunos elementos que contribuyeron al fallecimiento de la tragedia griega, son la introducción de una racionalidad calculadora, la dialéctica, el diálogo, la copia fiel de la realidad dentro del género dramático y la pérdida de contacto con la profundidad del sufrimiento humano. Aunque Sócrates no participó directamente de este hecho, el influjo de su método racionalista preparó el terreno para que Eurípides introdujera las modificaciones estilísticas que socavaron el drama trágico.

A toda esta corriente subterránea que puso fin a la tragedia, Nietzsche la calificó con el término de **socratismo**. La esencia del **socratismo estético**, que aparece bajo la máscara de Eurípides, se expresa –de acuerdo a Nietzsche- del siguiente modo:

“Todo tiene que ser inteligible para ser bello”; lo cual es el principio paralelo del socrático “Sólo el sapiente es virtuoso”. Con este canon en la mano examinó Eurípides todas las cosas, y de acuerdo con ese principio las rectificó: el lenguaje, los caracteres, la estructura dramática, la música coral.”⁹⁴

Dentro de este canon, Eurípides buscó llevar a la escena la máscara fiel de la realidad. De este modo, el hombre común y corriente se convirtió en el héroe del escenario. Mediante esta proyección, Eurípides buscó *educar* a las masas a imagen y semejanza de la burguesía, por medio de un *lenguaje* sabio e ilustrado:

“...si ahora la masa entera filosofa, y en la administración de sus tierras y bienes y en el modo de llevar sus procesos actúa con inaudita inteligencia, esto dice

⁹³ Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág.107.

⁹⁴ Op.cit. p.116

Eurípides, es mérito suyo y resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo.⁹⁵

95

Ahora bien, según Nietzsche la reformulación socrático-eurípidea de la tragedia y la expulsión del elemento dionisiaco de ella, se basa en la incompreensión de ésta. Lamentablemente, Eurípides buscó *entender* con el lenguaje de la razón, los aspectos misteriosos e inconmensurables de la tragedia, que sólo la experiencia musical podía penetrar. Este impulso de fijar y entender el significado de la tragedia –dice nuestro autor– fue el mismo que lo mantuvo alejado del profundo misterio de la tragedia:

“...qué ambigua permanecía para él la solución de los problemas éticos...qué discutible el tratamiento de los mitos...qué desigual el reparto de felicidad e infelicidad...Así, cavilando con inquietud, estaba sentado en el teatro, y él, el espectador, se confesaba que no entendía a sus grandes predecesores. 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.”⁹⁶

Pese al intento de Eurípides por encuadrar la tragedia dentro de una reflexión racional, su profundo abismo –dice nuestro autor– se mantuvo impenetrable, lo que llevó a Eurípides a expulsar aquellos elementos dionisiacos considerados *pomposos* y *grotescos* que dotaban a la tragedia de su misterio e inconmensurabilidad.

Al expulsar el elemento dionisiaco de la tragedia, aquello que producía el efecto trágico, **la música**, quedó relegada a un segundo plano. Guiado por esta necesidad de mantener el efecto trágico, Eurípides formuló la epopeya dramatizada apoyada exclusivamente en el ámbito apolíneo de lo artístico. No obstante, a diferencia del arte apolíneo, el arte eurípideo no consiguió *perderse en la apariencia* ni *fundirse con sus imágenes*. El actor de la epopeya dramatizada –dice Nietzsche– sólo ve las imágenes *delante* de sí y no logra **compenerarse** con ellas. De este modo, de acuerdo a nuestro autor, Eurípides presenta un espectáculo frío, falso, sin vida. Al drama eurípideo le falta un componente esencial para que sus imágenes se conviertan en *poderosas visiones*: el instinto dionisiaco, en particular **la música dionisiaca**.

Para sustituir esta carencia y para producir algún efecto en la tragedia, Eurípides introdujo nuevos excitantes en la epopeya dramatizada, que reemplazaron las intuiciones apolíneas por *fríos pensamientos paradójicos* (expresados en el lenguaje del diálogo) y sustituyeron el éxtasis dionisiaco por *afectos ígneos* (expresados en la actuación dramática). De este modo, nacieron discursos simulados y pasiones remedadas que buscaron imitar la realidad.

La epopeya dramatizada manifiesta –dice Nietzsche– una tendencia naturalista y no artística, olvidándose del suelo ideal de la tragedia griega producido por la música y el culto dionisiaco. Este olvido significó una pérdida del contacto con la inmediatez de la vida, los instintos y la experiencia más sutil de los sentidos. Ahora la experiencia vital del hombre estará mediada por el lenguaje lógico-conceptual, la razón dialéctica y la virtud.

Un hecho curioso es que, de acuerdo a Nietzsche, el elemento dialéctico está presente en el arte trágico desde los tiempos presocráticos, el cual aparece bajo la forma del **diálogo**. Si bien, en un comienzo, este diálogo se manifestó a través de la relación desigual entre

⁹⁵ *Op.cit. p.106*

⁹⁶

el héroe y el corifeo, la rivalidad característica de la dialéctica no se expresó sino hasta la aparición de dos actores con igualdad de derechos:

“...tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad, y, en verdad, la rivalidad expresada con palabras y argumentos...”⁹⁷

La discordia, en realidad la “Éride Malvada” -como la llama Nietzsche- se introdujo en el diálogo como emulación de la querrela verbal producida en el tribunal de la tragedia. Allí – según nuestro autor- se produce por primera vez un “dualismo en la esencia y en el efecto del drama musical. Con el tiempo, esta rivalidad se expresará en diálogos más extensos y fluidos, mostrando una mayor versatilidad en el uso de la palabra.

“Poco a poco todos los personajes hablan con tal derroche de sagacidad, claridad y transparencia, que realmente al leer una tragedia sofoclea obtenemos una impresión de conjunto desconcertante. Para nosotros es como si todas esas figuras no pudiesen a causa de lo trágico, sino a causa de una superfetación de lo lógico.”⁹⁸

Los héroes de la tragedia griega –sostiene Nietzsche- ya no mueren por transgredir el orden divino y natural, ni tampoco por causa de un destino cruel y prematuro. Su verdadera muerte la encuentran en esta “segunda naturaleza” moral, en el *hilo de la causalidad* o en el *encadenamiento dialéctico*, cuya ecuación principal -según nuestro autor- se resume como: razón=virtud= felicidad. Todo el desenlace del diálogo se basa en esta fórmula. El cómo, el qué hacer y el por qué de las cosas, descansan en la creencia de que la vida puede explicarse hasta en lo más profundo de su ser, en esto consiste el *optimismo* de la razón dialéctica.

Dentro de este contexto, Nietzsche se cuestiona qué ha pasado con el sufrimiento del hombre y su dolor existencial. Al convertirse la figura principal de la tragedia en un *héroe de la palabra*, el espectador del drama musical deja de experimentar el dolor de la existencia en su auténtica desnudez, libre de conceptos y razones. Por este motivo Nietzsche observa un debilitamiento en el arte trágico para provocar estados ánimos que susciten compasión por el héroe trágico. En este sentido, la muerte de la tragedia griega tiene su origen en la **superfetación de lo lógico** y el **optimismo** relacionado con éste:

“A partir de ese momento hubo partes de la tragedia en que la compasión cedía el paso a la luminosa alegría por el torneo chirriante de la dialéctica. No era lícito que el héroe del drama sucumbiese, y por tanto se tenía que hacer de él también un héroe de la palabra .”⁹⁹

Ahora bien, ¿cuáles son las consecuencias de la muerte de la tragedia en el pensamiento de Nietzsche?; ¿qué problemas nuevos se desprenden de este hecho y cómo es que – a partir de ellos- se perfila una problemática del cuerpo en la obra de Nietzsche?

⁹⁷ Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. Madrid, España, p.238. Año 2004.

⁹⁸ Idem

⁹⁹ Op.cit.p.239

3.2 El Problema del Socratismo en Nietzsche

Quizás no sea osado decir que la importancia del cuerpo en el pensamiento de nuestro autor, puede rastrearse en sus inicios en torno al problema de Sócrates y la tragedia griega. Por otro lado, resulta difícil caracterizar de un modo homogéneo los trazos y críticas que Nietzsche dibuja en torno a la figura del socratismo. La relación misma que nuestro autor mantuvo con Sócrates fue siempre problemática y oscilante, cuestión que queda reflejada en las notas de verano de 1875:

“He de confesar que me siento tan cerca de Sócrates, que casi siempre estoy en lucha con él”¹⁰⁰

La hipótesis de este trabajo es que, a partir de esta lucha podemos aproximarnos a una comprensión más profunda sobre la perspectiva del cuerpo en el pensamiento de Nietzsche.

Una de las tantas cosas que nuestro autor le reprochó a Sócrates fue su profundo desprecio por los instintos. De hecho, según Nietzsche, ese parece ser el corazón de la tendencia socrática. Ahora bien, este desprecio se relaciona directa o indirectamente con otra serie de cuestiones, que a nuestro autor, le parecieron dignas de ser consideradas dentro de su obra. Entre ellas, podemos mencionar la incapacidad para soportar la incertidumbre y lo desconocido, la sobrevaloración del pensamiento calculador, la infravaloración de los afectos como dimensión constitutiva del saber, la fuerza de la costumbre y el peso de la tradición como una *segunda naturaleza moral*, entre otros.

Para examinar con mayor detalle la crítica al socratismo es interesante observar la concepción que Nietzsche desarrolla en torno a la cuestión de los instintos. En primer lugar, los instintos son para nuestro autor algo completamente desconocido. Aquella vitalidad o fuerza de que se nutren los instintos son *obra del azar*.

“...su número y fortaleza, su flujo y reflujo, su juego y contra juego entre ellos y, por sobre todo, la ley de nutrición permanece para él enteramente desconocida. Esta nutrición, es, pues, una obra del azar.”¹⁰¹

Nietzsche se refiere a una pluralidad de instintos, teniendo en cuenta las múltiples circunstancias a las que está expuesto el cuerpo. Desde un punto de vista gnoseológico – dice José Jara- no cabe hablar de una adentro y un afuera, o de una primacía ontológica desde la cual referirse a la cuestión de los instintos en la obra de Nietzsche. El hecho de que los instintos -que están a la base de cada acto- se nutran a su vez de circunstancias azarosas:

“...trae consigo la ruptura de la noción de causalidad a propósito de las acciones de los hombres, cuando ella es entendida de acuerdo con un criterio lógico-metafísico.”¹⁰²

En su tesis doctoral, Nietzsche pone en duda que a través de este criterio lógico-metafísico, *el hombre teórico* pueda conocer realmente los abismos del ser. El hecho de que el hombre pueda conocerse como una entidad sólida e independiente de las circunstancias que lo constituyen es simplemente una ilusión del pensamiento socrático. De acuerdo a Nietzsche

¹⁰⁰ Safranski, R. “Nietzsche: biografía de su pensamiento”, Tusquets Editores, España, Barcelona. P.151. Año 2004.

¹⁰¹ Nietzsche, F. “Aurora”. Editorial Edaf. Madrid, España, 119 □. Año 1996.

¹⁰² Jara J. “Nietzsche, un pensador póstumo: el cuerpo como centro de gravedad” Anthropos Editorial, Barcelona, España, p.196. Año 1998.

este cuerpo es más bien un misterio, parecido a un mar agitado nutrido por una infinidad de ríos, tormentas y lluvias.

Por otro lado, en el Nacimiento de la Tragedia, Nietzsche sitúa la cuestión de los instintos en Sócrates, en contraste con la valoración que algunos pensadores y estrategias han hecho sobre *la productividad de los actos*. Desde la perspectiva del *hombre productivo*¹⁰³, se presenta una paradoja en el pensamiento socrático, que a nuestro autor le cuesta comprender. A diferencia de *las naturalezas productivas* –que valoran el instinto por su fuerza creativa- el instinto socrático actúa de acuerdo a Nietzsche como **una fuerza represiva**:

“...Sócrates pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la conciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la conciencia en un creador.”¹⁰⁴

Cuando el entendimiento vacila, surge el instinto como una voz que le pone restricciones al saber consciente, actuando como un freno de la actividad creativa. Sin querer detenerme sobre este asunto, lo que pone en evidencia esta paradoja es la habilidad con que Sócrates establece su dominio consciente sobre los diferentes aspectos de la vida. La supremacía de la conciencia sobre la totalidad de los actos, es el defecto que Nietzsche identifica en el pensamiento socrático.

Sin embargo, es importante precisar aquello que nuestro autor reprocha de esta conciencia. Sólo en esa medida podremos profundizar en la crítica que éste le hace al **socratismo**. De hecho no parece ser la conciencia el objeto de su crítica sino el desprecio con que Sócrates trata los instintos y/o el nulo espacio que le otorga a los aspectos inconscientes de la vida. Esto último fue un punto crucial para Nietzsche cuyo esfuerzo estuvo orientado, en parte, a mostrar el carácter enigmático y azaroso de la vida. En el Nacimiento de la Tragedia, los instintos se vinculan directamente –sin mediación- con el dolor y el placer de la existencia, con la embriaguez del sentimiento, con los aspectos inconscientes del hombre.

En este sentido, cabe preguntarse: ¿es que acaso Sócrates no tuvo instintos? ¿Y si los tuvo cómo se expresaron? Nietzsche se enfrenta a esta cuestión citando el párrafo 31 d de la Apología de Sócrates. Allí nos muestra la naturaleza *enfermiza* de los instintos socráticos, mostrándonoslos como fuerzas disuasivas, críticas, represivas, “*juna verdadera monstruosidad por defectum!*”. De esta manera, cuando extrañamente aparece el instinto en Sócrates, éste surge ante la conciencia como un instinto moral y discriminador. El hecho de que este tipo de instinto se presente como un obstáculo a la conciencia es lo que lleva a Nietzsche a concebirlo como una fuerza que niega la vida. Nuevamente, sin querer detenerme en esta cuestión creo que es necesario volver a examinar el párrafo 31 d de la Apología de Sócrates para ver en qué medida este párrafo puede servir de argumento para reconocer esta actitud en el pensamiento socrático.

Más allá de esta controversia, es interesante observar cómo en el Nacimiento de la Tragedia se perfila ya el problema del valor de la existencia y una concepción novedosa

¹⁰³ El hombre productivo se presenta como antítesis del hombre teórico, contrapartida del modelo de hombre socrático. Nietzsche destaca una conversación entre Eckermann y Goethe, a propósito de Napoleón, de donde emerge una sabiduría que valora la “productividad de los actos”.

¹⁰⁴ Nietzsche, F. “*El Nacimiento de la Tragedia*”. Alianza Editorial. Madrid, España, p.235. Año 2004.

en torno a la cuestión de los instintos. De hecho, en esta obra Nietzsche se refiere a la conciencia socrática como un **instinto lógico**.

¿Cómo es que ahora Sócrates aparece como el señor de los instintos? ¿Qué tipo de instinto predominan en él? En este sentido me interesa mostrar e interrogar ese rasgo primordial que nace junto al afán de hacer inteligible la existencia, llamado en el Nacimiento de la Tragedia y en el Crepúsculo de los Ídolos, la **superfetación de lo lógico**. Aquí la lógica aparece como un tipo de conocimiento *secundario* respecto a la naturaleza *instintiva* del hombre.

Es importante precisar el valor del instinto para Nietzsche, el cual se manifiesta como una fuerza creativa y afirmativa de la vida. En este sentido cabe hablar de una sabiduría del instinto frente a la cual lo lógico se comporta como *una segunda naturaleza*, una *superfetación*, dirá Nietzsche en el Nacimiento de la Tragedia. Por eso nuestro autor no le interesa tanto la lógica de Sócrates como lo que se esconde detrás de esta, se dirige directamente hacia el motor que la mueve.

“Quien en los escritos platónicos haya notado aunque sólo sea un soplo de aquella divina ingenuidad y seguridad propias del modo de vida socrático, ése sentirá también que la enorme rueda motriz del socratismo lógico está en marcha, por así decirlo, detrás de Sócrates, y que hay que intuirlo a través de éste como a través de una sombra.”¹⁰⁵

¿En qué consiste esa seguridad e ingenuidad propias del modo de vida socrático? El hecho de no poder refutar a Sócrates, de que “*el instinto lógico no pueda volverse contra sí mismo*”, son algunas repuestas que da nuestro autor a esta pregunta. Por lo tanto es esta **fe incondicional en la razón** lo que –según Nietzsche– desborda en la sabiduría de Sócrates como un **instinto**. No obstante, como ya vimos, se trata de un instinto *enfermo* que –de acuerdo a nuestro autor– comporta un grado de violencia hacia sí mismo, que deja entrever la fuerza represiva y disuasiva que está a la base de su constitución.

Por otra parte, el razonamiento dialéctico de Sócrates, *con su encadenamiento causal*, es puesto en perspectiva en el Crepúsculo de los Ídolos. Allí, Nietzsche examina *El problema de Sócrates* a la luz de los acontecimientos históricos, y pone la *sabiduría* en relación con el valor que ésta tiene para la vida. En este sentido, Sócrates y los demás *sabios* de la historia no han hecho más que reflejar cansancio, melancolía, enfermedad, decadencia, en suma, negación de la vida:

“En todos los tiempos los sapientísimos han juzgado igual sobre la vida: no vale nada... Siempre y en todas partes se ha escuchado el mismo tono, -un tono lleno de duda, lleno de melancolía, lleno de cansancio a la vida, lleno de oposición a la vida.”¹⁰⁶

Según Nietzsche, Sócrates aparece en el momento crucial de la decadencia griega con la actitud del médico que viene a ofrecer una medicina para el pueblo. De esta manera, la cura que ofrece el pensamiento dialéctico se administra como un remedio que busca el dominio total de los instintos. La razón dialéctica aparece, por lo tanto, para conjurar ese peligro que representan los excesos y la anarquía general de los instintos en Grecia.

“En todas partes los instintos se encontraban en anarquía; en todas partes se estaba a dos pasos del exceso: el monstrum in animo era el peligro general. “Los

¹⁰⁵ Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. Madrid, España, p.123. Año 2004.

¹⁰⁶ Nietzsche, F. “El Crepúsculo de los ídolos” Alianza Editorial. España, Madrid, p.43. Año 2006.

instintos quieren hacer de tirano; hay que inventar un contratirano que sea más fuerte... ”. ”¹⁰⁷

De acuerdo a Nietzsche esta situación de desenfreno, anarquía y apetitos oscuros de los instintos, se da tanto en la sociedad griega como en el mismo Sócrates, quien es juzgado fuertemente por sus vicios, fealdad y estatus social. Más allá de esta crítica, Nietzsche señala que la decadencia griega en su conjunto va acompañada por un cambio en el gusto aristocrático. Por ejemplo, la costumbre de impartir órdenes sin necesidad de dar razones por ello, es reemplazada por la exhibición de pruebas y argumentos de la dialéctica. A esto se refiere Nietzsche cuando nos señala que con la dialéctica Sócrates introduce una nueva especie de lucha. Con ella, *el dialéctico vuelve impotente el intelecto de su adversario:*

“Si uno es un dialéctico tiene en la mano un instrumento implacable; con él puede hacer el papel de tirano; compromete a los demás al vencerlos. El dialéctico deja su tarea al adversario la tarea de probar que no es un idiota: hace rabiar a los demás y al mismo tiempo los deja desamparados.”¹⁰⁸

Nietzsche observa con preocupación cómo a través del contra tirano de la razón, la introducción de la dialéctica como un nuevo instrumento de lucha y la derrota del gusto aristocrático, la plebe toma una posición privilegiada en la estructura de poder. Lo que antes le estaba vedado (la autoridad) a la plebe ahora lo gana ésta con el arma filuda de la dialéctica.

En relación a esto último, Nietzsche deja planteada algunas preguntas incisivas en torno al impulso socrático:

“¿Es la ironía de Sócrates una expresión de rebeldía?, ¿de resentimiento plebeyo?, ¿disfrutaba él, como oprimido, su propia ferocidad en las cuchillas del silogismo?, ¿toma venganza de los aristócratas que fascina?... ¿Cómo? ¿es la dialéctica en Sócrates tan sólo una forma de venganza?”¹⁰⁹

Quisiera comentar brevemente el párrafo anterior y agregar algunas preguntas a propósito del pensamiento de Heidegger sobre el “Así habló Zaratustra” de Nietzsche: ¿acaso el espíritu de venganza que éste último ve en la figura de Sócrates, no forma parte de la crítica Nietzscheana al pensamiento metafísico que, según Heidegger, pone los ideales *ultra temporales* como los absolutos?:

“...unos ideales medidos con los cuales lo temporal tiene que necesariamente rebajarse a sí mismo como lo propiamente no-ente.”¹¹⁰

En este sentido, ¿los silogismos de la dialéctica, el *fetichismo grosero* del lenguaje, que da origen a la concepción del ser como substancia eterna e inmutable, no forman parte de estos ideales *ultra temporales* que Nietzsche crítica de forma implacable?

Junto a Heidegger queda abierto un camino fértil para pensar la crítica a la metafísica en la obra de Nietzsche. Sin embargo, lo que nos ocupa en estos momentos es la perspectiva que nuestro autor desarrolla en torno al cuerpo a través de su crítica al socratismo.

¹⁰⁷ *Op.cit.p.48*

¹⁰⁸ *Idem*

¹⁰⁹ *Idem*

¹¹⁰ Heidegger M. “Quién es el Zaratustra de Nietzsche” en *Conferencias y artículos. Ediciones del Serbal. Barcelona, España, p.86. Año 2001.*

Detrás de la dialéctica, del afán enfermizo de conocer y de volverlo todo consciente, de querer la verdad a cualquier precio, se esconden los instintos, los vicios, el resentimiento, en suma, la sombra verdadera de Sócrates. En relación a esto último, la actitud de Sócrates parece ser represiva, dejando entrever la negación de una parte importante de la existencia. De este modo, en la perspectiva de Nietzsche el cuerpo aparece como la sombra de Sócrates, de la cultura Alejandrina, del Cristianismo y de Occidente. Un cuerpo despreciado, maltratado, olvidado por esa *segunda naturaleza moral* de la existencia, resumida por la fórmula socrática: virtud=razón=felicidad.

3.2.1 El hombre teórico

El **hombre teórico** es un fiel exponente de la ecuación socrática: virtud-razón-felicidad. Para el modelo de hombre socrático –dice Nietzsche- lo feliz es sólo porque la vida es *“digna de ser conocida”*. Esta fe ilimitada en el saber, se apoya, en parte, en las diversas pruebas de la inmortalidad del alma, en el mito de la transmigración de las almas (expuestas en el Fedón) y en la intuición socrático-platónica de que la esencia del mundo es el bien. Lo anterior, en su conjunto, expresa la confianza en un alma que no sólo es capaz de conocer la verdad, sino que a su vez, la *re-conoce* y la *re-cuerda*. Ahora bien, en esencia, el conocimiento socrático manifiesta una escisión que Nietzsche critica duramente por introducir la distinción entre lo verdadero y lo apariencial:

“Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con la señalada creencia en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y ve en el error el mal en sí. Penetrar en esas razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, eso pareció al hombre socrático la ocupación más noble de todas, incluso la única verdaderamente humana...”¹¹¹

De acuerdo a Nietzsche, la medicina universal del conocimiento quiere curarnos de lo inevitable: el horror, la angustia, el dolor y la muerte. Para el socratismo, estos últimos son productos del des-conocimiento y el error, los cuales pueden ser remediados mediante ciertas acciones virtuosas como la moderación, la justicia, la valentía y el pensamiento, entre otras. Todas estas virtudes son medios para purificar el alma del filósofo. En este sentido, la ocupación *“más noble de todas”* consiste en la actividad purificadora del filósofo que renuncia a los placeres del cuerpo. Mientras el individuo siga apegado al cuerpo y sus deseos, su alma no podrá llegar a conocer el mundo con absoluta transparencia. De este modo, para el socratismo, el cuerpo participa del conocimiento del alma sólo en la medida en que le ofrece resistencia y obstáculos.

Como ya vimos, el influjo del socratismo en la tragedia griega adoptó diversas manifestaciones estilísticas, todas las cuales –según Nietzsche- estuvieron orientadas a hacer inteligible el arte trágico y acabar con el aspecto enigmático de la tragedia griega. Tanto Esquilo, Sófocles y en mayor medida Eurípides se “contagiaron” del espíritu socrático. Para el pueblo griego –cuenta Nietzsche- era sabida la estrecha relación que Sócrates mantenía con Eurípides. Sócrates fue un guía y en un modelo a seguir dentro de la cultura griega. De acuerdo a Nietzsche, la influencia de Sócrates no sólo se expandió y fortaleció en el pueblo griego, sino que ésta perduró en el tiempo y se extendió hacia toda la cultura occidental.

¹¹¹ Nietzsche, F. *“El Nacimiento de la Tragedia”*. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág.135.

¿Qué es lo novedoso de este personaje o qué aspectos del Sócrates platónico despertaron el interés del pueblo griego? Lo que cautivó al heleno a seguir el ejemplo de Sócrates fue –dice Nietzsche- *una forma de vida* completamente desconocida hasta ahora por los griegos y que puso el acento en la **búsqueda de la verdad**

Puesto que el hombre teórico no es ingenuo y ve lo inútil que es aspirar al conocimiento absoluto, se contenta con un descubrimiento “*cada vez más afortunado*” de “*leyes y piedras preciosas*”, todas ellas –dice Nietzsche- verdades ilusorias. La aparición y consolidación de este nuevo modelo de hombre, será para Nietzsche el signo de la emergencia de una nueva cultura en el seno de la sociedad griega: la cultura alejandrina.

En esta nueva cultura, el hombre comienza a creer en una vida guiada por la ciencia. De acuerdo a Nietzsche, el saber científico es aquel que conoce y utiliza los espíritus de la naturaleza para dominarlos con fines egoístas. Una vez dominados estos espíritus ya se puede *corregir* la naturaleza misma del ser. De este modo, ya no hay cabida para lo imprevisible, lo espontáneo, lo jovial en un sentido auténtico.

Por otra parte, este impulso irrefrenable de la ciencia de querer conocer el mundo, va unido a la creencia ilusoria de que aquello es posible mediante el uso del pensamiento racional, cuestión que le parece absurdo a Nietzsche:

“El mundo se nos ha vuelto `infinito` una vez más en el sentido de que no podemos rechazar la posibilidad de que comprende en sí infinitas interpretaciones...hay demasiadas malditas posibilidades de interpretación incluidas en lo desconocido, demasiadas diabluras, tonterías y locuras [que son] interpretaciones posibles...”¹¹²

Para nuestro autor, Sócrates es el modelo del hombre teórico en cuanto cree en el absurdo de que a través de *estas malditas posibilidades de interpretación* se puede llegar a conocer la naturaleza verdadera de las cosas.

De este modo, esta confianza ciega en el poder del conocimiento se convierte en un instinto para la ciencia, el cual, llevado a su límite, necesariamente tiene que transmutarse en arte¹¹³.

Estos límites los pone la vida misma, al sorprendernos con los acontecimientos desafortunados y dolorosos de la existencia. Frente a estos acontecimientos *imprevisibles* nadie –dice Nietzsche- se aventura mejor que el arte, el mito y la religión para tratar con estas experiencias dolorosas. Sin éstos (el arte, el mito y la religión)¹¹⁴ –agrega- la existencia se tornaría insoportable debido al predominio del pesimismo práctico inherente a cada cultura e individuo:

“...un pesimismo que, por lo demás, está y ha estado presente en todas partes del mundo donde no ha aparecido el arte en alguna forma, especialmente en

¹¹² Nietzsche, F. “*La Gaya Ciencia*” citado por Cordua C. en “*Ideas y Ocurrencia*” RIL Editores, Santiago de Chile, p. 11.

Año 2001.

113

114

Al parecer, Nietzsche, intuye las limitaciones del instinto socrático del conocer, así como el vínculo entre ciencia, arte y mito, a partir de las reflexiones que Sócrates desarrolla momentos antes de su muerte. En el Fedón, Sócrates se lamenta de no haber escuchado esa voz divina que le decía en sueños que cultivara la música. Por otro lado, luego de una larga cadena de argumentaciones que buscan probar, entre otras cosas, la inmortalidad del alma, finalmente Sócrates se sirve del mito y la religión para enfrentarse al enigma de la muerte.

forma de religión y de ciencia, para actuar como remedio y como defensa frente a ese soplo pestilente.”¹¹⁵

Mediante la satisfacción infinita en lo existente, el arte, procura satisfacer el anhelo primordial de la voluntad. El placer de la bella apariencia, el consuelo metafísico de la tragedia actúan como *remedio y defensa* ante la crueldad de la existencia. Si bien la ciencia y la religión son subsidiarios del arte en esta tarea, para Nietzsche éste último (el arte) constituye la forma de expresión que mejor se acerca a la esencia de este mundo

Ahora bien, ¿qué cosas le pudo ofrecer la naciente cultura alejandrina al hombre griego, en el encuentro de éste último con su destino trágico? Recordemos que la cultura trágica le ofreció al hombre *con la mirada vidriada por el dolor* el arte del consuelo metafísico, logrado esencialmente a través de la música dionisiaca.

¿Cómo se consuela ahora ese hombre cuando la música dionisiaca ha sido expulsada de la tragedia? Nietzsche explica que en este nuevo escenario el hombre buscó un consuelo terrenal:

“Ahora que el genio de la música había huido de la tragedia, ésta murió en sentido estricto: pues ¿de donde se podría ahora extraer ahora aquel consuelo metafísico? Se buscó por ello una solución terrenal para la disonancia trágica; tras haber sido martirizado suficientemente por el destino, el héroe cosechaba un salario bien merecido, en un casamiento magnífico, en unas honras divinas. El hombre se había convertido en un gladiador, al que, una vez bien desollado y cubierto de heridas, se le regalaba en ocasiones la libertad. El deus ex machina ha pasado a ocupar el puesto del consuelo metafísico.”¹¹⁶

De este modo, el dinero, el lujo, y la extravagancia son algunos de los *estimulantes seleccionados* con que la cultura alejandrina se consuela. Por otro lado, el consuelo provocado por los dioses del Olimpo y la sabiduría dionisiaca es reemplazado por *el dios salido de la máquina* (Deus ex Machina) que promete una solución terrenal a los conflictos de la existencia. En este sentido, la ciencia –señala Safransky- se convierte en un ideal normativo presente en casi todas las esferas de la vida.

Como ya vimos, este instinto o tendencia que subyace en el hombre teórico, consiste –dice Nietzsche- en asegurar el placer instintivo de vivir contra toda ética del pesimismo práctico. Cualquier acontecimiento desafortunado, cualquier dolor o accidente imprevisible que le ocurra al hombre será visto desde esta óptica como un mal que es necesario curar, una conducta inapropiada que cambiar o un error que corregir, por medio del conocimiento de sí mismo y de la virtud. En esto consiste, entre otras cosas, la actitud *optimista* del hombre teórico o la *nueva jovialidad griega* que Nietzsche caracteriza en el Origen de la Tragedia. El hombre teórico cree que es posible evitar los acontecimientos desafortunados y misteriosos de la vida mediante el saber. En el siguiente párrafo, Rudiger Safranski expresa muy bien esta cuestión:

“Si el ser puede corregirse, en consecuencia el sufrimiento, la angustia, el dolor y la injusticia ya no han de tolerarse trágicamente; es posible eliminarlos, quizá no hoy todavía, pero sí mañana. El conocimiento produce serenidad y dicha. Corregir el ser significa en Sócrates transformar el propio ser a través del conocimiento de sí mismo y, con ello, esclarecer también la esencia del mundo,

¹¹⁵ Op.cit.p.135

¹¹⁶ Op.cit. p.152

de tal manera que sea posible guiar la propia vida sin angustia y con confianza en la existencia.”¹¹⁷

No obstante –señala Nietzsche-, antes de llegar a la mitad de su existencia, la mirada del hombre teórico queda fija en lo imposible de esclarecer. En aquella región indescifrable se encuentran la felicidad y el sufrimiento, el placer y el dolor, lo justo e injusto. Es en esta zona donde emerge el pensamiento trágico y la sabiduría dionisiaca. Por eso, para Nietzsche la esencia del héroe trágico está en aceptar la vida tal como es, con su aspecto cruel e imprevisible:

“El héroe de la tragedia no se evidencia, como cree la estética moderna, en la lucha con el destino, tampoco sufre lo que merece. Antes bien, se precipita a su desgracia ciego y con la cabeza tapada: y el desconsolado pero noble gesto con que se detiene ante ese mundo de espanto que acaba de conocer, se clava como una espina en nuestra alma.”¹¹⁸

El Héroe no necesita justificar su existencia para vivir plenamente. Al exponerse a vivir en plenitud se sorprende con lo que le acontece. En este sentido, el héroe trágico está muy lejos de calcular sus acciones.

A diferencia de este pensamiento trágico y pesimista, el socratismo nos presentará - en la agonía de la tragedia- un héroe astuto, calculador, capaz de resolver los misterios de la vida y de la muerte. La incorporación y predominio de la dialéctica en la tragedia griega

–símbolo estético del socratismo- expresarán una actitud y una moral mezquina ante la vida que contrastará con la sabiduría dionisiaca del héroe trágico:

“La dialéctica...es optimista desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, en una relación necesaria de culpa, castigo, virtud y felicidad: sus ejemplos de cálculo matemático tienen que no dejar resto: ella niega todo lo que no puede analizar de manera conceptual. La dialéctica alcanza continuamente su meta: cada conclusión es una meta de júbilo para ella, la claridad y la conciencia son el único aire en que puede respirar. Cuando este elemento se infiltra en la tragedia surge un dualismo como entre noche y día, música y matemática. El héroe que tiene que defender sus acciones con argumentos y contra argumentos corre peligro de perder nuestra compasión; pues la desgracia que, a pesar de todo, le alcanza luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar, él se ha equivocado en el cálculo”¹¹⁹

En la cita anterior, podemos ver el germen de esta nueva *jovialidad griega* en la cual, lo oscuro de la vida, es sólo un momento provisorio dentro de la existencia:

“El optimismo socrático quiere saber que llegará el día en el que también lo oscuro se esclarezca. Todo eso puede confiarse al conocimiento. ¿de donde proviene tanta confianza? Se debe a la intuición socrático platónica de que la esencia del mundo es el bien. Por lo tanto, lo ensombrecido, lo oscuro, sólo puede tener su causa en un déficit de conocimiento”¹²⁰

¹¹⁷ Safranski, R. “Nietzsche: biografía de su pensamiento” Tusquets Editores. España, Barcelona. 2004. Pág.152.

¹¹⁸ Nietzsche, F. “El Nacimiento de la Tragedia”. Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág.240.

¹¹⁹ Idem

¹²⁰ Safranski, R. “Nietzsche: biografía de su pensamiento” Tusquets Editores. España, Barcelona. 2004. Pág. 154.

Por otra parte, Nietzsche percibe las consecuencias nefastas de esta actitud, de querer enjuiciar y corregir nuestra experiencia para ajustarse a lo “correcto”, a lo “bueno”, a lo “verdadero”. De hecho, la gran crítica que Nietzsche dirige hacia el hombre teórico, la cultura alejandrina y la sociedad contemporánea, gira en torno a la concepción socrático platónica que discrimina entre el conocimiento verdadero y la apariencia. Junto a esta discriminación se haya la separación ontológica entre alma y cuerpo. En esta concepción, el yo que conoce *las cosas en sí mismas* es el alma o el espíritu. Mientras que el cuerpo –según Platón- tan sólo consigue aprehender el mundo apariencial:

“...si alguna vez hemos de saber algo en puridad, tenemos que desembarazarnos de él [el cuerpo] y contemplar tan sólo con el alma las cosas en sí mismas.”¹²¹

Por otro lado, para que este conocimiento se haga efectivo, la verdadera esencia de las cosas debe poseer la misma naturaleza del alma:

“...según Platón, lo semejante conoce lo semejante. Los sentidos corporales se acercan al aspecto corporal del mundo, y el espíritu descubre las ideas, que están en el fondo del mundo como modelos eternos.”¹²²

Como vimos, la idea del conocimiento basada en *la concordancia entre el alma que conoce y el mundo*, pasa necesariamente por esta separación ontológica entre cuerpo y alma. El mundo que es digno de ser conocido en el pensamiento socrático es el del alma y el espíritu. El mundo de los sentidos queda excluido de este conocimiento. En el caso particular de la filosofía socrática, la unidad del hombre con el verdadero ser, se da en el plano del conocimiento **espiritual o del alma**. Luego, con el tiempo esta *unidad* –dice Safransky- se expresará a través de la dominación empírica del mundo **material**, privilegiando la relación entre los sentidos del cuerpo y el aspecto material o corporal del mundo. En este sentido, la reflexión de Nietzsche sobre el hombre teórico pone de manifiesto esta transición *cognitiva*, que va desde un conocimiento espiritual hacia un tipo conocimiento empírico.

Si bien veíamos al comienzo que desde la perspectiva socrática, el cuerpo constituye un obstáculo para el saber, con la reflexión de Nietzsche sobre la configuración de la ciencia y de la vida a partir del germen socrático-platónico, nos encontramos con una valoración peculiar del cuerpo, el cual aparece en la cultura alejandrina como un cuerpo fundido con las máquinas, concebido como una pieza más dentro del engranaje del dominio de la naturaleza. En palabras de Nietzsche, esta nueva forma de existencia produce un cuerpo que se asemeja al de un gladiador, *“al que, una vez bien desollado y cubierto de heridas, se le regala en ocasiones la libertad”*.

3.2.2 Sócrates ante la muerte

En el diálogo Fedón o del Alma, Sócrates se sirve de una larga cadena de argumentaciones causales que buscan darle sentido a ese aspecto desconocido y misterioso que es la muerte. Nietzsche se mofa de la actitud de Sócrates frente a la muerte, ante la cual este último se entrega confiado y sin temor. Los temas de la muerte, la filosofía, el cuerpo y el alma son ampliamente desarrollados por Sócrates momentos antes de su muerte. Allí aparecen amplias consideraciones sobre la concepción del cuerpo y su importancia dentro de la filosofía.

¹²¹ Fedón p.155

¹²² Op.Cit.p.152

En este Diálogo, Fedón, uno de los principales testigos de la muerte de Sócrates, describe con asombro la tranquilidad y la nobleza con que éste se enfrentó la muerte:

“Por cierto que al estar yo allí me sucedió algo extraño. Pues no se apoderaba de mí la compasión en la idea de que asistía a la muerte de un amigo, porque se me mostraba feliz, Equécrates, aquel varón, no sólo por su comportamiento, sino también por sus palabras. Tan tranquila y noblemente moría, que se me ocurrió pensar que no descendía al Hades sin cierta asistencia divina, y que al llegar allí iba a tener una dicha cual nunca tuvo otro alguno.”¹²³

En el Nacimiento de la Tragedia, Nietzsche sostiene que la tranquilidad de Sócrates ante la muerte, proviene de un “instinto” filosófico que busca –de un modo casi enfermizo- hacer inteligible todos los aspectos de la existencia.

Ahora bien, ¿de qué existencia se trata cuando nuestro amigo Sócrates está al filo de la muerte?; ¿Por qué los filósofos estarían dispuestos con gusto a morir? En primer lugar, Sócrates acepta la muerte con la esperanza de que, detrás de ella, se encuentra otro mundo:

“...tengo la esperanza que hay algo reservado a los muertos, y, como se dice desde antiguo, mucho mejor para los buenos que para los malos...”

En segundo lugar, Sócrates señala que el camino de la filosofía consiste en la práctica del morir. Hacer filosofía significa practicar el estar muerto. De este modo, Sócrates indaga sobre el fenómeno de la muerte teniendo en la mira este problema filosófico:

“...de qué modo están moribundos, en qué sentido merecen la muerte, y qué clase de muerte merecen los que son filósofos de verdad ?...”¹²⁴

Para Sócrates el fenómeno esencial de la muerte consiste en la separación del alma y del cuerpo. La tarea principal del filósofo consiste –dice Sócrates- en poner atención a *los cuidados del alma*, separándose al máximo de las distracciones del cuerpo.

Desde esta perspectiva, el cuerpo constituye un obstáculo para la sabiduría del filósofo, ya que es a partir de la reflexión del alma como el filósofo puede alcanzar la verdad. Por otro lado, los sentidos corporales no hacen más que distraer la actividad reflexiva del alma:

“En efecto, son un sinfín las preocupaciones que nos procura el cuerpo por culpa de su necesaria alimentación; y encima, si nos ataca alguna enfermedad, nos impide la caza de la verdad. Nos llena de amores, de deseos, de temores, de imágenes de toda clase, de un montón de naderías, de tal manera que, como se dice, por culpa suya no nos es posible tener nunca un pensamiento sensato. Guerras, revoluciones y luchas nadie las causa, sino el cuerpo y sus deseos, pues es por la adquisición de riquezas por lo que se originan todas las guerras, y a adquirir riquezas nos vemos obligados por el cuerpo, porque somos esclavos de sus cuidados; y de ahí, que por todas estas causas no tengamos tiempo para dedicarlo a la filosofía.”¹²⁵

El filósofo tiene un solo deseo, ama la sabiduría y por eso desea la verdad. Por lo tanto, toda su pasión está dirigida hacia el cultivo del alma. Para liberarse de cualquier preocupación y deseo accesorio originados por el apego al cuerpo, el verdadero filósofo renuncia a los

¹²³ Platón, “Fedón” en *El banquete, Fedón y Fedro*. Ed.Labor., España, Barcelona , 58 D- 59 B, P. 140. Año 1983.

¹²⁴ *Op.cit.* p.150

¹²⁵ *Op.cit.* p.154

placeres mundanos de la existencia. Mientras el alma siga contaminada con los placeres y cuidados del cuerpo –dice Sócrates- la investigación de la verdad y sus resultados serán impuros. De este modo, es natural que la muerte sea concebida por el filósofo como un acontecimiento propicio, donde se hace efectiva la separación entre cuerpo y alma:

“En efecto, si no es posible conocer nada de una manera pura juntamente con el cuerpo, una de dos, o es de todo punto imposible adquirir el saber, o sólo es posible cuando hayamos muerto, pues es entonces cuando el alma queda sola en sí misma, separada del cuerpo, y no antes. Y mientras estemos con vida, más cerca estaremos de conocer, según parece, si en todo lo posible no tenemos ningún trato ni comercio con el cuerpo, salvo en lo que sea de toda necesidad, ni nos contaminemos con su naturaleza, manteniéndonos puros de su contacto, hasta que la divinidad nos libre de él.”¹²⁶

La pureza del alma es una condición necesaria para aspirar al pensamiento verdadero. En

la tradición japonesa la purificación del alma es conocida como Misogi¹²⁷. En esta tradición, la purificación se logra mediante diversas actividades orientadas al cuidado y limpieza del espíritu. Sin embargo, el Misogi no enfatiza la separación del cuerpo y el alma, en el entendido implícito de que ambas son manifestaciones divinas que requieren de limpieza y cuidado.

De acuerdo a Sócrates, la mente se encuentra preparada para morir sólo cuando su pensamiento está purificado. Para la tradición socrática, esta purificación se consigue mediante la disciplina de separar el cuerpo y el alma, acostumbrando al alma –por este medio- a concentrarse y a recogerse en sí misma:

“¿Y la purificación no es, por ventura, lo que en la tradición”¹²⁸ ***se viene diciendo desde antiguo, el separar el alma lo más posible del cuerpo y el acostumbrarla a concentrarse y a recogerse en sí misma, retirándose de todas las partes del cuerpo, y viviendo en lo posible tanto en las circunstancias actuales como en***

¹²⁶ Op. Cit.p.155

¹²⁷ “La costumbre de limpiar las impurezas con agua fría, si es posible en la corriente de un río rápido o bajo una cascada, se remonta a los albores de la religión japonesa, y esta práctica juega un papel importante en los mitos japoneses de la creación y los ritos sintoístas. El contacto con la suciedad y el polvo de este mundo imperfecto ensucia la naturaleza primitiva original; el misogi purifica las impurezas acumuladas y restaura los lazos con lo sagrado. Existe el misogi externo, en el que uno se rocía el cuerpo con agua fría, y el misogi interno, en el que uno limpia los órganos internos con respiraciones profundas y regeneradoras. Después de haber realizado correctamente el misogi y alinearse una vez más con las fuentes de la vida, se puede entrar en un estado de sumikiri, “claridad cristalina de cuerpo y mente”. En esta condición iluminadora, el corazón es tan brillante y claro como un cielo sin nubes, inmaculado por las bajas pasiones y las preocupaciones mundanas.” Stevens J. “Paz Abundante” Ed. Kairós. Barcelona. España. 1998. Pág.117.

¹²⁸ “Cette antique tradition est celle de l`Orphisme. Les Discours sacrés, d`où proviennent les Tablettes d`or découvertes en Italie et en Crète, enseignaient, en outre de croyances relatives à l`âme, des prescriptions pratiques, notamment d`abstinence ...” Robin, L. “Platon. Oeuvres complètes” Ed. Les Belles Lettres. Paris. France. 1926. Pág. 17 (Es esta la antigua tradición Órfica. Los Discursos Sagrados, de donde proceden las tablillas de oro descubiertas en Italia y en Grecia, enseñaban, en torno a las enseñanzas acerca del alma, prescripciones prácticas, notoriamente de abstinencia).

las venideras, aislada y por sí misma, completamente desapegada de su cuerpo como si lo estuviese de sus partes?¹²⁹

En este sentido, el fenómeno de la muerte constituye para el filósofo una oportunidad única para entrar en el reino puro del alma. Por eso el filósofo no le teme a la muerte ya que al purificar el alma durante toda su vida, no ha hecho otra cosa que ejercitarse en el morir. El filósofo practica el morir cuando su apego al cuerpo y sus pasiones se extinguen.

En este sentido, la virtud sería aquella **disciplina** mediante la cual el filósofo se purifica y se libera de las pasiones del cuerpo. Pero es necesario distinguir –dice Sócrates- entre la virtud popular y la virtud del verdadero filósofo. Por ejemplo, en el caso de la virtud popular, el hombre es valiente por miedo a sufrir males mayores o es moderado por temor a verse privado de los placeres que ansía. En ambos casos la virtud se basa en el miedo. El temor a perder el dinero, los honores y los placeres, en suma, el miedo a sufrir, refleja un alma impura que continúa apegada al cuerpo y sus deseos.

Por otro lado, ¿cuál es la verdadera virtud que propone el auténtico filósofo? La auténtica virtud del filósofo es aquella que posee la cualidad de renunciar libremente a las pasiones y deseos del cuerpo. Virtudes como la moderación, la justicia, la valentía, el pensamiento y la sabiduría, constituyen –de acuerdo a Sócrates- un medio de purificación. Para mostrar hasta que punto es importante la purificación del alma para fundirse con la verdadera naturaleza de las cosas, Sócrates recurre nuevamente a la tradición

“Igualmente, es muy posible que quienes nos instituyeron los misterios no hayan sido hombres mediocres, y que, al contrario, hayan estado en lo cierto al decir desde antiguo, de un modo enigmático, que quien llega profano y sin iniciar al Hades yacerá en el fango, mientras que el que allí llega purificado e iniciado habitará con los dioses. Pues son, al decir de los que presiden las iniciaciones, “muchos los portatirsos, pero pocos los bacantes”.¹³⁰

Todos estos razonamientos le parecen suficientes a Sócrates para demostrarles a sus amigos lo fútil que resulta para éste y cualquier otro filósofo verdadero, el tenerle miedo a la muerte y el lamentarse por este misterio desconocido de la existencia. De este modo, Sócrates concibe el evento de la muerte como una oportunidad única para que el alma purificada se unifique con el verdadero ser del mundo. Por su parte, Nietzsche ve en estos razonamientos, un intento o instinto *enfermizo* de justificar la vida ante la desazón y angustia inevitables, que provocan la muerte y los eventos trágicos de la existencia. Por otro lado, –dice nuestro autor- bajo esta actitud desmedida ante el conocimiento dialéctico, subyace un instinto negador de la existencia. En el Ocaso de los Ídolos, Nietzsche critica a Sócrates por concebir la vida como una enfermedad. Si esto es así –dice nuestro autor- la cura de la existencia es la propia muerte, lo que en las coordenadas socráticas implica efectivamente la muerte del propio cuerpo y los sentidos. Esta muerte del filósofo –la de su cuerpo- es la otra cara de la moneda de una conducta *ascética* y *disciplinada*, que decide renunciar a los placeres mundanos de la existencia, en aras de un amor incondicional a la sabiduría.

3.3 El Cuerpo en la Perspectiva de Nietzsche

¹²⁹ *Op.cit.p.156*

¹³⁰ *Op.cit.p.159*

Al devolverle la importancia a los aspectos sombríos e inconscientes del cuerpo, Nietzsche quiere romper con el optimismo teórico anclado en las valoraciones tradicionales que tienen en alta estima el espíritu y el alma. La fuerza para enfrentarse al optimismo socrático y a la tradición cristiana y su influjo en la sociedad contemporánea, provienen de una actitud que pone al cuerpo como centro de gravedad en la experiencia humana. En este sentido, en su libro **Nietzsche, un pensador póstumo**, José Jara ilustra con claridad la importancia que reviste el cuerpo en la obra Nietzscheana:

“A diferencia de lo que ha hecho la tradición con respecto al hombre, que en lo fundamental se ha preocupado de investigar qué son el espíritu y la razón, cuáles son sus condiciones de posibilidad, cómo proceden, cuáles son sus límites, en caso de que los tenga, y cuáles son sus fines, Nietzsche se preocupa por pensar e investigar aquello que ha sido negado, o bien marginado, subestimado, por esa tradición: el cuerpo.”¹³¹

No es menor precisar que nos enfrentamos a una cuestión problemática al intentar exponer el pensamiento de Nietzsche sobre el cuerpo. Probablemente esto se deba a que la perspectiva del cuerpo en Nietzsche, no constituye un fenómeno sólido y aislado del conjunto de problemas presentes en su pensamiento. De hecho, por lo general, las consideraciones sobre el cuerpo quedan atrapadas por las antípodas del pensamiento, inhibiendo cualquier tipo de reflexión más fructífera. Esto es válido tanto en la medicina como en la filosofía, la ciencia y el deporte. No sólo se ha presentado el cuerpo en un extremo opuesto al intelecto y el espíritu, sino que ambas dimensiones han sido concebidas como realidades sustanciales e independientes. Hasta el momento, el lenguaje científico, binario y teleológico no ha podido dar cuenta de este fenómeno en su totalidad. Parece ser que si la ciencia pretende abordar la temática del cuerpo, tendrá como desafío reflexionar sobre la concepción tradicional del lenguaje y su papel dentro del conocimiento. Al parecer, Nietzsche dejó planteado este desafío al inaugurar un lenguaje y un pensamiento nuevos, que pusieron en evidencia el profundo olvido de la realidad del cuerpo como dimensión

constitutiva del ser ¹³². Pasemos a revisar la perspectiva del cuerpo expuesta en “De los despreciadores del Cuerpo” del **Así habló Zaratustra** de Nietzsche.

A diferencia del niño que comienza a configurar su mundo con la ayuda del lenguaje binario y conceptual, Nietzsche presenta el cuerpo como una dimensión fundamental de la experiencia humana, la cual abarca y contiene al propio lenguaje. Contra el poder de la tradición, Nietzsche restituye con toda la fuerza y el vigor necesarios la importancia y el valor del cuerpo en la experiencia del ser:

“<Cuerpo soy yo y alma> – así habla el niño. ¿Y por qué no hablar como los niños? Pero el despierto, el sapiente, dice: cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en mi cuerpo.”¹³³

Para Nietzsche, lo que realmente está vivo es el cuerpo. Al lado del cuerpo, el lenguaje conceptual es algo muerto que carece de realidad. Ya en el Nacimiento de la Tragedia,

¹³¹ Jara, J. “Nietzsche, un pensador póstumo: el cuerpo como centro de gravedad”, *Anthropos Editorial, Barcelona, España, 1998. Pág.53*

¹³² si lo logró o no lo logró, es algo que no puede zanjarse con una simple opinión. Son demasiados los problemas, las inflexiones y recovecos en su vida y obra para responder sobre este asunto.

¹³³ Nietzsche, F. “Así habló Zaratustra” *Alianza Editorial. Madrid, España., 1999. Pág. 64*

Nietzsche se refiere a las limitaciones inherentes al lenguaje conceptual para comunicar los aspectos instintivos de la voluntad. De este modo, tanto la satisfacción como la insatisfacción de la voluntad, encuentran una resonancia inmediata en el simbolismo del cuerpo y el sonido. En ese cuerpo tienen lugar las múltiples batallas del placer y el displacer. Por eso Nietzsche señala, que el sentido del ser se encuentra dentro del sí mismo, en las tensiones de su cuerpo, donde batallan la sociedad y el sí mismo. En esas batallas el cuerpo lucha y se rinde, manda y obedece:

“El cuerpo es una gran razón, una pluralidad dotada de un único sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor. Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío, a la que llamas “espíritu”, un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón.” ¹³⁴

Todo el valor que la tradición le ha otorgado por siglos al “espíritu” y la razón, Nietzsche se lo endosa al cuerpo: el cuerpo es una Gran Razón. La gran finalidad de la pluralidad de fuerzas en el cuerpo, es luchar y rendirse, obedecer y mandar. Llama la atención esta teleología del cuerpo, y cabe preguntarse si acaso ésta no manifiesta una idiosincrasia “aristocrática” que según Nietzsche se anula con la dialéctica y la argumentación filosófica. Lo cierto es que este *único sentido*, genera una tensión que pone en movimiento el juego de la creación y destrucción del propio “yo”:

“Dices “yo” y estás orgulloso de esa palabra, pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, -tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo.”

El “yo” es *creado* por un proceso dinámico que ocurre al interior del cuerpo. En este sentido, el yo es el resultado del *devenir* del cuerpo. Nietzsche señala al respecto, que la idiosincrasia de los filósofos ha hecho que éstos se opongan al cambio y el devenir. De este modo, la tradición filosófica, ha preferido creer en la unidad y duración del “yo” que en el devenir del cuerpo.

Al creer en un “yo” substancial, la filosofía tradicional no ha mostrado otra cosa que su vanidad. Esta vanidad aparece con distintos ropajes en la historia de la filosofía. Ya sea como certeza del “yo” que conoce o como certeza del “yo” que siente. En ambos casos, pasa desapercibido el mecanismo que esta a la base de la creación del “yo”:

“Lo que el sentido siente, lo que el espíritu conoce, eso nunca tiene dentro de sí su final. Pero sentido y espíritu querrían persuadirte de que ellos son el final de todas las cosas: tan vanidosos son. Instrumentos y juguetes son el sentido y el espíritu: tras ellos se encuentra todavía el sí-mismo. El sí-mismo busca también con los ojos de los sentidos, escucha también con los oídos del espíritu. El sí-mismo escucha siempre y busca siempre: compara, subyuga, conquista, destruye. El sí-mismo domina y es también dominador del yo. Detrás de tus pensamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un soberano poderoso, un sabio desconocido –llámase sí mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo.” ¹³⁵

El sí mismo es poderoso porque hace y deshace, es sabio porque es el fiel testigo de lo que acontece en el cuerpo, es desconocido porque no tiene identidad y está sujeto eternamente al cambio. El sí mismo es esa *gran razón* que habita en el cuerpo. Cualquier sabiduría, sea esta empírica, especulativa o lógica, es una *pequeña razón* del cuerpo:

¹³⁴ *Idem*

¹³⁵ *Op.cit. p.65*

“Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría. ¿Y quién sabe para qué necesita tu cuerpo precisamente tu mejor sabiduría?”¹³⁶

En esta perspectiva, el cuerpo emerge como **Voluntad** que tiene su fin en sí misma: simplemente un sí y un no, que no requieren de argumentos y lógica para afirmarse a sí misma. En este cuerpo habitan múltiples fuerzas atravesadas por conflictos y tensiones. Por otro lado se trata de un cuerpo poderoso que crea a cada instante su realidad. Una de sus creaciones más “elevadas” ha sido el “yo”, el cual se ha manifestado en la historia de la filosofía de diversas maneras: como el espíritu que valora, aprecia y desprecia, como los sentidos que sienten dolor y placer, como la sabiduría que conoce la esencia de las cosas, como el pensamiento que reflexiona sobre el mundo. Todas estas manifestaciones -dice Nietzsche- han sido manos que la voluntad se ha creado para sí. De acuerdo a nuestro autor, lo que más quiere este cuerpo es crear por encima de sí, morir y renacer a cada instante, como “el amor que se olvida a sí mismo en sus obras”¹³⁷.

3.3.1 El cuerpo: una gran constelación

En el Crepúsculo de los Idolos, nuestro autor critica enfáticamente algunos conceptos *elevados* desarrollados al interior de la filosofía occidental:

“Todo lo que los filósofos han venido manejando desde milenios fueron momias conceptuales; de sus manos no salió vivo nada real.”¹³⁸

Para referirse a la cuestión del cuerpo Nietzsche altera el significado tradicional que se le confiere a ciertos conceptos. Esto explica el hecho de que nuestro autor se refiera al cuerpo como una *gran razón* y al espíritu como una *pequeña razón*, cuando lo que históricamente se ha validado como **saber** o **razón** ha sido el espíritu y no el cuerpo. El privilegio otorgado a la razón como instrumento de conocimiento refleja –según Nietzsche- una *idiosincrasia* en la tradición filosófica. Veamos cómo se manifiesta esta idiosincrasia en el pensamiento de nuestro autor.

De acuerdo a Nietzsche, la idiosincrasia de los filósofos se ha manifestado a través de un rechazo inconsciente al cambio, la muerte, el envejecimiento, la reproducción y el crecimiento. Lo que en realidad objeta la filosofía tradicional –dice Nietzsche- es que las cosas **devengan**. Para la tradición filosófica “*lo que es no deviene; lo que deviene no es*”:

“Ahora bien, todos ellos creen, incluso con desesperación, en lo que es. Más como no pueden apoderarse de ello, buscan razones de por qué se les retiene. <<Tiene que haber una ilusión, un engaño en el hecho de que no percibamos lo que es: ¿Dónde se esconde el engañador? >>”¹³⁹

Los filósofos han encontrado este engaño en la sensibilidad y de este modo han establecido la diferencia entre un mundo *apariencial* (sensible) y otro *verdadero* (suprasensible). Sobre la base de esta distinción, el cuerpo y sus sentidos fueron excluidos de la región del saber

¹³⁶ *Idem*

¹³⁷ Heidegger M. “Quién es el Zarathustra de Nietzsche” en *Conferencias y artículos*. Ediciones del Serbal. Barcelona, España, p.85. Año 2001.

¹³⁸ Nietzsche F. “El Crepúsculo de los Idolos” *Alianza Editorial. España, Madrid, p. 51. Año 2003*

¹³⁹ *Idem*

por representar un mundo **apariencial** e **ilusorio**. En este sentido, los despreciadores del cuerpo han lanzado su grito de batalla:

“...¡fuera el cuerpo, esa lamentable idée fixe [idea fija] de los sentidos!, ¡sujeto a todos los errores de la lógica que existen, refutado, incluso imposible, aun cuando es lo bastante insolente para comportarse como si fuera real!...”¹⁴⁰

En Así Habló Zaratustra, Nietzsche señala que este desprecio al cuerpo revela una voluntad que ya no puede hacer lo que más quiere: crear por encima de sí misma, y por eso se aparta de la vida :

“Incluso en vuestra tontería y vuestro desprecio, despreciadores del cuerpo, servís a vuestro sí-mismo. Yo os digo: también vuestro sí-mismo quiere morir y se aparta de la vida. Ya no es capaz de hacer lo que más quiere: -crear por encima de sí. Eso es lo que más quiere, ése es todo su ardiente deseo. Para hacer esto, sin embargo, es ya demasiado tarde para él:- por ello vuestro sí-mismo quiere hundirse en su ocaso, despreciadores del cuerpo. ¡Hundirse en su ocaso quiere vuestro sí mismo, y por ello os convertisteis vosotros en despreciadores del cuerpo! Pues ya no sois capaces de crear por encima de vosotros. Y por eso os enojáis ahora contra la vida y contra la tierra. Una inconsciente envidia hay en la oblicua mirada de vuestro desprecio.¡ Yo no voy por vuestro camino, despreciadores del cuerpo!¡ Vosotros no sois para mí puentes hacia el superhombre!-”¹⁴¹

Los despreciadores del cuerpo “ya saben” lo que *son* las cosas y por lo tanto no necesitan crear por encima de sí mismos. Si la verdad del **ser** los acomoda, la verdad del cambio y el **devenir** les incomoda.

De acuerdo a Nietzsche, la mayoría de los filósofos no han confiado en los sentidos del cuerpo debido a que éstos muestran *pluralidad* y *cambio* . Por otro lado, Heráclito aparece como una excepción dentro de la filosofía, para quien no se puede dar crédito a los sentidos ya que muestran las cosas como si tuvieran **duración y unidad**. Sin embargo, dice nuestro autor, los sentidos no mienten y ambas tradiciones han sido injustas con ellos:

“Éstos no mienten ni del modo como creen los eleatas ni del modo como creía él [Heráclito],- no mienten de ninguna manera...Mostrando el devenir, el perecer, el cambio, los sentidos no mienten...”¹⁴²

Lo que constituye una mentira son las interpretaciones que los filósofos han hecho de los sentidos del cuerpo:

“Lo que nosotros, hacemos de su testimonio, eso es lo que introduce la mentira, por ejemplo la mentira de la unidad, la mentira de la coseidad, de la substancia, de la duración...La <<razón>> es la causa de que nosotros falseemos el testimonio de los sentidos.”¹⁴³

Poco a poco nos vamos acercando a una constelación de problemas que van revelando la perspectiva del cuerpo en el pensamiento de nuestro autor. Un cuerpo en movimiento,

¹⁴⁰ Op.cit.p.52

¹⁴¹ Op.cit.p.66

¹⁴² Idem

¹⁴³ Idem

constituido por una pluralidad de fuerzas, carente de unidad y duración, expuesto al dolor, el nacimiento, la enfermedad, la vejez y la muerte, afectado por una multiplicidad de circunstancias cotidianas azarosas, en suma, ¡¡un cuerpo vivo!!.. Qué queda entonces de él cuando éste es rebajado a una mera apariencia, a un error, a un engaño? Si el cuerpo y sus sentidos son sólo una apariencia entonces -dirá Nietzsche- el mundo “aparente” es el **único** ¡! y el mundo “verdadero” no es más que **un añadido mentiroso**.

Veamos como plantea Nietzsche el problema del error y la apariencia. Si antes los filósofos veían el error y la apariencia en el cambio y el devenir, ahora dice Nietzsche, el error y la apariencia de la razón será interpretar el mundo como “*unidad, identidad, duración substancia, causa, coseidad, ser*”. Esta nueva perspectiva con que Nietzsche examina este problema se basa en lo que denomina *el fetichismo grosero de la razón*:

“Ese fetichismo ve en todas partes agentes y acciones: cree que la voluntad es la causa en general; cree en el “yo”, cree que el yo es un ser, que el yo es una substancia, y proyecta sobre todas las cosas la creencia en la substancia -yo- así es como crea el concepto “cosa”...el ser es añadido con el pensamiento, es introducido subrepticamente en todas partes como causa; del concepto “yo” es del que se sigue, como derivado, el concepto “ser”...Al comienzo está ese error grande y funesto de que la voluntad es algo que causa efecto- de que la voluntad es una facultad...Hoy sabemos que no es más que una palabra.”¹⁴⁴

Tal como el movimiento de una gran constelación es imperceptible a nuestro ojo, así – dice Nietzsche- lo mismo ocurre con el lenguaje frente al mundo. Cuando miramos a través del lenguaje –en el cual se afirma la realidad sustancial del ego- somos incapaces de registrar el movimiento incesante de las cosas. En esto consisten los presupuestos básicos de la metafísica del lenguaje y la razón, que nuestro autor describe con tanto detalle. Por otra parte, Nietzsche rastrea el origen de este problema “*en la época de la forma más rudimentaria de psicología*”, donde emerge el **Lenguaje**. Mucho después, señala nuestro autor, cuando los filósofos fueron conscientes de estas categorías (ser, substancia, etc.) que **supone** el lenguaje, ellos se percataron de que éstas no coincidían con la realidad y que ésta más bien se contradecía con dichas categorías. Cómo no sabían de dónde venían estos conceptos, tuvieron que sacar sus propias conclusiones:

“Nosotros tenemos que haber habitado ya alguna vez en un mundo más alto (- en lugar de un mundo mucho más bajo: ¡lo cual habría sido la verdad!), nosotros tenemos que haber sido divinos, “pues poseemos la razón!”.”¹⁴⁵

Queda por preguntar, ¿cuál es ese lugar “*más bajo*” en el que habitó el hombre, de donde proceden estas categorías? Ese lugar es el propio lenguaje primitivo. Allí permanece oculto el misterio de toda veneración:

“La razón en el lenguaje: ¡oh, qué vieja hembra engañadora! Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática...”¹⁴⁶

Cuando se produce el desengaño del lenguaje y *las momias conceptuales* se derrumban, aparece el hombre de cuerpo presente, en el grito, en el baile, en la experiencia del éxtasis dionisiaco, en el dolor, en el placer....y en el silencio.

¹⁴⁴ *Idem*

¹⁴⁵ *Op.cit.p.55*

¹⁴⁶ *Idem*

Finalmente, a los despreciadores del cuerpo Nietzsche les presenta el silencio. No quiere enseñarles nuevas ideas y nuevas doctrinas puesto que esto sería un contrasentido. Como sabe que este desprecio forma parte de las *grandes razones* de su cuerpo, simplemente les pide que se olviden de él, de su cuerpo inquisidor y enjuiciador. A cambio les propone que escuchen el silencio y le den cabida a lo desconocido.

“A los despreciadores del cuerpo quiero decirles mi palabra. No deben aprender ni enseñar otras doctrinas, sino tan sólo decir adiós a su propio cuerpo- y así enmudecer”¹⁴⁷.

¹⁴⁷ *Op.cit.p.64*

CONCLUSIONES

La perspectiva que Nietzsche desarrolla sobre el cuerpo está íntimamente ligada a la concepción del arte expuesta en el Nacimiento de la Tragedia. La voluntad artística no sólo busca hacer inteligible la existencia, sino que además, anhela volver a experimentar la profunda unidad con la esencia de este mundo. Esta experiencia es el resultado de la relación entre dos instintos contrapuestos: lo apolíneo y lo dionisiaco. Ambas potencias “artísticas” se manifiestan al interior del ser humano como cualidades inherentes a la naturaleza. A su vez, a cada uno de estos instintos corresponde una forma particular de expresión artística. En este sentido, la tragedia griega constituye una de las formas más elevadas del arte, donde confluyen la potencia artística apolínea y la potencia artística dionisiaca. En la obra trágica, no sólo tuvo lugar la unidad del ser con lo Uno primordial, sino que se convirtió en el espacio ideal para la manifestaciones del cuerpo y las expresiones del placer y el dolor. Por eso, es importante destacar que la perspectiva del cuerpo en el Nacimiento de la Tragedia, se encuentra ligada a las experiencias dolorosas y extáticas del hombre griego. Desde el punto de vista apolíneo este dolor se expresa mediante el arte de la bella apariencia, la cual actúa como remedio y sanación del dolor. Allí se manifiestan el arte pictórico, la epopeya, la escultura y el panteón de los dioses griegos, que nos redimen y consuelan ante el dolor de la existencia. Con el objetivo de tornar soportable esta vida, las manifestaciones artísticas apolíneas transfiguraron el dolor de la existencia en creaciones luminosas y resplandecientes. En el arte apolíneo predominó la experiencia de un individuo mesurado, contemplativo e introspectivo. Estas limitaciones “artísticas” con que el individuo experimenta su dolor, deja entrever una problemática mayor que Nietzsche describe como el proceso de individuación, el cual se refiere a la separación progresiva del individuo de lo Uno primordial. Dentro de los estrechos límites del individuo, se observa el desarrollo de la bella forma del cuerpo humano. Las líneas y contornos que trazan la imagen de este cuerpo le dan una apariencia sólida y compacta, que recuerdan la solidez del “yo”.

Por otro lado, el instinto apolíneo refleja de un modo imperfecto la Voluntad de la existencia. Con el arte apolíneo, la naturaleza oscura y sin sentido de este mundo queda cubierta por el velo de la apariencia. Para expresar el horror y la crueldad de la vida en toda su desnudez, se hace necesaria una forma de existencia más elevada, que Nietzsche concibe a partir del instinto dionisiaco. En el arte dionisiaco, el simbolismo de la imagen es potenciado por el simbolismo del sonido y de la música, quienes nos conectan con la intensidad de los sentimientos y la esencia de la realidad. La perspectiva del cuerpo en la concepción dionisiaca del mundo, se manifiesta a través de la pasión, la sexualidad, la exaltación de los sentidos que provocan intensos estados de ánimo - dolorosos y placenteros- que permiten intuir la profunda unidad con el corazón de este mundo. El estado dionisiaco, se identifica con la embriaguez del sentimiento, el arrobamiento del cuerpo, con la llegada de la primavera, la disolución de las fronteras sociales, las fiestas de júbilo, la magia de la transformación de la vida, entre otras. La manifestación artística de estos estados se expresan a través del simbolismo corporal entero: el movimiento expresivo, el ritmo y el baile, los cuales son intensificados al máximo a través de la armonía de la música. En la tragedia griega, el individuo toma conciencia de los estados dionisiacos por medio de la “imagen onírica simbólica” del arte apolíneo. De este modo el artista

dionisiaco juega con la embriaguez del sufrimiento. Sin el arte de la “bella apariencia”, el simbolismo del cuerpo es “engullido” por completo en el éxtasis dionisiaco.

La música dionisiaca se caracteriza por el poder estremecedor del sonido y la armonía. Su importancia en el pensamiento trágico de Nietzsche, se relaciona con la capacidad de conectarnos con la embriaguez del sentimiento. En este sentido, la música dionisiaca refleja la inmediatez de los instintos y los aspectos inconscientes del ser. Por otro lado, la tragedia griega, tiene su origen en la música y el coro de sátiros, ambos tienen el poder de provocar el milagro de la transformación mágica de la “realidad”. En esta experiencia, el orden lógico se subvierte y la realidad cotidiana se altera, dando paso a un poderoso sentimiento de unidad con la naturaleza. Este sentimiento, a su vez, permite intuir la sabiduría que está a la base de la concepción dionisiaca del mundo: de que detrás del eterno cambio de las apariencias subyace el placer inagotable de la existencia. La sabiduría del mito dionisiaco sólo puede ser experimentada a través del cuerpo y sus símbolos los que, guiados por el poder de la música y la armonía, acceden a un estado “místico” que Nietzsche describe como un **consuelo metafísico**. En el Nacimiento de la Tragedia Griega, este consuelo apunta hacia el corazón de la verdad de la existencia, mas no logra penetrar completamente en ella. El arte trágico se consuela con la **verosimilitud**.

Buena parte de las intuiciones expresadas por Nietzsche en el Nacimiento de la Tragedia, tienen su origen en la propia vivencia musical, especialmente a partir de la obra de R. Wagner. Lo real para Nietzsche –al menos en ese periodo- sólo se deja aprehender por **relaciones musicales**. Respecto a esto último, se deja ver la influencia de las concepciones estéticas de A. Schopenhauer, en torno a la relación existente entre música y mundo. En este sentido, aparece una concepción del mundo descrita como música **corporalizada**. Bajo esta descripción subyace la distinción kantiana entre el la cosa en sí y el fenómeno, adoptada por A. Schopenhauer en su concepción sobre la voluntad y la representación. La música –dice Nietzsche- es el reflejo a conceptual y a figurativo de lo **Uno primordial** (la voluntad Única).

“En la sucesión de armonías, y ya en su abreviatura, en la denominada melodía, la “voluntad” se revela con total inmediatez sin haber ingresado antes en ninguna apariencia”¹⁴⁸

Mientras la música tiene el poder de revelar la voluntad Única con “total inmediatez”, el concepto y la imagen comunican el mundo de la apariencia. En la tragedia griega, la música se refleja en el espejo de las imágenes como voluntad, anhelo, deseo y pasión, las que se expresan a través del simbolismo del cuerpo y del gesto: nacen la danza y la actuación. En el arte trágico, el simbolismo del sonido, del cuerpo y del gesto comunican las aspiraciones de la voluntad, que se manifiestan en la embriaguez del sentimiento, “en los estados supremos de placer y displacer”. De este modo, la experiencia musical expresa en el arte trágico, tanto la satisfacción (llena de júbilo) como la insatisfacción (angustiada hasta la muerte) de la voluntad.

Por otro lado, la concepción pesimista del mundo en la obra de Nietzsche se nutre de la filosofía de Schopenhauer, de la influencia de Wagner y de la propia experiencia vital de nuestro autor en relación al dolor. Específicamente, en la tragedia griega se manifiesta una sabiduría del pesimismo que tiene sus raíces en el mito dionisiaco. Este mito nos habla de los dolores de la individuación. Esta es la verdadera fuente de todo sufrimiento. Todo lo que se haya dividido y separado está sujeto a la muerte y al cambio. Por otro lado, lo que está unido es eterno e inmutable. La primera experiencia trae consigo dolor y sufrimiento;

¹⁴⁸ Nietzsche F. “El Nacimiento de la Tragedia” Ed. Alianza, Barcelona, España, 1998. p.249

la segunda, dicha y éxtasis. El despedazamiento de Dioniso cuando niño por los Titanes, refleja el doloroso **proceso de individuación**. Sin embargo, los misterios órficos esperaban que de la **unión** de sus restos renaciera un nuevo Dioniso. Este renacimiento pondría fin al “mal” de la individuación, manifestando la profunda unidad de las cosas. Esta descripción histórica de la doctrina mística, encuentra su expresión en la sabiduría dionisiaca de la tragedia griega.

El valor del pesimismo consiste en reconocer una de las verdades de la existencia: la muerte y el cambio permanente de las cosas. Detrás de la belleza y el esplendor del arte griego se esconde esta verdad profunda de la existencia. Con el arte apolíneo, se transfigura esta verdad a través de la belleza de las imágenes. Con el arte dionisiaco, el dolor del griego encuentra consuelo a través de la experiencia extática del baile y de la música.

La sabiduría del pesimismo no sólo reconoce la verdad del sufrimiento, sino que identifica diferentes experiencias dolorosas con diversos significados. Entre ellos se encuentra, la culpa, la transgresión, el destino, lo irregular, la muerte prematura, lo irracional, el horror, lo absurdo, el pecado, y el exceso, entre otras. De este modo, el cuerpo aparece como un campo de batalla en el que el hombre interpreta las diferentes fuerzas y significados de la tradición. El dolor y/o el placer son un síntoma de la lucha del sí mismo con los elementos foráneos de la tradición.

Además, el conocimiento trágico se caracteriza por adoptar una actitud o sensibilidad ante el dolor. La apertura hacia el dolor implica aceptar la vida en todas sus manifestaciones. Es signo de un instinto saludable, fuerte, pleno. No obstante, subyace al interior del pesimismo una segunda verdad: la de hacer apetecible esta existencia a pesar del “soplo pestilente” del **pesimismo práctico**. En esencia, -dice Nietzsche- todo arte está orientado a esta segunda verdad. El placer instintivo de vivir se recupera mediante **estimulantes seleccionados**, presentes en el arte, el mito, la religión y la ciencia. Todas estas formaciones culturales poseen una meta común: liberar “engañosamente” del dolor al hombre “noble”, que siente el peso y la gravedad de la existencia con hondo displacer. De acuerdo a lo anterior, la **función vital** de la cultura consiste en proteger al hombre del dolor mediante ilusiones “seleccionadas”. La viga maestra de esta función cultural es el arte, el cual, entiende mejor que nadie, el proceso ilusorio, dinámico y lúdico que esta a la base de toda creación.

De acuerdo a las concepciones estéticas expuestas en el Nacimiento de la Tragedia, algunos de los estimulantes seleccionados en el arte y la ciencia se componen de bellas imágenes, música estremecedora y conceptos lógicos. Cuando predomina sobre esta combinación un estimulante determinado nos encontramos en presencia de una cultura específica. De acuerdo a las proporciones de estos estimulantes, Nietzsche identifica tres Culturas con sus respectivas fortalezas y debilidades: Artística o Helénica; Trágica o Budista; Alejandrina o Socrática. En la primera, el eterno placer de existir se logra a través de la belleza de la apariencia, sin embargo, la proliferación de imágenes del arte apolíneo encubre la primera verdad de la existencia: desvía la mirada ante el dolor. En la cultura Trágica, el placer instintivo de vivir se logra a través de la embriaguez del sentimiento (gritos de júbilo), sin embargo, despojada del instinto apolíneo, la mirada desnuda del dolor corre el riesgo de convertir en piedra al hombre dionisiaco: acabar con su voluntad y el deseo de obrar. Finalmente, en la cultura Alejandrina, el hombre encuentra su máxima satisfacción a través de la búsqueda de la verdad, no obstante, en su afán de querer conocerlo todo, el hombre teórico pierde contacto con sus instintos, con la dimensión inconsciente de su existencia, con el dolor y el misterio de la vida: se vuelve un hombre egoísta y calculador.

En la cultura Alejandrina o Socrática, se consolida el proceso de individuación. El hombre teórico no conoce la experiencia de la unidad más que a través del dominio de la naturaleza la cual aprisiona con la ayuda del lenguaje conceptual. Esto contrasta con la cultura trágica, donde se experimenta la unidad con la naturaleza a través de la música del coro de sátiros y la exaltación del simbolismo corporal. De este modo, el hombre dionisiaco que ha conocido la primera verdad de la existencia y que se presenta con un cuerpo temeroso y nauseabundo, se consuela con la embriaguez del sentimiento, haciéndose partícipe del renacimiento dionisiaco.

En la agonía de la tragedia griega se encuentra el germen de la cultura alejandrina. La semilla del “socratismo” crece en la obra trágica cuando el pesimismo y el acontecimiento trágico ya no expresan los sufrimientos de Dioniso. Los elementos que le daban fuerza y claridad a la sabiduría del mito dionisiaco, la música y el coro de sátiros, son reemplazados por el diálogo entre múltiples actores. Estos diálogos versan sobre la vida cotidiana de los hombres, sobre sus querellas y desventuras **individuales**, dentro del mundo civilizado. En este dialogo, surgen argumentos y razones que buscan dar cuenta de la conducta de los hombres y, de vez en cuando, como un telón de fondo, aparece la música como imitación de los sucesos naturales. Cuando la música no hace otra cosa que **acompañar** las apariencias (emulando una tormenta, el viento o una guerra), surgen pasiones falsas y sentimientos simulados. Como resultado de este proceso, la tragedia griega pierde poco a poco su capacidad de conectar al individuo con el espíritu **universal** de Dioniso, experimentado a través de la embriaguez del sentimiento y el arrobamiento del cuerpo. El simbolismo del cuerpo “trágico”, representado a través de una multiplicidad de fuerzas instintivas que luchan entre sí, cede el paso a un cuerpo finito, empírico, predecible, manipulable. La cultura Alejandrina es ese movimiento a través del cual se coloca el ideal de la ciencia por encima de cualquier otra consideración del mundo. Como portavoz de la cultura Alejandrina, Sócrates se alegra de la virtud que conlleva el saber, sus conquistas son descubrimientos cada vez más afortunados de “leyes preciosas”. Dentro de esta perspectiva, el cuerpo y sus instintos, se convierten en un obstáculo para el conocimiento de la verdad.

Nietzsche presenta el socratismo como un fenómeno que tiene múltiples caras, manifiestas en la primacía de la conciencia, la negación de los instintos y el desarrollo de la dialéctica. También hay que decir que el socratismo se encuentra estrechamente ligado a la cultura Alejandrina, en cuanto le proporciona un modelo de existencia, que Nietzsche caracteriza como el **hombre teórico**. Para este último, lo feliz es sólo porque la vida es “digna de ser conocida”: el hombre teórico tiene plena confianza en que es posible conocer los aspectos más profundos del ser por medio del pensamiento dialéctico.

Por otro lado, el origen del socratismo es anterior al mismo Sócrates, por lo que este fenómeno trasciende la propia persona de Sócrates. El germen del socratismo surge en la Tragedia Griega en el momento en que se origina el diálogo entre dos o más actores. Cuando la obra trágica se instala como un certamen competitivo, se coloca el énfasis en el perfeccionamiento de la palabra y la importancia de los argumentos. Nietzsche caracteriza este proceso como una **superfetación de lo lógico**, donde el elemento lógico se superpone a los instintos dionisiacos. En este sentido, la tragedia griega fallece cuando Eurípides busca hacer inteligible la existencia por medio del razonamiento lógico conceptual. De acuerdo al “socratismo estético”, tanto el gozo como la creación encuentran su satisfacción en el entendimiento racional.

En forma paralela a este proceso, marcha el desarrollo de las ciencias, guiadas por el mismo impulso socrático de querer **conocer** los secretos más íntimos de la naturaleza. Ese afán de auscultarlo todo y de querer **des cubrir** la verdad de las cosas, es la otra

cara de un mismo fenómeno, que mira con desprecio los **instintos**. En el arte trágico, el instinto tiene una función creativa, ya que expresan a través del simbolismo del gesto y el sonido la embriaguez del sentimiento. En la tragedia griega, los instintos nos conectan con la inmediatez de la experiencia y los aspectos inconscientes de la vida.

En el socratismo, los instintos tienen un efecto disuasivo sobre la conciencia de los actos. Esta perspectiva es criticada duramente por Nietzsche por tratarse de un impulso represivo y “enfermizo” que se dirige contra sí mismo. En la obra socrático-platónica, particularmente, en el Fedón o Del Alma, podemos interpretar esta “represión” de acuerdo a la concepción socrática sobre la muerte, como una conducta ascética que busca disciplinar la mente para acceder al **conocimiento puro del alma**. Para que esto último ocurra –dice Sócrates- debemos renunciar al deseo, a los placeres del cuerpo y los sentidos, los cuales impiden que el alma se concentre y se “recoja en sí misma”. La purificación del alma –que no consiste en otra cosa que en hacer morir al cuerpo- se logra mediante los actos virtuosos de la moderación, la justicia, la valentía y el pensamiento, entre otros. Allí donde Sócrates ve liberación del cuerpo y conocimiento puro, Nietzsche no ve otra cosa que represión y negación de la vida.

En un comienzo, Nietzsche al igual que Wagner, depositó su confianza en un arte redentor del sufrimiento y las pasiones humanas. El arte nos recuerda un acontecimiento mítico: el descuartizamiento del cuerpo de Zagreo. En la imitación del rito dionisiaco, la tragedia griega evoca la muerte y el renacimiento del cuerpo de Dioniso. Desde esta perspectiva, el hombre dionisiaco renuncia a su propio cuerpo individual para penetrar en otro cuerpo mayor.

Ya sea que esta renuncia se exprese en Sócrates a través de la disciplina y el ascetismo, o bien que se manifieste en Nietzsche mediante gritos de júbilo y sonidos atormentados, en ambos casos subyace un anhelo de unidad con la verdad profunda del ser. Al mismo tiempo, no se puede desconocer que entre las concepciones de Sócrates y Nietzsche, existe un abismo tan grande como el que se estableció en Occidente, entre el espíritu y la materia. Parte de este abismo es expresado en el Ocaso de los Ídolos. Específicamente, en “El problema de Sócrates”, Nietzsche critica duramente lo que según él constituye el corazón de la dialéctica socrática: una forma de **venganza** contra la Aristocracia. El antiguo gusto aristocrático basado en la soberanía de los instintos, es vencido por razones y argumentos que buscan validar la experiencia del individuo. De este modo, con el arma de la razón dialéctica, los plebeyos penetran en el ordenamiento político de los Patricios. En “Así habló Zarathustra”, específicamente, en el capítulo “Los Despreciadores del Cuerpo”, esta idea reaparece como una crítica hacia aquellos que anteponen la experiencia del lenguaje racional a las manifestaciones del propio cuerpo. En la perspectiva de Nietzsche, el cuerpo emerge como una **voluntad** suprema que tiene su fin en sí mismo: simplemente un sí y un no, que no requieren de argumentos y ni lógica para afirmarse a sí mismos. La concepción del cuerpo como voluntad, quiere sacudir los viejos valores presentes en el lenguaje y los conceptos. Las “momias” conceptuales -dice Nietzsche- han **fijado** la realidad, perdiendo su poder vinculante con el devenir de **este mundo**. De este modo, la sabiduría del cuerpo en la perspectiva de Nietzsche, no enseña a reconocer el cambio incesante de la vida, aceptando tanto el dolor como el placer de la existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Cordua C. "Ideas y Ocurrencia" RIL Editores, Santiago de Chile. Año 2001. Nietzsche F. "El Nacimiento de la Tragedia" Ed. Alianza, Barcelona, España. Año 1998.
- Jara, J. "Nietzsche, un pensador póstumo: el cuerpo como centro de gravedad", Anthropos . Editorial, Barcelona, España. Año 1998.
- Heidegger M. "Quién es el Zaratustra de Nietzsche" en **Conferencias y artículos**. Ediciones del Serbal. Barcelona, España. Año 2001.
- Minamoto no Masazumi "Kokinshuu: El canon del clasicismo" Colección de poemas japoneses antiguos y modernos. Ediciones Hiperión. Madrid, España. Año 2005.
- Nietzsche F. "El Crepúsculo de los Ídolos" Alianza Editorial. Madrid, España. Año 2003.
- Nietzsche, F. "Así habló Zaratustra" Alianza Editorial. Madrid, España. Año 1999.
- Nietzsche, F. " **Aurora** ". Editorial EDAF. Madrid, España. Año 1996.
- Nietzsche, F. "El Nacimiento de la Tragedia". Alianza Editorial. España. Madrid. 2004. Pág.240.
- Platón, "Fedón" en El banquete, Fedón y Fedro. Ed.Labor., Barcelona, España. Año 1956.
- Robin, L. "Platon. Oeuvres completes" Ed. Les Belles Lettres. Paris. France. 1926.
- Safranski, R. "Nietzsche: biografía de su pensamiento" Tusquets Editores. Barcelona, España. Año 2004.
- Stevens J. "Paz Abundante"Ed. Kairós. Barcelona. España. Año 1998.
- Suzuki, T. D. "Budismo Zen". Ed. Kairós, Barcelona España, p.105. Año 1998.