

De la sima a la cima: La reconversión nietzscheana de lo trágico y lo humano

Gerardo Rivas*

Yo quiero restituir al hombre, como propiedad y producto suyo, toda la belleza y sublimidad que ha prestado a las cosas reales e imaginarias y hacer así su más bella apología.

Nietzsche

A Carmen Romano, ex cordis

Para la cultura helénica arcaica, la memoria era antes que nada expresión de la capacidad poética que el hombre tiene para darle forma a la realidad a través del tiempo; recordar, en esencia, consistía en reconfigurar lo pasado para mostrar su inexorable actualidad. De ahí que Mnemosine, la diosa de la memoria, fuese, de acuerdo con la mitología, la madre de las musas y que éstas no tuvieran que ver para Homero y Hesíodo con las posibilidades expresivas de una persona sino con la necesidad de retornar al pasado para descubrir en él el fundamento del propio ser. Por supuesto, al concebirse así, el pasado dejaba de ser un tiempo irrepetible o irrecuperable para metamorfosearse, como ya dije, en actualidad, en presencia compartida por medio de la creación artística.¹

Evocar la concepción helénica original de la memoria es indispensable justo al adentrarnos en la obra de un pensador que antes que ninguno se negó a entender la memoria como el mero acopio de datos por más objetivos o sistematizables que resulten, y que halló en el recuerdo la forma óptima de devolverle al presente su carácter abierto y creador. Porque si hemos de rememorar a Nietzsche no es para engrosar la historia de la filosofía que ya de por sí desborda nuestras capacidades de asimilación; lejos de ello, leer una vez más a Nietzsche es convertirlo en un auténtico motivo para que la memoria tanto personal como histórica vuelva a adquirir el sesgo poético que tuvo entre los griegos de los primeros tiempos, los únicos en Occidente cuyo pensamiento no tuvo que tomar partido frente a Platón.

Esto último quiero enfatizarlo, pues si hay un autor contra el que Nietzsche arremeta desde el primero hasta el último de sus escritos, es justamente Platón. No Sócrates, no Cristo, no Schopenhauer o Wagner; es Platón quien una y otra vez se convierte en el blanco de los ataques de un pensador que convirtió a la propia filosofía en problema. Pues para Nietzsche decir "Platón" es decir *concepción metafísica de la realidad*, o sea, oposición substancial entre esencia y apariencia, entre vida y sentido, entre tiempo y finalidad; es, también, definición de ideales transcendentales como "Bien", "Belleza" y "Justicia"; por último, y al me-

* Profesor-investigador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP

¹ Sobre este tema, cfr. el excelente libro de Marcel Detienne, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1981, traducción de Juan José Herrera, en especial el capítulo II.

nos por ahora esto resulta lo más importante, es glorificación de un paradigma humano que se articula con base en el amor, la inmortalidad y la verdad, valores cuya imposible realización es el origen de las innumerables negaciones y crueldades en que en su mayor parte consiste la historia de la espiritualidad occidental. Platón, en una palabra, es la cima que hay que salvar para reencontrar una comprensión de la realidad allende el influjo de la metafísica.

Rememorar a Nietzsche, según lo que acabo de mentar, es practicar lo que él mismo entendió como la única forma válida de hacer historia de la filosofía y de la cultura en general, a saber, la *genealogía*: "Genealogía quiere decir a la vez valor del origen y origen de los valores. Genealogía se opone tanto al carácter absoluto de los valores como a su carácter relativo o utilitario. Genealogía significa el elemento diferencial de los valores de los que se desprende su propio valor. Genealogía quiere decir, pues, origen o nacimiento, pero también diferencia o distancia en el origen."² Por ello, si en Nietzsche, como espero mostrar, se origina el horizonte de comprensión de la tradición metafísica en el cual nos hemos movido a lo largo del último siglo –horizonte que implica el reconocimiento de lo que el pasado nos hereda mas también del modo en el que al proseguirlo lo hemos de subvertir–, abreviar en su obra equivale a tomar distancia respecto al propio autor para ver cuál es la actualidad de su pensamiento, no, reitero, para contribuir a la historia de la filosofía sino para simple y llanamente filosofar sobre los problemas que aquél nos plantea.

Vamos, pues, a analizar *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, que es como en realidad se llama el libro con el cual Nietzsche comenzó su labor de desocultación genealógica de las raíces de la cultura occidental, lo cual le exigió también hacerse cargo del papel que en la misma ha jugado la filosofía, para lo cual tuvo que atravesar el nimbo de reflexión serena y desinteresada con el que desde Platón se ha concebido la labor del filósofo. De acuerdo con mi punto de vista, en *El nacimiento* se encuentra, *in nuce*, todo lo que Nietzsche desarrolló con posterioridad, por lo que elegirlo significa practicar con el mismo autor lo que él entendió por genealogía.³ Para esto, propondremos una lectura del texto, no de acuerdo con el orden de sus 25 apartados sino de los temas que en ellos se abordan, que integraremos en los cuatro grandes ejes que según mi exégesis articulan la obra: el "metafísico" (cuyo sentido, como veremos, lucha por liberarse de la tradición platónica), el crítico (que recurre a la Hélade para desentrañar el devenir posterior de Occidente), el estético (que busca el fundamento del arte en la naturaleza y no en la genialidad individual) y el prometeico (que despliega como promesa la posibilidad de reencarnar lo trágico desde nuestro presente). Tras la lectura del libro, retomaremos algunas de nuestras observaciones para a través de ellas elucidar el nuevo concepto de hombre que Nietzsche formula con base en su revisión de la tragedia, lo cual mostrará que el saber, cuando es genealógico, implica la metamorfosis de quien a él se dedica.

I. El núcleo del *Nacimiento de la tragedia* es la exposición de la diada Apolo/Dioniso con la cual principia la obra: "[...] Hemos venido considerando lo apolíneo y su

² Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 9.

³ Sé que algunos de los más ilustres exegetas de Nietzsche –Fink el primero de ellos– no concordarían conmigo en el privilegio que concedo al *Nacimiento de la tragedia* en la obra total de aquél. Empero, aunque en modo alguno soy un especialista en la filosofía nietzscheana y aunque sé que en el desarrollo de cualquier gran pensador hay modos de definir los conceptos que cambian a veces de manera drástica conforme la obra se construye, pienso que el núcleo original del que un filósofo parte permanece a lo largo del tiempo, opinión que apoyo en el comentario de Michel Haar: "[...] lo esencial del intento nietzscheano se encuentra ya, de forma encubierta, imprevisible y enmascarada, en ese primer libro que Nietzsche no dejará de reelaborar, de defender y, en definitiva, de realizar" (Ivon Belaval [dir.], *Historia de la filosofía*, v. 8, *La filosofía en el siglo XIX*, p. 407). Por ello, y sin menoscabo de un estudio general, sólo me ocupo del libro citado.

antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla".⁴ Fuerzas genésicas primigenias, Apolo y Dioniso nos presentan una concepción de la naturaleza irreductible a un principio último, tal como en el mundo helénico lo hizo el pensamiento mítico que proyectó la figura humana en el cosmos no para someter a éste a las necesidades del hombre sino justamente para mostrar cuan precario es el dominio que tenemos sobre la naturaleza y cómo, sin embargo, en ella nos reconocemos. Por eso, que Nietzsche afirme que el fundamento ontológico de la naturaleza es por esencia artístico o multívoco (en la medida en que el arte proyecta una pléthora de sentido que hay que discernir de acuerdo con las posibilidades que la unidad de la obra y el intérprete articula –lo cual en modo alguno equivale al relativismo que la visión vulgar del arte defiende–), nos abre de entrada a una profunda reconsideración de cómo entendemos lo humano en relación con lo natural, reconsideración cuyo significado último consiste en socavar al unísono la imagen triunfante del hombre como el dominador de las fuerzas naturales y la de la propia naturaleza o como una totalidad que se regula por la razón (que es el sentido que Kant le dio al término)⁵ o como creación de un Dios providente. Lejos de ello, no es el hombre el que impone a la naturaleza su voluntad, pues a lo sumo él resulta el medio por el cual la naturaleza se expresa a sí misma como ilimitable energía que escapa de cualquier control: "Esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis [...]"(40-1).

A cada uno de los elementos de la diáda, le adscribe Nietzsche ciertos atributos con base en la tradición mitológica de la Antigüedad: Apolo es el dios de las fuerzas figurativas, el vaticinador, el resplandeciente, el señor de las apariencias y los sueños y, lo que resulta mucho más decisivo, el principio de individuación que gobierna a todos los seres. Esta última característica, al unirse con las anteriores, implica una nueva subversión: la identidad de cada ser, sobre todo la del humano, no es sino una apariencia que se mueve en una esfera tan elusiva como la de los sueños y la fantasía, que sirven al solo propósito de la naturaleza de proteger a cada ente de la devastación de la existencia (no olvidemos que Apolo es también el dios de la medicina); sin la identidad que el pensamiento proyecta a guisa de una imagen onírica, el individuo tendría que hacer frente al poder de la naturaleza y ésta lo aniquilaría por completo. Así, para Nietzsche, la identidad de la que tanto se ufana el individuo moderno no pasa de ser una suerte de engaño curativo, casi un narcótico que nos hace soñar que somos. En vez de que la vida sea sueño porque tras de sus apariencias se encuentra la auténtica realidad –como lo quiere Calderón de la Barca–, el sueño es la única vida que podemos asumir como propia, es decir, la aparente y fugitiva.

Dioniso, por su parte, es la fundamental unidad de la naturaleza y el hombre, la fuerza que ancla en el abismo de la embriaguez y que se expresa como la

⁴ Madrid, Alianza, 1973, traducción de Andrés Sánchez Pascual, p. 46. En lo sucesivo, sólo indicaré el número de página que corresponda al final de cada referencia al libro.

⁵ Conviene considerar aquí la doble significación del concepto en los Prolegómenos: "Naturaleza es la existencia de las cosas, en tanto que esta existencia está determinada según leyes universales" y "[...] considerada *materialiter*, es el conjunto de todos los objetos de la experiencia" (edición de la Academia de Ciencias de Berlín, IV, pp. 294 y 295, traducción de Mario Caimi, Madrid, Istmo, 1999). Con independencia de que la concepción kantiana no apoya la idea de que el hombre domina a la naturaleza (más bien la limita de acuerdo con una visión crítica del conocimiento de la misma), lo cierto es que no es difícil derivar de Kant un planteamiento utilitario y puramente formal de tal problema.

libertad absoluta y por lo mismo terrible que rompe con cualquier atavismo y aun con las limitaciones de la necesidad, la arbitrariedad y el bello reino de los ideales e identidades que gobierna Apolo. Dioniso es, además, la música original, el ritmo orgiástico del universo que estremece a todos los individuos y los lanza a una reproducción infinita, que es la única forma de inmortalidad que la naturaleza concede al hombre por sobre la seducción apolínea. De esta manera, y a pesar de la violencia con la que se impone, Dioniso nos ofrece el más preciado de sus dones, "el consuelo metafísico [...] de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera [...]"(77).

Es menester puntualizar que las relaciones entre estos dos instintos, aunque contradictorias, no lo son en forma substancial, lo que equivale a decir que en lugar de que cada uno de ellos tienda a imponerse al otro, lo estimula más bien para su plena expresión: "En su relación con la otra, la fuerza que se hace obedecer no niega la otra o lo que no es, afirma su propia diferencia y goza de esta diferencia".⁶ Es por ello que ninguno de los dos puede absorber a su antagonista, aunque lo cierto es que Dioniso, en cuanto impulso hacia la fusión universal, encarna la fuerza más potente que, sin embargo, no se realiza nunca sino a través de la apariencia que le proporciona su contraparte.

II. La preponderancia de Dioniso en cuanto instinto de proliferación y metamorfosis de la forma apolínea se pone de manifiesto en la que Nietzsche considera la más honda intuición de la naturaleza a la que llegó la cultura helénica: la tragedia clásica, que a lo largo del libro aparecerá fundamentalmente como el *principio de comprensión de la realidad* más que como un fenómeno artístico perteneciente a un cierto momento en el desarrollo de la Hélade. Nietzsche, así, no elucida lo trágico como lo haría cualquier filólogo decimonónico, por más erudito que fuese, o sea, como respuesta a un interrogante de índole académica, sino que lo estudia con un afán eminentemente filosófico, para desentrañar el modo en que despliega el ser de lo real.

El análisis de la tragedia principia con una precisión fundamental: en su origen, la tragedia consistió en una representación de los sufrimientos de Dioniso, divinidad a la que, de acuerdo con los cultos místéricos más arcaicos, despedazó un grupo de titanes enloquecidos y de cuyos restos surgieron los cuatro elementos básicos y todo el orden cósmico bajo el poder de los dioses olímpicos, orden en el que encuentra el hombre un lugar para sí merced a la acción de Apolo. Lo trágico, pues, no tuvo que ver nada en sus inicios con la narración de las desventuras de un héroe y mucho menos con su apoteosis (que es como lo ve el individualismo vulgar), sino con el proceso por medio del cual la propia naturaleza que se desgarrar en individuos exhibe su más profunda unidad ante un coro extasiado que la celebra. El coro, afirma Nietzsche, no era ni una especie de conciencia universal ni un simple comentarista de lo que pasaba en el escenario ni muchísimo menos el portador de una sabiduría supratemporal; antes bien, en todo momento el coro celebró el triunfo de Dioniso sobre el dolor y la muerte.

Así, "[...] hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes"(84), mundo que se despliega a través justamente del coro embriagado por la metamorfosis de su

⁶ Gilles Deleuze, Op. cit., p. 17.

señor. El principio de individuación se sacrifica a la absoluta afirmación de la naturaleza y eso, en vez de generar un sufrimiento inagotable, arrebató a la realidad en una frenética danza que se acompasa con el canto del coro. Es la apariencia la que muestra su ser como tal y la que al consumarse da nacimiento a una nueva configuración dionisiaco-apolínea que el coro asume con júbilo. Por ello, y contra la forma común de entender la tragedia, Nietzsche recalca una y otra vez que "este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter"(83), por lo que cae por tierra cualquier concepción antropomórfica de la tragedia que la entienda como representación del enfrentamiento de una voluntad soberana con su destino; nada de consagración de la heroicidad humana ni de exaltación de la fortaleza personal, nada de falsos dramatismos ni de advertencias de tipo moral: *la tragedia consistió desde el primer momento en una visión de la naturaleza en su poderío.*

No fue, entonces, ajeno al espíritu trágico el que los actores apareciesen en el escenario con una máscara, pues justo ella permitía a los espectadores asumir el juego de la representación como lo que era y no reducirlo a un conflicto personal. Los helenos, en una palabra, no asistían al teatro para aprender normas de conducta sino para ver a la naturaleza creadora en todo su esplendor. Por ello, las funciones teatrales se daban a plena luz del día, ya que la intención fundamental era que el espectador se liberara de las falsas seducciones que nutrían su identidad y fuese capaz de participar –aun con la fascinación de quien observa hipnotizado a la muerte un segundo antes de que ésta caiga sobre él– en los arrebatos corales. Librado de esta forma sólo a Dioniso, el espectador se daba cuenta que ningún ideal, por más sublime que pareciese, lo eximiría de la suerte común de todos los seres: "La sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra naturaleza, [y] quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza" (91).

III. Como hemos visto, la tragedia fue de modo simultáneo para los helenos una exigencia, la de glorificar a la naturaleza justo en los momentos en que ésta se imponía con mayor poderío, y una liberación, la del temor a la muerte como extinción absoluta de la identidad individual. No había, por supuesto, en la superación de esta identidad ninguna promesa de vida allende la vida, excepto la nada envidiable que los muertos podían llevar en el inframundo; mas había, por lo menos, una compenetración con el ciclo de regeneración que aseguraba que el caos primigenio no devoraría el orden cósmico o natural.

Aceptar la sabiduría trágica exigía entonces del espectador un temple heroico y a la vez inocente, porque lo que veía le vedaba los paliativos apolíneos aunque no lo entregaba en forma directa a la devastación dionisiaca pues, al fin y al cabo, el escenario le recordaba que estaba frente a una sublime representación. De ahí que para los helenos fuese indispensable formar el carácter personal no por cumplir con un código moral sino para fundirse con la naturaleza con un apasionamiento aun más alto porque no tomaba en cuenta lo deleznable de la individualidad sino su germen prometeico, como lo muestra el que para aquéllos la serenidad fuese idéntica a la jovialidad, como lo muestran la espléndida estatuaría en las que los dioses tienen justamente la figura mas no la debilidad del ser humano.

Por ello, no puede considerarse sino portentoso que un pueblo penetrara

tan intensamente en la contradicción esencial de la naturaleza y la asimilara con esa emoción que es la quintaesencia del espíritu helénico: el asombro; no esa emoción abstracta, metafísica, que más tarde se asoció con el ejercicio del pensamiento filosófico, sino el que acompaña en todo momento la mirada del coro cuando se embebe en la presencia de Dioniso. Y ese asombro fue tan hondo, añade Nietzsche, que protegió a los griegos durante un buen tiempo antes de que el vértigo ante lo dionisiaco los arrojara a una nueva necesidad, la de conjurar la violencia de la naturaleza. Si desde sus orígenes más remotos hasta la culminación de la tragedia con Esquilo y Sófocles, el pueblo heleno fue capaz de contemplar los sufrimientos de Dioniso como si fuesen los suyos y viceversa, de súbito comenzó a debilitarse y a requerir un arte y un saber que lo salvaguardaran de las irrupciones dionisiacas, que proyectaran la imagen de un cosmos donde la armonía se asentaba en una racionalidad trascendente. Este proceso de literal profanación y ocultación que sin duda alguna concluyó en la obra de Platón, principió de hecho con dos personajes contemporáneos entre sí que encarnan mejor que nadie la decadencia helénica: Eurípides y Sócrates, el dramaturgo y el pensador que a su respectivo modo rebajaron la tragedia, que pasó de ser una exaltación de la vida cósmica a una pedestre escenificación de los conflictos que confunden al hombre común, el literal imbécil que ni siquiera gobierna sus propios impulsos.

Sócrates, el máximo antagonista del espíritu dionisiaco, no es a los ojos de Nietzsche solamente el nombre de un individuo histórico, es también el representante de una concepción mistificadora de la naturaleza y de la existencia humana, la *moral*, que suplanta la afirmación instintiva de la realidad por la de un mundo de ideales absolutos en el que la contradicción de sus elementos se vuelve substancial: esencia/apariencia, bueno/malo, verdadero/falso, instinto/razón se plantean a partir de Sócrates como oposiciones irreductibles, cada uno de cuyos miembros niega al otro en lugar de complementarlo, como sucede con Apolo y Dioniso. El propio conocimiento, que para la tragedia era el acto de embriaguez suprema y equivalía al rapto en el que pitonisas y augures revelaban a los mortales la voluntad de los dioses, aparece ya en las creaciones euripídeas un proceso de definición inequívoca de cada personaje y una distribución de castigos y recompensas que rompe por completo con la agonística concepción del sino que nos muestran Esquilo y Sófocles, en cuyas obras aun quienes yerran alcanzan una postrer redención o, mejor dicho, consuelo. Así, equiparar acción y destino como lo hace Eurípides, abre la puerta a la búsqueda socrática de cómo se define la virtud a través de un esfuerzo mayéutico personal en el que la inteligencia se desliga de los arrebatos dionisiacos que hasta entonces la sustentaron.

Con Sócrates, pues, el pesimismo que condujo a la concepción de la tragedia y a la aceptación –aunque por cierto trémula– de la vida, se degrada para satisfacer las ansias de identidad de los individuos que sin un método de razonamiento se sienten perdidos: "Quién no vería el elemento *optimista* que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la conciencia frías [...] Basta con recordar las consecuencias de las tesis socráticas: 'la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz'; en estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia"(121-22). Ahora la vida se subordina al conocimiento y la naturaleza a los fines de la razón, que no son otros que clasificar todos sus elementos para asegurar su dominio sobre ellos.

III. Hasta ahora, Nietzsche ha desentrañado la tragedia para mostrar que, en su génesis histórica, Occidente contó con una forma de entender a la naturaleza y al hombre que no tuvo nada en común ni con la metafísica, ni con la moral ni con la lógica; en una palabra, con Platón, quien, como ya dije, es el más formidable enemigo del pensar dionisiaco.

La genealogía, empero, no sólo busca elucidar el origen sino también mostrar su actualidad, y por eso Nietzsche da un salto del mundo helénico al suyo, ese siglo XIX germánico que el autor considera la expresión última y más degenerada de la mistificación optimista con la cual Sócrates envenenó el espíritu griego, mistificación que a la que Nietzsche bautiza como "cultura alejandrina": "Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el *hombre teórico*, el cual está equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor es Sócrates"(146). La cultura alejandrina habla de ideales como libertad, igualdad y fraternidad (no en balde la Revolución Francesa apasiona al Idealismo clásico alemán) mientras oculta como irracionalidad la explotación y la angustia que envilecen a las masas de seres anónimos que se apiñan en las ciudades al servicio de causas que nada tienen que ver con el único afán y rastro que la masa engendra, el de integrarse al ilusorio bienestar que la ciencia y el arte alejandrinos le prometen.

No sólo el saber, en efecto, también el arte tuvo que degenerar conforme el ideal socrático de la máxima inteligibilidad y de la justa compensación se difundió por Occidente, hasta llegar a lo que Nietzsche considera un género vergonzoso y enemigo de toda auténtica altura espiritual, la ópera, esa forma artística que en forma grandilocuente glorifica la voluntad individual porque no puede abrirse al misterio de lo dionisiaco sin saltar en pedazos. La ópera promete a sus héroes la vida eterna ya que sólo concibe ideales abstractos, ultraterrenos, que en última instancia ponen de manifiesto la superficialidad del hombre moderno y su incapacidad de penetrar en la raíz de la existencia: "En los rasgos de la ópera no hay, pues, en modo alguno aquel dolor elegíaco de una pérdida eterna, sino, más bien, la jovialidad del eterno reencontrar, el cómodo placer por un mundo idílico real, o que al menos podemos imaginar en todo momento como real"(156). No es extraño, por ende, que la ópera produzca todo un aparato social de diversión y entretenimiento que domestica al espectador en vez de templar su ánimo como hacía la tragedia. Así, el arte, la más admirable de las actividades humanas y la única que en verdad engrandece al individuo, se reduce a un literal pasatiempo del que se disfruta exclusivamente cuando no hay otra cosa que hacer.

Peor aún, el saber mismo, a pesar de los reclamos científicos de objetividad y racionalidad y de los innegables beneficios que le ha dispensado al hombre –Nietzsche no es ningún fanático apologeta de los paradigmas premodernos de conocimiento– se ha convertido en la "[...] inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de *corregir* el ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en arte: en el cual es el que tiene puesta propiamente la mirada este mecanismo"(127).

La ciencia, en efecto, aunque ha defenestrado a la teología y denunciado como estériles los esfuerzos por explicar el trasmundo metafísico, no se ha liberado del más aberrante supuesto del optimismo socrático: la *correspondencia ra-*

cional entre el saber y el ser (cuyo exponente por antonomasia es, claro está, Cartesio). Lejos de ello, a partir del siglo XVII ha convertido ese supuesto en la base del aprendizaje, por lo que en vez de que el conocimiento sea una manera, la suprema, de sabiduría, se ve como un proceso puramente teórico, por no decir abstracto.

La crítica nietzscheana, pues, más que dirigirse contra la ciencia,⁷ se endereza a la cultura en general que ha tomado al pensamiento metódico y objetivo como su égida y que trata de imponerlo a todas las esferas de la realidad, incluyendo la formación de la propia persona, que considera a la razón como la herramienta óptima para normalizar la existencia. De ahí que el paradigma del saber sea en el mejor de los casos la acumulación sistemática de información, cuando no la mera capacitación para el empleo de ciertas habilidades cognoscitivas que se pondrán al servicio de una sociedad atomizada.

V. La crítica a la ciencia es para Nietzsche el envés de la reivindicación del arte como el verdadero conocimiento. Mientras que ya Sócrates negó al mito cualquier sentido allende el retórico y confió a la definición conceptual la posibilidad de un saber cierto, Nietzsche revierte al mito y al lenguaje de la música como las dos formas por antonomasia de revelar el ser de la realidad. Para él, como para Schopenhauer, la música no es un arte entre otros, es expresión inmediata de la naturaleza: "Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia"(72).

De hecho, Nietzsche distingue entre la música apolínea, que se desarrolla a partir de bellas estructuras sonoras, y la dionisiaca, que rompe con cualquier medida y se atiene sólo al ritmo básico de la existencia, tal como lo hacen los himnos con los que Lutero dotó a la liturgia de la Reforma o como lo hace el himno *A la alegría* de Beethoven. Por eso, la música es la raíz última de la palabra, de la imagen y del concepto; su universalidad, como la de los números y las figuras geométricas, radica en que hace posible el goce de todos los objetos y situaciones, al punto de que aun los más difíciles o desagradables pueden resultar atractivos cuando los captamos en medio de una música lo suficientemente poderosa: "Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisiaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a *intuir simbólicamente* la universalidad dionisiaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica en una *significatividad suprema*"(136).

El núcleo de la realidad, la contradicción esencial entre Apolo y Dioniso, llega a su máxima tensión en la música; en ella ya no seducen los suaves acordes ni las melodías que literalmente nos endulzan el oído, retumban las fuerzas titánicas entre las que se mueve el propio dios antes de que ellas lo despedacen tal como nos lo muestra la tragedia. De ese poder transfigurador y embriagante que descubre en la música original, Nietzsche deriva justamente

⁷No nos podemos detener en el complejo vínculo del pensamiento de Nietzsche con la ciencia, mas al menos hay que puntualizar que el término tiene un doble sentido para él: crítico y técnico. Se usa de acuerdo con el primero cuando se habla en sentido negativo de la "ilusión metafísica" que lleva a confiar en la capacidad humana de desentrañar cualquier "misterio" natural; se usa conforme con el segundo cuando se entiende en que la ciencia ha liberado nuevas energías naturales y ha permitido que la relación del pensamiento con la realidad en su conjunto es ahora mucho más interesante que cuando regía la burda identidad que la metafísica postuló entre ambos merced a la teoría del fundamento trascendente (llámese Idea o Dios). En cualquier forma, que Nietzsche comprendió que era menester valorar la ciencia allende las simples denuncias de la alineación que ha provocado, es evidente por su desarrollo posterior [confiérase sobre el particular: Eugenio Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1985, 2ª edición, traducción de Andrés Sánchez Pascual, (AU 164), c. 2].

su carácter de manifestación inmediata de lo que –también con base en Schopenhauer– llama *voluntad*, es decir, *la fuerza misma en su devenir*. La voluntad no es ni una facultad humana ni tampoco el impulso de un ser vivo hacia la satisfacción de sus necesidades, es la energía con la que la realidad se afirma no sobre nosotros sino precisamente a través de nosotros; por eso, la voluntad no puede concebirse como búsqueda de un satisfactor o como la fuerza que se opone a otra. La voluntad, como ya dijimos al hablar de la complementación entre Apolo y Dioniso, no lucha para anonadar, se multiplica para ser más potente. De ahí que sólo ella nos haga inteligible la fascinación que experimentamos ante los sufrimientos que presenciamos en una tragedia, sufrimientos con los que al morir el héroe dionisiaco, se muestra que su identidad era simple apariencia: "Nosotros creemos en la vida eterna", así exclama la tragedia; mientras que la música es la Idea inmediata de esa vida [...] En el arte dionisiaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: '¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!'"(137).

Por todo esto, el mito, que representa en imágenes antropomórficas el carácter genésico de la realidad como la música lo hace en el ritmo primigenio, es para Nietzsche una forma de conocimiento incomparablemente más significativa que el concepto racional.⁸ Sólo él le da unidad y grandeza a una cultura, pues le permite proyectarse como ideal, y lo mismo puede decirse del individuo en verdad creador, el personaje heroico que aparece en el escenario como mito simbólico en el que se concilian lo apolíneo y lo dionisiaco. No por otro motivo, en las obras de Esquilo y Sófocles contemplamos a personajes en los que la naturaleza humana alcanza el nivel mítico que la hace digna de que se ocupen de ella los dioses: Edipo, como Antígona, reúne en sí lo terrible del sino con la máxima fortaleza de un carácter que no se arredra ante las consecuencias de sus actos porque sabe que el hombre siempre se halla a merced de la voluntad del cosmos. Por ello, el carácter antropomórfico del mito no implica la reducción de lo natural a lo humano sino al revés, la inserción de lo humano en la naturaleza.

VI. Los temas que hasta ahora hemos apurado se funden en el cuádruple sistema de ejes del que hablamos al inicio, del cual hemos desplegado el "metafísico", el crítico, el estético; ahora hablaremos del cuarto y último de sus elementos, el prometeico, que en esencia contiene una promesa de redención. Pues Nietzsche, y no a despecho de su concepción de la filosofía sino justamente en consonancia con ella, piensa que *la genealogía sólo estudia el desarrollo de las fuerzas que constituyen la realidad para liberar al pensamiento y en un sentido mucho más profundo al ser del hombre de esquemas substancialistas absolutos*; en otros términos, para que la contradicción que informa cualquier conocimiento en verdad dionisiaco, emerja y transtorne las anquilosadas estructuras que asfixian nuestra relación con la naturaleza, relación en la que consiste la historia. Pues si, como ya también dijimos, en todo momento Nietzsche rechaza un saber puramente académico o erudito, por más preciso o riguroso que sea, es indispensable que nos preguntemos a dónde va en *El nacimiento de la tragedia* con su ataque contra el optimismo socrático, la cultura alejandrina y la ciencia.

⁸ Entre la ingente bibliografía sobre el concepto, miento solamente un libro que, si bien pesado por su estilo y por la forma en la que el autor expone el significado del mismo, sintetiza diversas posturas sobre aquél: Cristóbal Acevedo, *Mito y conocimiento*, México, Universidad Iberoamericana, 1993 (Cuadernos de filosofía, 17).

En primer lugar, como es obvio, a la fundamentación de un nuevo saber, al cual Nietzsche mismo llama la *doctrina misteriosa de la tragedia*, y cuyos elementos enumera: "El conocimiento básico de la unidad 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"(97-8). Esta doctrina, al tiempo que socava el optimismo y la racionalidad científicos, le muestra al hombre que por más grande que parezca la contradicción que su inteligencia percibe en un aspecto de la realidad, siempre será mayor la unidad que en sus intuiciones encuentra. Por ello, la doctrina no puede expresarse con el lenguaje de la filosofía o del conocimiento y tiene que recurrir al del arte, en concreto al de la música y del mito con el que ésta se atempera: "El mito trágico sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas"(174).

En segundo lugar, Nietzsche se encamina a una consideración diferente, no idealizada, de la cultura helénica. No podemos parar por alto que una de las fuerzas más poderosas en el pensamiento germánico a partir de mediados del siglo XVIII –con la significativísima excepción, que creo que nadie ha estudiado, de Kant–, es la evocación de la Hélade como el momento histórico supremo. Sin embargo, sostiene Nietzsche, esa evocación ha sido un total fracaso porque ha tergiversado lo que la Hélade fue al tomar como el prototipo helénico al filósofo platónico y no al artista trágico. El nacimiento de Occidente no coincidió con el de la metafísica de Platón sino con el de la tragedia que mostró al hombre la posibilidad de alcanzar el placer por encima aun del sufrimiento y la muerte. Nada de transcendencias ultraterrenas ni de definiciones rigurosas de la virtud: sacrificio de Dioniso y triunfo siempre aparente sobre los titanes que precedieron a los olímpicos. El arte, así, contra lo que sostienen algunas de las más importantes corrientes filosóficas y culturales contemporáneas de Nietzsche (pensemos en Flaubert, pensemos en Zola), no tiene nada que ver con realismo ni con la aproximación de lo poético y lo científico: "[...] El arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla"(187).

En tercer y último lugar, Nietzsche se encamina al encuentro de una promesa, que en primera instancia concibe como el renacimiento de la tragedia en el seno del pueblo germano, que Nietzsche anuncia gracias a ciertos fenómenos de su época, el más importante de los cuales es, sin lugar a dudas, la música de Wagner. Esta primera formulación de la promesa implica la erradicación de cualquier elemento latino ajeno al ser germánico que Nietzsche ensalza no como una entidad histórica concreta (los denuetos contra su patria serán una constante en toda su obra) sino como un pensamiento enraizado en la más violenta y grandiosa percepción de la vida. Así, el anuncio de la promesa es la contraparte del esfuerzo de genealogista por desarticular las estructuras culturales de Occidente y remitir la historia que las mantiene a una multiplicidad de sentidos y no a la afirmación de una teleología metafísica y absolutista como la que traza Hegel.

Semejante formulación de la promesa, aunque sea la que contiene *El nacimiento de la tragedia*, termina, sin embargo, por hacer evidentes sus limitaciones: después de todo, la latinidad que hace a un lado el pangermanismo es en esen-

cia mucho más que el origen histórico del cristianismo y del orden jurídico que a la postre ha conducido a la idea del Estado moderno; no, la latinidad es, también, la cauda espléndida del arte y la celebración gozosa de la sensualidad de los pueblos meridionales como Italia. Así, Nietzsche tendrá que enfrentar en sus obras posteriores su propia concepción del ideal germánico para poder dejarlo atrás, enfrentamiento que en gran medida es el tema central de las *Consideraciones intempestivas*. Una vez libre de la mitología que convierte a Germania en el trasunto moderno de la Hélade –por más que a sus ojos el nivel mítico de tal identificación no tenga nada que ver con la nación alemana–, Nietzsche mismo emprenderá la búsqueda de un nuevo concepto de hombre que sea compatible con el de tragedia que ha formulado, búsqueda que concluirá justamente en *Así habló Zaratustra*. En esta búsqueda, sin embargo, no hemos de participar, pues forma por sí misma el contenido de un análisis aun mayor que el presente. Baste apuntar que con ella se formula la promesa de una redención no se dirige a un pasado irrecuperable sino a una posibilidad de ser que se muestra ante nosotros como el eterno retorno de lo mismo. *Vale*.