

NIETZSCHE Y EL CUERPO SECRETO

Rodrigo Zúñiga C.

1- La Experiencia Trágica y el Proyecto Crítico Nietzscheano.

Referir el complejo corpus temático de la experiencia trágica a la obra nietzscheana, implica necesariamente abordar un núcleo estratégico de la tarea crítica que, de modo señalado, ha sido desarrollada por el pensador alemán como destino histórico ineludible de la filosofía occidental. Esta labor crítica, como es sabido, asume diversos matices que hacen difícil una acabada explicitación sintética. Si acaso puede sugerirse que el “proyecto” nietzscheano se perfila, propiamente, como una suerte de transfiguración de la filosofía¹ —en atención a una deuda posibilitadora que hasta ahora se mantenía oculta (los valores morales, el “ideal”, el platonismo, en buena cuenta) y que había acabado por velarse a sí misma como lugar desde el cual se había forjado tal posibilidad—, el momento en el que emerge con toda su fuerza la tensión entre la filosofía y su condición de discurso dependiente de una ficción posibilitadora, y que constituye el terreno sobre el cual se hace factible (e imprescindible) la plausibilidad de este proyecto, aporta, a los ojos de Nietzsche, un sinnúmero de síntomas decisivos que cabe reseñar con un diagnós-

¹ Cf. La Ciencia Jovial (CJ), prólogo, #3; #344; Más Allá del Bien y del Mal (MBM), #6; Genealogía de la Moral (GM), III, 24. También Abril-junio 1885, 34 [176]; Primavera 1888, 14 [170]. En lo sucesivo, haremos mención continua de los fragmentos póstumos, para lo cual nos basaremos sobre todo en las traducciones de Agustín Izquierdo, en Friedrich Nietzsche. Estética y Teoría de las Artes (Tecnos: Madrid 2001).

tico ahora muy conocido: el nihilismo, entendido como la depreciación generalizada (y progresiva) de los ideales morales por la acción de ellos mismos, por su propia autonegación, al amparo de una degradación fundamental y negadora de la vida. En el momento histórico en que se produce la evaluación de la imposibilidad de asentar y fundamentar cualquier estimación de valor perdurable, se precipita, de modo paradójico, la urgencia por examinar el rol que a la filosofía compete en este acaecimiento devaluador. Únicamente desde esta perspectiva, el proyecto nietzscheano asume las líneas directrices que deben competir a una forzosa transvaloración, que suponga la superación del despliegue histórico del nihilismo, y al mismo tiempo encuentra la determinación de un “destino” que debe, por necesidad, hallarse a sí mismo en la acreditación de una ruptura que se manifiesta como crítica total, vale decir, aquella que se sabe determinada en una encrucijada que pone en entredicho los supuestos mismos que han hecho posible la noción de “crítica”, y que son los que la han puesto siempre al amparo de la búsqueda de la verdad o del conocimiento.

De modo preponderante, una de esas “líneas de fuerza” de la propuesta nietzscheana comparece como una reformulación poderosa de la tragedia griega, transmutada más enfáticamente en una lectura en buena medida inaugural respecto de lo trágico, o de la visión trágica del mundo. De inmediato, en vista de la anteposición estipulada entre el diagnóstico cultural del nihilismo y las vías emergentes de resolución, cabe hacer notar el rol que parece jugar esta problemática. La variación temática que puede signarse bajo la inscripción de lo trágico, puede ser asimilada como la instancia culminante que, en la determinación de su planteamiento, va a posibilitar la labor de síntoma y resolución de una época “moderna” que reúne todos los indicios de la decadencia nihilista. A primera vista, no obstante, esta relación no se demuestra por sí misma con mucha facilidad. Y pese a todo, constituye una de las vertientes más significativas y constantes del pensamiento de Nietzsche a lo largo de su desarrollo. Justamente porque la hipótesis del pesimismo trágico cobra rele-

vancia en el orden del contexto formativo y educador de Nietzsche-filólogo y profesor en Basilea, puede entenderse que está imbuida del pathos juvenil nietzscheano de igual manera que conforma el primer y poderoso impulso hacia una más acabada constitución de su pensamiento tardío. En ambos casos, lo que importa no es tanto un dato biográfico relevante como la configuración de un problema “de época”, un problema urgente del presente que revierte, por necesidad, sobre consideraciones inactuales. La confluencia de estas extemporáneas problemáticas y de los síntomas apremiantes de la modernidad es lo que, significativamente, parece dar una medida cabal de la importancia del problema de la tragedia para Nietzsche. Y es que, en este cruce de miradas, lo que adviene como enigma por resolver es la procedencia (y la asignación de valor) del discurso llamado “filosofía”, vale decir, de la estrategia valorativa y significativa que, en la invención del “ideal” y en la constitución del proyecto socrático-platónico, principalmente, reacciona contra el pensamiento trágico e inaugura la progresiva tendencia nihilista del hombre, con una perdurable inscripción en sus instintos y móviles afectivos y en la historia de sus afanes y de sus ideales.

Bajo esta perspectiva, las distintas modulaciones de la lectura de la experiencia trágica en Nietzsche, que abarcan por cierto las diferentes etapas de la producción de este autor, parecen insistir, de un modo cada vez más férreamente establecido, en la posibilidad de interrogar el presente a partir de una persistente mirada sobre la constitución misma de la filosofía. El problema de la tragedia es un asunto candente para Nietzsche, en la medida en que propone cuestionamientos que apelan directamente, y de modo insoslayable, al pensamiento moderno, y al propio sujeto de la época nihilista. De esta manera, el signo distintivo de la cultura moderna emerge como la formulación interrogadora, radical, del problema de la filosofía, enunciado como el enigma de su constitución y sus consecuencias para el mundo moderno. Este cuestionamiento, por lo demás, se deja ver también como la antesala del problema de la historia de la filosofía (y de la historia como ficción o mistificación); si la filosofía misma se traduce

en el misterio de su formación histórica, y en el despliegue cada vez más evidente del hombre del nihilismo hasta la modernidad decimonónica, la historia involucra, en consecuencia, la operación de los factores que han hecho posible el simultáneo mantenimiento y ocultamiento de aquel proceso. La voz que se deja oír en la época del nihilismo, a propósito del susurro de los acontecimientos que dan cuerpo a la historia, está marcada por una grave disonancia: en el consensuado registro de la historia de la filosofía se han depositado no solamente los valores que asientan jerarquías e ideales individuales y colectivos a lo largo de las distintas épocas, sino también los remanentes no transitados de oscilaciones significativas hasta ahora no auscultadas en su silenciosa elocuencia, y que semejan ser los portavoces inesperados que irrumpen tras un largo sueño para tomar la palabra. Estos restos parecen hablarnos ahora con mayor nitidez, y por lo mismo logramos percatarnos de su equívoca significación, que contradice o desvirtúa las intenciones proyectadas sobre el escenario de la historia. Estos residuos, justamente, acercan a nuestros oídos el mensaje atronador del acontecimiento más revelador de nuestra época, el nihilismo. La única manera de rescatar esta contradicción entre los ideales colectivos formulados como sueños de humanidad y su nueva interpretación a la luz del nihilismo, y de intentar delinearla como tal, consistiría en desobedecer los lineamientos que, precedentemente, han instaurado aquella equivocidad sin permitirnos tener noticia de ella. En este punto, precisamente, surge el principal inconveniente, dado que la articulación decisiva de un sentido ha sido destinada como problemática tradicional del campo filosófico. Por lo tanto, el primer candidato a testificar y explicitar dicha contradicción viene a ser el mismo que, por ella, queda impugnado como referente válido.

Si la filosofía, en consecuencia, queda determinada como discurso aporético en la medida en que parece comportar ciertos límites restrictivos en la formulación de sus preguntas y de sus discusiones, cuya raíz puede rastrearse en aquello que ahora se nos hace más patente que nunca, el nihilismo, y por lo mismo carece, en lo inmediato, de la competencia para resolver nudos

temáticos como el que involucra su propia constitución como discurso, una plausible estrategia interrogadora que pudiera salvar la situación tendría que escrutar los trazos constitutivos que instalaron históricamente la posibilidad de la filosofía. La crítica radical a que antes aludíamos implica nítidamente este punto. Y en la formulación del problema de su posibilidad, se enmarca asimismo un ineludible síntoma de dependencia. Si se inquiera el “origen” de la filosofía, se acude a una escena de nacimiento necesariamente transmutada por esos elementos ocultos de los que ella depende, y que tan sólo aparecen con claridad en el marco del problema del nihilismo. Por consiguiente, el despliegue histórico no ha hecho más que verificar cada vez con mayor evidencia lo que, en un inicio, sólo se insinuaba ocultándose al amparo de una pretendida “búsqueda de la verdad” o “amor al conocimiento por sí mismo”. Uno de esos trazos preponderantes que insinúan aquella estrategia crítica está señalado, precisamente, por la noción de pensamiento trágico. Si cabe catalogar anticipadamente el pathos que prelude el surgimiento de la filosofía, a la luz de sus primeros emplazamientos en el mundo griego, puede añadirse la palabra reacción. En el contexto de la posibilidad de su constitución, la filosofía se asienta como una reacción en contra de la visión trágica del mundo.

¿Cómo entender, entonces, la estrategia que se ofrece en el marco del problema constitutivo de la filosofía, que haría posible una lectura genealógica de los principios que en ella operan?, ¿y cómo activar dicha estrategia a partir de la temática de la experiencia trágica? La atenta lectura de los textos de Nietzsche no deja espacio a ninguna duda respecto de la indiscernible proximidad entre ambos aspectos, la tragedia como tema y la apertura que ofrece en el ámbito de la culminante situación de la filosofía en la segunda mitad del siglo diecinueve. Pero ¿en qué se traduce esta cercanía? Ya hemos indicado la principal significación que asume el problema de la tragedia en vista de los síntomas nihilistas de la modernidad; la filosofía, quizás por vez primera, esclarece una constelación de elementos en torno a su propia constitución. Esto es lo que hemos querido dar a entender al decir que el

problema de la filosofía es el problema de la historia, pero también de la historia de un acontecimiento llamado “nihilismo”, y de la histórica revelación de la magnitud de sus alcances, y que es también el problema de la historia como ficción, y de la historia de la filosofía como mito degradado. El problema de la filosofía es, en suma, el verdadero problema de la modernidad. El único misterio que el mundo moderno debiera interrogar, está esbozado en la pregunta por la fundación histórica de la filosofía, y por el modo como se ha tramado una verdadera pugna por dominar el mito de su origen, en el anhelo por borrar aquello que se nos presenta, según Nietzsche, como algo indeseable y poluto: la cualidad reactiva que se compenetra con el pathos filosófico y las implicaciones de su proyecto de mundo. A propósito de esta evidencia terrible y descorazonadora, la filosofía, siempre entendida y admirada como deseo de conocimiento, comienza a desvirtuarse como tal a la luz de los principios operativos, genealógicos, que la hacen posible. Y respecto de este último punto, la experiencia trágica ilumina apurtes cruciales que van a permitir atender al diagnóstico cultural que Nietzsche pretende sostener y desarrollar.

Es preciso, en vista de lo anteriormente expuesto, suministrar los aspectos decisivos que están conjugados en las problemáticas de lo trágico y del artista trágico. De esta manera, se harán visibles todas las tramas que subyacen y unifican el problema de la tragedia con el significado del pensamiento teórico y, más explícitamente, de la filosofía.

2- Experiencia Trágica: Cuerpo, Límite y Estado Estético Transfigurador.

La dilucidación del rol que, en los problemas aludidos, incumbe al arte como portavoz del sentimiento trágico, y a éste como medida cabal del impulso a la filosofía, se reseña con toda nitidez ya en el primer trabajo mayor de Nietzsche, “El Nacimiento de la Tragedia” (1871). Como es sabido, en el núcleo de esta obra de juventud se enmarca una polémica confrontación entre

el ideal de hombre teórico (el filósofo y el científico, como modelos optimistas de las fórmulas del más incisivo racionalismo, situado en una nueva relación con la corporalidad y los instintos, ahora pensados al amparo de un sometimiento restrictivo), encarnado en la figura de Sócrates, y la productividad excedente del pesimismo trágico, vinculado a la figura de Dionisio y al fenómeno de la aniquilación de la individualidad, como mito forjado a partir de la experiencia abismal de la música dionisíaca. De acuerdo al desarrollo de las tesis que Nietzsche elabora en este texto, el pesimismo trágico-dionisíaco otorga, en definitiva, una más saludable humanidad, en cuanto se constituye como el horror de un conocimiento que no logra desvirtuar en el pueblo griego el amor a la vida, incluso en las más siniestras circunstancias, de acuerdo a la más terrible de las sabidurías imaginables, aquella que revela la figura del Sileno como destino de la especie humana: la necesidad de la muerte inmediata². Este pesimismo, construido en el anhelo de reconciliación del hombre con la naturaleza enajenada, se transfigura en júbilo artístico en las orgías dionisíacas griegas, que redimen al mundo con el desgarramiento de la individuación aniquilada. Esta aniquilación se simboliza emancipada del dolor en virtud de la bella apariencia, que constituye la más eminente aceptación de la vida en razón de la ficción visionaria del sueño; así se entiende la insistencia nietzscheana en entrelazar, dialécticamente, lo apolíneo con lo dionisíaco. Sería, entonces, esta complementación que se instala desde una sabiduría ligada a una serie de eventos artístico-fisiológicos (el sueño, la embriaguez), la que es atacada con la profunda reversión que se produce con el ideal socrático, tal como se deduce, en un principio, con la irrupción de Eurípides en el ámbito de la tragedia: lo trágico se torna inconmensurable, irracional, los instintos excedentes, antes productivos y agenciadores de sabiduría trágica, se interiorizan y son encauzados, paradigmáticamente, en el ideal filosófico³. La tendencia crítica del optimismo socrá-

² *El Nacimiento de la Tragedia* (NT), cap. 3.

³ NT, cap. 13.

tico, que todo quiere hacer razonable, mensurable por el intelecto y por él mismo deducible, marca el destino señero del ideal teórico forjado por una nueva relación instintiva, ya no trágica: no-artística, crítica, disuasiva. El cuerpo, que en el pesimismo trágico-dionisíaco de la tragedia se legitimaba como el lugar de la sabiduría excedente, de la excitación fisiológica transmutada en mimesis dramática, del abandono de los límites orgánicos en la asunción de la vastedad del dios Dionisio, se ve restringido y rectificado en su validación, ahora, en vista de una nueva determinación de su operatividad, deducida de un cambio instintivo refinado en la matriz del ascetismo.

He aquí, entonces, una primera, temprana aproximación al nudo central de la problemática de la tragedia. Podemos ya entrever la precisa asignación de protagonismos, y los principales aspectos del conflicto. Podemos también medir desde ya, aunque con relativa cautela, los profundos alcances que este tema va a ir adquiriendo en el posterior desarrollo de la filosofía de Nietzsche, de la mano con nuevos matices y en razón de nuevos planteamientos. Y sin embargo, perfectamente es factible asegurar que ya nos encontramos aquí con una óptica específica, original, resueltamente encaminada. En gran medida, observamos el trazado continuo, la cartografía total del pensamiento nietzscheano. Esta constatación nos induce a seguir explicitando los aspectos determinantes que por lo pronto podemos visualizar.

En primer término, emerge una reveladora determinación que pone en juego, precisamente, las distinciones que pueden situarse como límites infranqueables entre el pesimismo trágico y la renovación que implica el conocimiento teórico. Dicha determinación se vuelve reconocible, a primera vista, bajo la figura del cuerpo. De más está recordar que, en el ámbito de la filosofía tradicional, la corporalidad ha monopolizado la asidua constatación del “error sensible”, del “engaño de los sentidos”, que debe rectificarse por medio de la prevención (o la ortopedia) del método o la meditación. Por lo mismo, podemos suponer que la dinámica afectiva y significativa que se moviliza con la temática

del pesimismo trágico, tiene que focalizarse críticamente en razón de esta ambigua determinación que pone en juego la corporalidad.

Asumimos que la exacta dimensión de este primer apronte no resulta fácil de constatar. En nuestra ayuda pueden venir, por ahora, una serie de aspectos que parecen estar implicados en esta determinación; por ejemplo, las nociones de salud y aniquilación, tal como están involucradas en el contexto específico de la reseña del problema expuesto en “El Nacimiento de la Tragedia”. El pesimismo trágico, indica Nietzsche, está signado por una sabiduría revelada en la culminante excedencia de la embriaguez, de la excitación. Este sentimiento orgiástico es algo que “le sucede” al cuerpo del individuo en ciertas circunstancias rituales o festivas. Este padecimiento es activo, en el sentido de que vale en la corporalidad como aquello que la tonifica hasta su punto máximo, acrecentando su sentimiento de poderío, de creación, de recepción y de posibilidad. Pero al mismo tiempo, y antes de continuar avanzando por este camino, sería preciso agregar otro elemento, no menos importante, a los anteriormente aludidos; y es que, en rigor, esta sabiduría es hija del más atroz de los horrores. Es una sabiduría trágica, y pesimista. Pero a la vez, aunque en ella hable una forma de aniquilación a la que ya nos referiremos con mayor detalle, ésta es una sabiduría de la valentía, de la salud, del orgullo. En ella está inscrita la aceptación del desafío de vivir lo más terrible⁴.

⁴ Cf. Crepúsculo de los Ídolos (CI), “Lo que debo a los antiguos”, 4: “la psicología del orgasmo entendido como un desbordante sentimiento de vida y de fuerza, dentro del cual el mismo dolor actúa como estimulante, me dio la clave para entender el concepto de sentimiento trágico, que ha sido malentendido tanto por Aristóteles como por nuestros pesimistas. (...) El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose de su propia inagotabilidad al sacrificar a sus tipos más altos, -a eso fue a lo que yo llamé dionisíaco, eso fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta trágico”.

Una clara conexión se establece, por consiguiente, entre la corporalidad en su intensificación y esa revelación de horror. Un horror que anonada, aniquila. Un horror que surge de un maximum de fuerza que se constituye en el cuerpo, como cuerpo, sobrepasando al mismo cuerpo. Un cuerpo que se vive y se siente en un momento de incremento de su propio temple, desbordándose en la amplia gama de posibilidades que siente a su alcance, en cuanto plenitud que se sabe capaz de transformar todo lo que circunde su ámbito de interacción. Pero que a la vez, y quizás por esta misma razón, accede a una forma de sobrepasamiento de algo que ahora, en este proceso de energía incontenible en aumento, se deja ver como límite.

La corporalidad, como determinación particular de la sabiduría trágica, impone entonces la necesidad de especificar más atentamente su relación con la constitución del discurso filosófico. En el cuerpo aflora la sugestión dionisíaca como inminente aniquilamiento. Lo que se siente derrumbar, es una instancia límite. Pero entonces, de algún modo, tal derrumbamiento es diferido, relevado, salvado: la absoluta aniquilación es transfigurada en algo otro, que sin embargo la revela como tal aniquilación. La destrucción no se produce, pero se siente la potencia insuperable de sus signos, se padece la cercanía de su llegada. Para que se genere una sabiduría trágica, resulta menester la revelación de un suceso análogo a lo absolutamente innumbrable como experiencia, la muerte.

Es sabido que, para Nietzsche, esta revelación se cumple poderosamente en la compenetración total del mundo dionisíaco del desenfreno con el mundo apolíneo del sueño y la bella apariencia, en el histórico surgimiento de la tragedia ática. Pero entonces, aquello que tiene la potencia de la transfiguración del hombre en su inminente aniquilamiento es el arte. El arte trágico nace, podría sugerirse, como correlato del espanto. Pero, al mismo tiempo, florece también como asombro de su revelación.

Desde aquí puede prefigurarse acaso lo que compete en propiedad a un estado estético. Hemos hablado de un límite, de su superación y de una forma de saber que se configura a partir de ese límite. Básicamente, hablamos del cuerpo en tanto que límite. Pero una correcta apreciación de este aserto concierne a una más exacta verificación de aquello que en este evento se manifieste como tal límite. En este punto, precisamente, la dinámica artística ejerce un papel preponderante. La intensificación excitante del cuerpo, en la vía de una tensión extrema que amenaza desembocar en su destrucción, revierte sobre una metamorfosis del individuo como tal. El estado estético, por consiguiente, emerge en el sinuoso linde que se genera entre el rebasamiento del límite del individuo en la instancia de su aniquilación inminente, y la transfiguración de ese mismo individuo en una alteridad (momentáneamente) sin límites (pura voluntad primordial, como diría el primer Nietzsche), en la experiencia dionisíaca del horror que anonada. Lo propio del proceso artístico concierne en primer término, entonces, a una potencia de transformación que conjura la total destrucción de la muerte, por medio de un mágico efecto de plenitud y creación que configura, en el exceso dionisíaco, al individuo como sentimiento máximo de poder, y por tanto como agente de idealizada perfección que a todo pudiera comunicar sus renovadas potencialidades. Notemos, desde luego, que este paso inicial para discernir de mejor manera el acto estético en cuanto tal, sólo se completará en una instancia posterior en que se agencie la representación, limitación, de ese sustrato ilimitado. Esta temática, por cierto, reviste una secreta complejidad, no sólo porque aúna un sinnúmero de elementos que otorgan al pensamiento nietzscheano su tono más característico y peculiar, sino también porque ejercita una lectura comprometida de determinados tópicos de la filosofía moderna, a la vez que intenta constituir una crítica radical de sus supuestos, como ya tendremos oportunidad de apreciar.

3- Instinto Dionisíaco: Cuerpo como Exceso, Naturaleza como Fuerza.

Intentemos delimitar un poco más la injerencia poderosa de esta temática que compete al límite, y que aproxima cuerpo y experiencia trágica. Una tesis plausible de seguir, a este propósito, consiste en establecer una constelación de elementos (especialmente compleja, pero decisiva a efectos de la situación polémica de Nietzsche respecto de la filosofía tradicional), que puede verificarse, nos parece, en el nudo temático que involucra a cuerpo, naturaleza y arte. Esta tríada resulta, por lo demás, de suma relevancia en cuanto está involucrada en el problema de la tragedia como su núcleo mismo. Como antes hemos indicado, es necesario atender a los principales aspectos que se exponen a este propósito en “El Nacimiento de la Tragedia”, pero teniendo a la vista los matices y reformulaciones que Nietzsche irá incorporando en lo sucesivo.

Considerando la conocida dialéctica dionisíaco-apolíneo, que ya pudimos entrever, y que el filósofo alemán formula y desarrolla como vigorosa antítesis que, históricamente, se muestra en continua tensión y periódica distensión en el mundo artístico y cultural griego, y que responde a una dualidad de “instintos” (Triebe) prefiguradores de dinámicas contrapuestas de expresión de la naturaleza en el hombre (lo que, por lo mismo, hace ver el arte como una fuerza natural en el ser humano⁵), es preciso plantear una pregunta que parece circundar constantemente el planteamiento general de los primeros capítulos de “El Nacimiento de la Tragedia”: ¿cómo se juega, en la índole material propia del cuerpo, la confluencia del exceso y de la forma, o dicho de otro modo, de la naturaleza como fuerza (en la figura divina y cultural de Dionisio) y de la naturaleza configurada (en su antípoda apolíneo)? ¿y cómo se traduce, en este sentido, la posibilidad de una “estética fisiológica”? La pertinencia de estas interrogantes se deja ver con nitidez, como ya podemos suponer, en el

⁵ Cf. 1888, 14 [18]; 1888, 14 [36].

protagonismo que la corporalidad ejerce en toda la exposición nietzscheana relacionada con la tensión entre Apolo y Dionisio; la analogía fisiológica y la explicación de los componentes “fenomenológicos” involucrados a propósito del sueño y la embriaguez, como estados ilustrativos del alcance que corresponde a la antítesis de marras, así lo demuestra en términos más evidentes. Es el cuerpo, ya lo sabemos, lo que se estima como nexo originario en que se establecen las “relaciones” entre hombre y naturaleza, y esto no por una consabida pertenencia a ella de lo orgánico en cuanto tal, sino más bien por un tipo de revelación particular que por él se ofrece, y que pone en claro determinados ámbitos de la experiencia humana de otro modo desconocidos e impensables.

Para aclarar mejor este punto, conviene tener presente que, para Nietzsche, la oposición dionisíaco-apolíneo manifiesta una contradicción insalvable en términos meramente intelectuales, por cuanto se establece a partir del “seno mismo” de la naturaleza, como hemos indicado. Considérense, por ejemplo, las múltiples inflexiones que abordan esta última implicación, como cuando señala, en un tono schopenhaueriano casi ortodoxo, que ambas potencias artísticas brotan “de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano”, y por medio de ellas “encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla”⁶. Pero esto no significa otra cosa que la asignación al tipo griego particular de un rol de primer orden en esta verificación artística de la naturaleza; basta constatar, dice el filósofo, la diferencia que se establece entre los griegos dionisíacos y los bárbaros dionisíacos, para percatarse de la particular asignación transfiguradora de lo dionisíaco griego. Sólo en estas festividades griegas, marcadas por la determinación de fronteras y la mutua (pero silenciosa) influencia entre Dionisio y Apolo, se torna posible una redención generalizada y artística del mundo: “Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del principium individuationis se con-

⁶ NT, cap. 2, 46.

vierte en un fenómeno artístico”⁷ ; “la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”⁸. El cumplimiento artístico de la naturaleza concierne, pues, a una “liberación de todas las cosas de sí mismas”⁹, a una transmutación universal de las identidades (de los límites) que revela la desmesura como única verdad, como duplicidad de dolor y placer, como jubilosa irrupción manifestativa de una eterna, única, autodestrucción y autocreación. Es en este contexto, por lo tanto, que debe ser considerado el surgimiento e importancia de la música dionisíaca y las consecuencias, estimulantes al máximo, que ejerce sobre la afectividad humana.

Decíamos: ambos instintos artísticos, el dionisíaco y el apolíneo, están “inscritos” en la naturaleza como sus potencialidades, como sus dinámicas operativas de exceso y forma, cada una de ellas descubre una economía particular. Pues bien, al hombre se revela la potencia dionisíaca, en lo que compete al estado propicio por medio del cual el ser humano accede a la destrucción de sus límites, en la excitación que se suscita en el ditirambo dionisíaco y su capacidad transfiguradora fundamental, por medio de la cual los entusiastas coreutas de Dionisio hacen resonar, por el estremecimiento musical y el exceso mímico derivado, el reencuentro de una unidad imposible del hombre con la naturaleza. En este caso, esta naturaleza enajenada se siente por vez primera, incipientemente, como propia, constitutiva de nuestra condición. Ahora bien, el efecto sustancial a esa reconciliación revierte sobre la individualidad, que se constituye entonces en el momento de la aniquilación. La afluencia del reencuentro con la unidad implica necesariamente la extralimitación del sentimiento de pertenencia a una individualidad.

La corporalidad, precisamente, revela este exceso. De ahí la doble prosecución emotiva de lo dionisíaco, que comparece como

⁷ NT, cap. 2, 48. Cf. 1870-1871, 7 [29].

⁸ NT, cap. 1, 45.

⁹ La Visión Dionisíaca del Mundo, cap. 1.

espanto en tanto “interrupción” perpleja de la bella apariencia onírica (de la forma, de la limitación), que permite atisbar el sustrato del mundo sin límites, en cuanto dolor supremo, y a la vez como éxtasis en cuanto infracción cumplida de la individualidad. El correlato de la embriaguez resulta elocuente: la alegría de la ligereza y la venturosa jovialidad, pero también el temor de lo que nos sobrepasa y domina. La intensificación emotiva se vive hasta el clímax del olvido de sí mismo, traspaso del límite de la personalidad coherente; al mismo tiempo, la transformación mágica que produce la excitación dionisíaca habla por la vía de la gestualidad liberada; el cuerpo no responde ya a la delimitada necesidad que se expresa, por ejemplo, en “conciencia responsable”, en gestualidad cívica obediente y medida¹⁰. El dítirambo dionisíaco expresa la experiencia tabú de una plenitud intensificatoria del cuerpo, transferida en plenitud simbólica del baile y de la mímica, ambos derivados del violento estremecimiento de la música. El gesto liberado conlleva un des-embarazo, una explosión del gesto como fuerza contenida. Se padece, de este modo, la fuerza excedente que constituye soterradamente al hombre: él mismo experimenta su cuerpo, ahora, como fuerza, y con ello, la naturaleza como devastación de la individualidad en cuanto constructo y normalidad identitaria, sobrepasada por una economía del derroche, de la contradicción, del horror. El ímpetu creciente que el cuerpo experimenta en este proceso culmina, precisamente, en la expresión simbólica, como fuerza, de una “cumbre de autoalienación” (der Selbst entäuberung), momento en que se intenta captar el poderoso desencadenamiento global de los símbolos, de las artes, en su potenciada capacidad creativa¹¹. Pero insistamos, por ahora, en este punto culminante previo a la descarga simbólica; esta posibilidad casi milagrosa, este desencadenamiento (Gesamtentfesselung) de las capacidades fisiológico-artísticas, constituye igualmente, como

¹⁰ Cf. NT, cap. 1, 45: “Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y hablar y están en camino de echar a volar por los aires bailando”.

¹¹ NT, cap. 2, 50.

hemos visto, la expresión de un sentimiento voluptuoso, en tanto salvación del sentimiento de finitud, y unidad reconciliada con la naturaleza. Y este reencuentro, ahora podemos sugerirlo, se vivencia en la exaltación de la fuerza constitutiva, porque la corporalidad es el escenario de una transmutación de la fuerza retenida (como límite, finitud de una individualidad, o pathos de su identidad) en fortaleza eximida de forma (como quiebre de ese límite). La naturaleza, en consecuencia, puede ser cabalmente entendida a este propósito como dolor del exceso, y en este sentido cabría explicitar el padecimiento de su hostilidad.

A esto nos referíamos, precisamente, cuando señalábamos la pregunta acerca de la confluencia de una doble factibilidad de experiencia de la naturaleza en la corporalidad, por así decir, refiriéndonos a la antítesis entre Apolo y Dionisio. Lo que por ahora logramos entrever, es el papel preponderante que el exceso, como peculiaridad de la divinidad dionisíaca y del sustrato de lo real, ejerce en la revelación del cuerpo en tanto lugar de una transfiguración del sentimiento de la naturaleza como fuerza. El sosiego y la clara delimitación de la bella apariencia y de la forma, en el culto apolíneo, responde, de acuerdo a la hábil lectura nietzscheana, a un requerimiento de divinización y aceptación alegre de la vida a pesar de esta constatación dionisíaca del sufrimiento. Pero esto no hace más que evidenciar que la señalada antítesis comporta la expresión de un conflicto constitutivo de la experiencia humana, que sólo se ofrece en la instancia material del cuerpo, en cuanto apertura a su límite y su sobrepasamiento: este conflicto se asienta como constatación del poder de una naturaleza que se siente, por lo mismo, como “enajenada”, vale decir, no/representable (el “Uno primordial”, das Ur-Eine, como la denominará un joven Nietzsche imbuido en su interés inicial por Schopenhauer, de quien acoge la nomenclatura conceptual metafísica al tiempo que rearticula los alcances de su filosofía de la voluntad). El ser humano habita un ámbito particular, establecido en el horizonte de esta contradicción que lo determina y que él vivencia como horror de un exceso no restituible, por lo tanto, como inteligibilidad consciente.

4- Instinto Apolíneo: Arte como Representación y el Conflicto Constitutivo.

¿Cómo entender, por consiguiente, en esta dinámica de problemas, la potenciación del papel del arte, cuya génesis Nietzsche restringe a determinados estados fisiológicos ligados directamente con la embriaguez dionisíaca, pero que se despliegan desde esta intensificación (de la cual ya hablamos con detención) como elementos simbólicos, y que en consecuencia suponen la hermosa, nítida configuración del sueño, en virtud de su raigambre apolínea? Fiel a la postura ambigua de su primera metafísica, Nietzsche refrenda al arte como consumación de la existencia, como efecto salvador y auxiliador de la naturaleza¹², vale decir, como instancia que induce a seguir viviendo a pesar de la terrible exaltación y pesimismo dionisíacos. Habría que manejar con cautela, sin embargo, el planteamiento nietzscheano de la relación entre naturaleza y vida¹³, por las inminentes consecuencias que se dejan ver al atenderlo con detención. Podría decirse, en primer término, que el “arte” y el “mundo olímpico” apolíneo comparten un mismo “instinto” como origen, que supone la configuración de un espejo transfigurador¹⁴ (einen verklärenden Spiegel) protector que propicia, decisivamente, la aceptación de la vida como lo “apetecible de suyo”. Si la naturaleza, en consecuencia, emerge como exceso de fuerza respecto de lo humano, y como dolor o espanto, la vida implica asimismo el juego (la apuesta, el desafío) según el cual ella es aceptada o negada. En estos términos, la vida sólo comportará el “sentido” que se le atribuya (que se construya) en tanto respuesta al horror, es decir, en tanto puesta en juego de ese desafío. La vida, dicho de otro modo, no tiene ningún sentido por sí misma, y no puede ser determinada como “moral” sino a partir de una respuesta degenerativa, teme-

¹² NT, cap.1, 42-43.

¹³ En torno a la noción de “vida” como concatenación de fuerzas múltiples, de acuerdo a la visión madura y tardía de Nietzsche ligada a la voluntad de poder, ver 1883-1884, 24 [14].

¹⁴ NT, cap. 3, 53.

rosa, al dolor. Por lo mismo, está en ciernes una superación de la construcción de un "sentido" de la vida como análogo al sentimiento del dolor o de la culpa.

El poder afirmativo, jovial, del arte, se establece ya en este texto primerizo en cuanto expone su propia capacidad agenciadora de ilusiones. Lo que se juega en esta realización de la alegría es la respuesta a una honda necesidad de beneplácito que Nietzsche considera uno de los más altos logros del genio helénico: el alto mensaje que se descifra es el que asienta el placer de las ilusiones, de las bellas apariencias, de las configuraciones oníricas (vale decir, todo el ámbito de lo apolíneo), como correlativo del sufrimiento. Pero entonces, el orden "divino" de la alegría constituye la aceptación de la belleza como una forma de seducción propia de la naturaleza; de hecho, como una de sus dinámicas operativas. Y por lo tanto, puede señalarse con más claridad una duplicidad que antes ya sospechábamos del rol del cuerpo en el fenómeno dionisíaco-apolíneo de la tragedia

En primer lugar, como hemos establecido hasta aquí, el cuerpo es el espacio de la pérdida de un límite, a la vez que la propia revelación de ese límite. Lo que se padece es la intensificación excedente del cuerpo como unidad en la experiencia trágica. Como potencia artística de la naturaleza por excelencia, lo dionisíaco es la extralimitación del mundo como tormento. Esta "verdad" dionisíaca es la existencia entendida como dolor, contradicción, exceso; nuestra sujeción, como individuos, al cambio, al movimiento, a la finitud. Al sentir el cuerpo propio en una intensidad creciente de sus potencialidades, se termina por ceder ante la desarticulación de cualquier posible representación ante el exceso mismo: se hace presente una tensión ciega, culminante, de los afectos. A esto se atiende, como puede colegirse de lo antes dicho, con la noción de una naturaleza no representable que Nietzsche utiliza asiduamente en este texto.

La pérdida de límite en el cuerpo involucra, de este modo, el eco primordial de un dolor "primigenio", constitutivo, insti-

tuido en la música dionisíaca del desenfreno. Compete, por tanto, a un “velado sustrato de sufrimiento y conocimiento”¹⁵. Podemos decir, entonces, que la desmesura dionisíaca rompe el velo de toda ilusión, o apariencia, o límite, exponiéndolos como construcciones, respuestas, manifestaciones de una voluntad de poder determinada que ha cristalizado y se ha constituido ya como verdad. Rompe también, por tanto, el velo de la belleza, del cuerpo construido, de la cultura establecida; lo que deja ver no es sino la contradicción (el desfondamiento) como posibilidad de pensar una determinación originaria en el ser humano. Como impulso de la naturaleza, el arte comporta entonces una doble potencia, tal cual ya sabemos: es, en su vertiente dionisíaca, la expresión de la fuerza de la naturaleza, pero además involucra, en su vertiente apolínea, la necesidad de su configuración. La naturaleza responde, pues, a una dinámica de exceso (devenir de fuerzas) y forma (construcción de una apariencia a partir de la imposición de una fuerza específica que accede a su manifestación, en primer término, en la organicidad del cuerpo).

A efectos de una más acabada explicitación, volvamos un momento a la problemática central de “El Nacimiento de la Tragedia”. La música, dice Nietzsche, como estadio primario de simbolización, ligada directamente a las representaciones afectivas de placer y dolor,¹⁶ es una forma de violencia (Gewalt) que somete a la palabra en su “aparición” en ella como voluntad, impulsándola a la imitación por medio de la cristalización de imágenes y conceptos: el lírico, como fenómeno, responde justamente a una plena identificación, en cuanto artista dionisíaco, con lo Uno primordial¹⁷, generando una réplica (Abbild) en forma de música.

¹⁵ NT, cap. 4, 58.

¹⁶ El nexos con Schopenhauer, a este respecto, es extremadamente fuerte y comprometedor, porque estriba en el núcleo mismo de una teoría de las artes comandada por la expresión musical en razón de su expedita objetivación de la “voluntad”. Cf. *El Mundo como Voluntad y Representación*, III, #52.

¹⁷ NT, cap. 5, 63.

Por eso, la música es a-conceptual y a-figurativa, pues refiere el continuum destructivo-creativo de la naturaleza en su devenir. En este proceso en primera instancia dionisíaco, el artista “abandona” ya su subjetividad (vale decir, se torna “algo otro”, médium del “verdadero creador del mundo”), de acuerdo al padecimiento de su cuerpo como exceso, y luego la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica (Traumscene), que hace sensibles (versinnlicht) aquella contradicción (Urwiderspruch) y aquel dolor primordiales (Urschmerz) junto con el placer primordial (Urlust) propio de la apariencia. El “yo” del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser (Abgrunde des Seins)¹⁸: su “subjetividad”, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación.

En esta instancia acaba por completarse el acto eminentemente estético: la escena onírica aporta la alegre necesidad y placer del sueño, transferido en descargas en imágenes sensibles, excitabilidad transformada en apariencia. Y desde esta perspectiva, puede entenderse mejor el carácter propio del nacimiento de la tragedia, al generarse el segundo elemento de la doble injección del cuerpo en su constitución de la tragedia —doble injección que, en estricto rigor, ahora lo sabemos, no responde sino a una única experiencia del cuerpo como afectación de su límite: si antes, en el sustrato dionisíaco, hacíamos mención del cuerpo como espacio de transmutación en tanto pérdida y revelación de un límite de lo humano (en cuanto experiencia de la pura imaginación, imaginación sin objeto¹⁹), ahora podemos apuntar la superación de la pérdida como dolor —en el dolor representado. La condición de la representación, como podemos notar, nace de la relación que se establece con el cuerpo, en cuanto afectado por la pérdida y recuperado como objetivación que se identifica plenamente con esa misma pérdida (la cultura apolínea, de he-

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Nótese el poderoso sustento kantiano de esta afirmación. Permítasenos relevar esta discusión en esta instancia, ya que por ahora el tema que nos atañe toma otro énfasis.

cho, diviniza la existencia en una desbordante sensualidad). Lo que se vuelve posible, con el instinto apolíneo, es la representación (indicial) de lo no representable como lo múltiple, la(s) máscara(s) que el devenir ofrece en todo momento, lo que excede la identidad: el dolor de la no-unidad. Vale decir, la factibilidad de la representación misma se produce en la medida en que la naturaleza se revela como voluntad o “fuerza” (Uno primordial) que se manifiesta en diversas apariciones (conversiones placenteras, imágenes “descargadas” en todo momento por el Uno primordial)²⁰. Ésta sigue siendo, en cierta manera, la matriz del pensamiento fundamental de Schopenhauer. Pero ya en este texto temprano podemos señalar un indicio de profunda renovación y crítica: la naturaleza no representable compele al ser humano la destinación a la configuración de lo caótico (de aquello que se ofrece en la más absoluta libertad, sin finalidad ni sentido preestablecido: la misma naturaleza), y en él acontece tanto la excitación nerviosa, el estímulo fisiológico que es la condición indispensable del arte, en cuanto embriaguez afectiva en el exceso y la contradicción (en la experiencia de la naturaleza como poder), como también, decisivamente, la posibilidad de transfigurar el desorden afectivo en forma, abriendo el espacio de la representación —de la ilusión placentera. En esto consiste la más preclara actividad del ser humano: consumir, inmerso en un estado estético (es decir, un estado que ahora responde a una producción de apariencias o formas a partir de una tensión inmanente a la propia realidad, cuyo *modus operandi* se ofrece como fuerza sin causas que, en su sobreabundancia, se despliega en apariciones fenoménicas), la creación de ficciones, ilusiones que

²⁰ Por cierto, las etapas madura y tardía de Nietzsche configuran bajo un nuevo prisma esta problemática, como veremos más adelante: el elemento que comandará este tema estará regido por la manifestación de una voluntad de poder en los fenómenos orgánicos. Pero nuestra premisa nos induce a estipular las matizaciones del pensamiento nietzscheano sin alterar la consideración de su propuesta como unitaria en lo fundamental.

induzcan a configurar lo informe, con la finalidad de poder habitarlo, embellecerlo (falsearlo), forjarlo como ámbito. El arte comparece entonces como la actividad que transparenta esta capacidad humana de la metamorfosis, dispuesta a partir del máximo de excitación de su cuerpo, en una voluntad de creación que nada intenta fundamentar ni agenciar como meta u origen. En este sentido, en el hombre se encuentra la más alta meta de la vida misma: la permanente creación, la soberana manifestación gratuita de sus eventos²¹.

Ahora es factible entender con más precisión el alcance real de la tragedia. Por la excitación de la masa dionisíaca es producido lo que Nietzsche denomina fenómeno dramático primordial: la transformación de sí mismo en otro (en este caso, la transformación de la masa dionisíaca en coro de sátiros). Vemos, pues, que la aniquilación de la individualidad no es una absoluta pérdida, porque la exaltación afectiva configura una relación mimética que invierte los términos de dicha pérdida o anonadamiento, al productivizar la obtención de la supresión individual en reconciliación y éxtasis en el dolor. Transformado, el entusiasta dionisíaco se ve a sí mismo como un sátiro, y luego tiene una nueva visión que consume apolíneamente su estado de sobreexcitación. Pero esta visión, apariencia onífrica, no comporta una redención apolínea en la apariencia sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y unificarse con el ser primordial. Unificación es aniquilación: visión del sufrimiento. Así pues, el escenario de la tragedia, y la acción, fueron desarrollados inicialmente como visión —que se excede a sí misma, en su desfondamiento radical. El coro trágico contempla en su visión a su señor y maestro Dionisio.

La escena onífrica-trágica nos compete, pues, como partícipes directos del único acontecimiento trágico verdadero. Ese dolor revelado y glorificado nos instala como seres dispuestos a partir del horror del exceso: he ahí la nueva sabiduría. La contradicción, el exceso en el que estamos constituidos es no representable,

²¹ Cf. 1885, 38 [12].

en el sentido de que no podemos disponer de él como un dato factible de generar desde el ámbito de lo inteligible: somos los personajes involucrados en la contradicción insuperable de la propia finitud con la naturaleza como poder. El coro, para Nietzsche, responde a la necesidad de acentuar la suspensión de la civilización, al establecerse como observador privilegiado de la visión del escenario donde se revela la verdad dionisíaca, siendo un autorreflejo (*Selbstspiegelung*) del hombre dionisíaco. Suprimiendo cualquier dominio inteligible sobre el conflicto allí representado en virtud de la comunión apolíneo-dionisíaca, conflicto que se presenta en su exceso mímico, gestual, corporal, queda en evidencia el despeje alucinatorio de la excitación; sólo como alucinación puede emprenderse el acto de entrever lo de por sí no representable, el conflicto constitutivo. El horror trágico escapa, pues, fundamentalmente, al resguardo del conocimiento racional, y más bien constituye para Nietzsche el dato que se padece en la transmutación de la corporalidad, y que permite poner en entredicho a la razón misma pensada como salvaguardia ante esta dislocación. Lo que aflora es precisamente el límite de la razón misma, como poder excedente de lo que la sobrepasa. Aquí habría que rearticular, entonces, la noción de lo sublime, en atención al concepto heredado por la tradición y a las inflexiones que Nietzsche desarrolla a propósito de las problemáticas que hemos expuesto.

La experiencia trágica dice, por lo tanto, el propio estatuto de lo humano como constitución en la contradicción de lo que lo sobrepasa: he ahí el verdadero límite que se hace presente. Esto representa, visiblemente, una modificación del sustrato de relaciones establecidas por Kant entre hombre y naturaleza en un marco trascendental. Por el hecho mismo de que la dualidad apolíneo-dionisíaca constata una desafiliación imposible de suprimir (que, en estricto rigor, no acaba ni siquiera con su momentáneo abrazo en el verdadero suceso que implica la tragedia -lo que se expone aquí es ni más ni menos que el conflicto mismo), cabe inferir una condición imposible, si así pudiera decirse, de la naturaleza respecto del hombre, en los términos antes

expuestos. El ser humano sólo puede “hallarse” en ella en el exceso del horror, como el ente regido por la noticia del espanto y la contradicción que se le presenta en el desenfreno corpóreo.

Así pues, la unificación de lo apolíneo y lo dionisíaco en la tragedia no comprende más que una instancia histórica momentánea en el flujo eterno de la contradicción. Ambos no son definitivamente reconciliables -de ahí su dialéctica de tensión y distensión. Esta posibilidad está cercenada por un evento, si cabe decirlo, más radical: la expresión de la fuerza como poder revelado en la naturaleza (y por tanto, en el cuerpo). El gran descubrimiento nietzscheano, a estos efectos, es el papel del cuerpo como agente de extralimitación (y tensión del pensamiento). El horror es lo radicalmente impensable, y el arte, como vimos, es el único modo de actividad que puede salvar y curar²²: genera representaciones (*Vorstellungen*) que suponen una activación vital, en el límite tensionante del horror: lo sublime (*das Erhabene*), como sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico (*das Komische*), “descarga artística de la náusea de lo absurdo”. El arte es una poderosa forma de metamorfosis, en el sentido de que intensifica la experiencia del dolor, transmutándolo en imitación del proceso natural no mediado. En este sentido, el arte refleja a la naturaleza, porque la naturaleza misma no opera sino de un modo artístico.

5- Seducción del Límite: Lo Sublime y la Caída de la Verdad.

Pero entonces, nos vemos obligados a considerar con más cuidado la conclusión provisional que Nietzsche parece haber alcanzado: la actividad estética culmina con el sometimiento del horror por la vía de su representación, caos configurado, máxima unión de Dionisio y Apolo. ¿Cuál caos? el caos que nos sobrepasa, que nos constituye, que deviene. La naturaleza como caos sin finalidad, puro exceso. Y el hombre en cuanto creador, como la

²² El arte es “mago que salva y cura” (NT., cap. 7, 78).

naturaleza misma en la producción de sus apariencias. Esta complementariedad del exceso y de la forma, a pesar de la incesante destrucción (rebasamiento de lo excesivo en relación a la limitación), encuentra su más alto momento expresivo en la representación del conflicto mismo, de la imposibilidad de una mera complementación. En esta instancia, el arte somete al espanto sin forma del desenfreno dionisíaco. Y el ser humano aprende, trágicamente, que puede medirse con el horror, es más, que en ese desafío comparece su propia destinación. Lo Sublime, en consecuencia, constituye una extraña paradoja: la posibilidad de representar el límite tensionante, la refrenada efusión que nos parece decir nuestro propio conflicto. Lo sublime está emplazado, entonces, en directa correlación con la revelación del poder de la naturaleza en la experiencia trágica, en la excitante afección de la corporalidad. Lo sublime es el horror de la contradicción, ahora manifiesta, en que el ser humano está inscrito; pero al mismo tiempo, por su propia cualidad de representación, mantiene una estrecha conexión con la temática de lo bello, y de lo placentero. La experiencia trágica, en este sentido, consume de modo ejemplar esta conjunción entre lo sublime y lo bello.

Lo destinante resulta ser, en el hombre, la representación del horror, entendida como la representación del límite que se sobrepasa, en su extralimitación. Propio del hombre resulta, visto de ese modo, la continua puesta a prueba de sus propias ficciones-límites (de sentido). Este creador de ficciones, configurador del caos, está siempre expuesto a la manifestación de la contradicción: siempre la vida quiere superarse, dirá Zaratustra. Toda ficción implica una construcción, vale decir: una perspectiva que puede ser superada, aniquilada. Y aquí mismo, por cierto, está prescrita la dinámica del límite, que emerge, entonces, en la rearticulación del problema de lo sublime.

Pero recordemos: es el cuerpo el que permite ascender al estado propicio (la embriaguez, la excitación) para la revelación de esta sabiduría que implica la problemática del límite. El cuerpo, por consiguiente, va a hacer posible tematizar la dinámica de

la fuerza (como naturaleza), de su poder y de su configuración, tal cual ya lo esbozamos, pero por lo mismo, va a tornar factible la exposición de la manifestación creadora (artística y diferencial) de esa fuerza, en la noción de la voluntad de poder, única fuente de la que pueden deducirse todas las funciones de la vida orgánica²³. La vida de un cuerpo es algo extremadamente complejo; lo que el cuerpo, *terra incognita*²⁴, quiere, se traduce en diversos pensamientos, sentimientos y representaciones, que constituyen disposiciones determinadas, “nutricionales”, de expresarse la vida en un organismo específico²⁵. Lo propio de la vida de un ser orgánico, es la “multiplicidad de fuerzas unidas por un proceso común de alimentación”²⁶; donde hay algo vivo, hay “explosiones repentinas de fuerza”²⁷ que se van jerarquizando en su mutua interacción, imposición y repliegue. Pero entonces, el organismo forja un ámbito, un horizonte en el cual desenvolverse, a partir de su propia voluntad de dominio, que lo afianza en la vida de un modo o de otro. Esto es ya una configuración: para imponerse a los demás, para sobrevivir, el organismo impone las reglas, sanciona, interpreta, crea un mundo. Dicho de otra manera: el modo de actuar de la más mínima expresión de vida es artístico, creador, intérprete. Vida es creación, comprender es crear, simplificar: “el conocimiento es un modo de nutrición”²⁸. Es por eso que Nietzsche puede señalar que lo artístico, propiamente, comienza con lo orgánico²⁹: todo proceso orgánico crea valores, todo lo que es orgánico “crea una simplificación”³⁰, inventa, vale decir: falsea. Lo que vive “sueña según un tipo de reglas”, sus representaciones son sus propias apariencias. Nues-

²³ Cf. 1885, 36 [31]. MBM, #13.

²⁴ 1882-1883, 5 [31].

²⁵ Invierno 1883-1884, 24 [14].

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ Otoño 1883, 16 [20].

²⁸ Invierno 1883-1884, 24 [14].

²⁹ 1872-1873, 19 [50].

³⁰ 1884, 25 [333].

tro mundo, todo mundo, es bajo este prisma una ilusión, un “error”. La creación es, por eso, el instinto máximo, y hay fuerzas artísticas en nuestro origen³¹, porque en toda fuerza la voluntad de poder quiere desplegarse, configurar, manifestar. Así se mantiene el eterno proceso de la vida: por medio de la ficción que la hace posible.

El ser humano, constituido por (en) una “pluralidad de voluntades de poder, cada una con medios de expresión y forma”³², está configurado, orgánicamente, por una lucha por el poder que desde siempre han mantenido “nuestros instintos y estados”³³. Pero entonces, de manera paradigmática, el pensamiento mismo debe ser considerado, en vista de este nuevo escenario de problemas que la temática del cuerpo disemina, como una actividad instintiva, que se inscribe en la conservación de un tipo determinado de vida³⁴. Por el cuerpo, en la mediación de sus secretas fuerzas interactuantes, afloran las luchas instintivas que toman el escenario de la historia, en donde se articulan como “sentidos”: la fijación triunfal de un instinto es la plenitud configurada de una discordia, de un devenir que se traduce, ahora, en certeza, en verdad: comienzo del problema moral. Es por esta razón que, para Nietzsche, la idea de que una evidencia constituya una testificación de la verdad no merece ser considerada sino como una ingenuidad³⁵. Todo se traduce en evaluaciones, valoraciones, conclusiones derivadas fisiológicamente, en razón de cierto desenvolvimiento de las luchas de poder, de sus raíces

³¹ 1872-1873, 19 [50].

³² 1885-1886, I [58].

³³ 1885-1886, I [20].

³⁴ Cf. el aforismo 3 de MBM: “La mayor parte del pensar consciente de un filósofo está guiada de modo secreto por sus instintos y es forzada por éstos a discurrir por determinados carriles. También detrás de toda lógica y de su aparente soberanía de movimientos se encuentran valoraciones o, hablando con mayor claridad, exigencias fisiológicas orientadas a conservar una determinada especie de vida”.

³⁵ Voluntad de Poder (VP), #538.

históricas, de los antecedentes y sucesiones. La posibilidad de la filosofía pasa por el cuerpo³⁶, como todo constructo humano.

El signo propio de la humanidad reside, pues, en la capacidad creadora, conformadora; el hombre es (debe ser: he aquí su único imperativo) el creador, discípulo fiel de Dionisio transfigurador, el dios de la máscara y de la aniquilación de la individualidad en la pluralidad de las apariciones posibles³⁷. Su nexa con la naturaleza no-representable, en atención al mito trágico que dice la magnitud del sentido de lo humano, se manifiesta como conflicto de instintos poderosos y fuerzas pulsionales, que tienen lugar en la corporalidad del hombre y que se expresan como constructos ficcionales. La especie humana es cuerpo del eterno retorno de los instintos; lo que por ella habla o se expresa, bajo la forma de la ilusión que habita, es la condición misma de una pulsión. El instinto artístico es, claramente, precondición de cualquier pretensión de fundamento último.

De esta manera, la noción de forma en tanto (bella) apariencia se ve comprometida inapelablemente, en el contexto nietzscheano, con la condición constructiva (e ilusoria) del hombre, en su relación trágica con el poder del exceso de la naturaleza. Como ya sabemos, en ello radica, justamente, su fecundidad ejemplar. El gran problema, como se puede adivinar, consiste en cómo saber esa "realidad" del conflicto de los instintos, y cómo pensar su determinación histórico-cultural (en el sentido en que anteriormente trazamos la absoluta remisión entre instinto y "certeza histórica"). Y aquí podemos recordar con mayor énfasis las determinaciones que la experiencia trágica permitía reconocer. Así, pues, el arte, tal como Nietzsche lo ha situado en relación con la posición de lo humano, sabe y dice toda conformación y la realidad de su construcción (en el devenir), constituyéndose de esta manera en el discurso o actividad de la distancia respecto de "sí mismo" (o sea, de un supuesto sujeto autónomo), y de

³⁶ Cf. VP, #652.

³⁷ Cf. MBM, #225; GM, III, #25; CI, "Lo que debo a los antiguos".

toda “voluntad de verdad” (certeza, evidencia no criticable) que quiera perpetuarse. Por ende, una inflexión crucial puede ser apuntada desde ahora: lo no verdadero (lo artístico, la ficción, como resultado de la sabiduría trágica, de la realidad del devenir y retorno de los instintos), es más real, más inocente y saludable, que la forma moral de la verdad y de la certeza. A efectos de ilustrar este punto, véase, por ejemplo, el fragmento 107 de “La Ciencia Jovial”³⁸, denominado Nuestra última gratitud para el Arte:

Si no hubiéramos acogido las artes e inventado esta especie de culto de lo no verdadero, en absoluto hubiéramos soporado la comprensión de la universal falta de verdad y de mendacidad que hoy nos entrega la ciencia- la comprensión de la locura y del error como una condición de la existencia que conoce y siente. La honradez tendría como consecuencia la náusea y el suicidio. Pero nuestra honradez tiene ahora un contrapoder (eine Gegenmacht) que nos ayuda a evitar tales consecuencias: el arte como la buena voluntad de apariencia (...) Como fenómeno estético, la existencia todavía nos es tolerable, y mediante el arte se nos entregan los ojos y las manos y por sobre todo la buena conciencia, para poder hacer de nosotros mismos un fenómeno tal. De tiempo en tiempo tenemos que descansar de nosotros mismos, y para ello tenemos que mirar por arriba y por abajo de nosotros para reírnos de nosotros o llorar por nosotros, desde una distancia (Ferne) artística; tenemos que descubrir al héroe así como al loco que se esconde en nuestra pasión por el conocimiento, ¡de vez en cuando tenemos que alegrarnos de nuestra necedad, para poder mantener la alegría en nuestra sabiduría! Y precisamente porque en último término somos hombres pesados y serios, y más bien pesas antes que hombres, nada nos hace tan bien como la caperuzza del pícaro: la requerimos ante nosotros mismos, requerimos todo arte insolente, fluctuante, bailarín, burlón, infantil y

³⁸ Sigo la traducción de José Jara, en *La Ciencia Jovial* (CJ) (Monte Avila: Caracas 1985).

bienaventurado, para no quedar despojados de aquella libertad sobre las cosas que exige nuestro ideal de nosotros mismos. Para nosotros sería un retroceso caer, precisamente con nuestra irascible honradez, completamente en la moral (...) Debemos poder estar también por sobre la moral (...) —¡Y mientras vosotros de alguna manera os avergoncéis de vosotros mismos, no pertenecéis aún a los nuestros!

El arte, precisamente, responde al requerimiento de “poder comprender” y poder soportar la inocencia del devenir, auxiliando en la aceptación de la vida por sobre la inminencia de una náusea o anhelo suicida ante el horror³⁹. El arte es un “contrapoder”, un antídoto eficaz y saludable en su ilusión salvadora; el arte es la “buena conciencia” en nosotros, que nos hace posible visualizar nuestra “voluntad de verdad”, en que habitamos “pesadamente”, con la seguridad de lo establecido y familiar, desde una distancia, un diferimiento que la hace ver como el constructo ficticio que efectivamente representa, y que ella quisiera ocultar. La honestidad excedente que el arte nos revela, la sabiduría trágico-dionisíaca que deriva en la vertiginosa faz del eterno retorno y del superhombre, nos descubre, en su ligereza despojada de compromisos enmarcados en una ficción enceguedora⁴⁰, la exclusiva validación de toda libertad en nosotros: no retroceder a confiar, otra vez, con pesadumbre y “deuda”, en la moralidad, sino imponerse sobre ella: el hombre, artista por excelencia, constituye su libertad en el amplio horizonte de sus movimientos, sin limitarse a padecer ningún tipo de coacción externa o “interna”, sin creer en “fundamentos”, “verdades” o “leyes” asentadas en el peso de la tradición o de la conciencia, evitando a toda costa recaer en la creencia onerosa de los ámbi-

³⁹ Cf. NT, cap.7.

⁴⁰ Cf. CJ, prólogo, #2: el acto peculiar del enfermo consiste en cerrar los ojos ante sí mismo, vale decir, entregarse totalmente a la enfermedad, no aprender a probarse a sí mismo ante ella. De ahí los “estados enfermos del espíritu”, como la resignación o el endurecimiento.

tos delimitados por evidencias no cuestionadas. Sabiendo la realidad de la construcción de todo sentido, de todo “mundo”, el artista es versátil, “insolente”, libre de ataduras quejumbrosas. El artista camina hacia el superhombre, ya no cree en ningún tipo de ideales depreciadores. El artista se sabe sensible, corporal, situado en la pugna de impulsos que se destinan al ocaso o a la prevalencia. Todo hombre debe “poder” ser artista, constituyéndose como desafecto a cualquier deuda que lo comprometa a un cumplimiento; ser artista, en consecuencia, es la única tarea a que un hombre puede ser efectivamente destinado. Para tales efectos, el hombre del nihilismo debe ser superado: salvado de su conciencia de “culpa” y de las depreciaciones autoinferidas. Este hombre debe vitalizar sus impulsos de dominio, haciendo justicia al perenne devenir de la naturaleza. Toda fijación que en él persista constituye, penosamente, una recaída en la inexorable voluntad de verdad.

Si el arte trágico revela la condición culminante de toda vida como la no verdad, la ilusión construida, algo similar acontece con la belleza de esta ilusión, que de este modo comporta “tan poca existencia como la verdad”⁴¹. Belleza y fealdad se muestran, más bien, como “juicios” de lo orgánico, y por consiguiente como condicionadas por determinados “valores de conservación”. Lo bello, propiamente tal, no representa sino un beneficio, un juicio de utilidad que se traduce en la intensificación de las condiciones de vida. La belleza, dirá Nietzsche, es la forma en que una cosa aparece bajo una idea ilusoria; justamente, en función de la fuerza que se manifiesta en el instinto específico, y que llevará a acreditar unas cosas como bellas y otras como feas. Por esta razón, belleza y fealdad comportan no un juicio desinteresado, sino un interés pleno, vital, por medio del cual se pueden delinear de modo inequívoco las instancias límites en la que esa fuerza determinada está dispuesta a afirmarse en el mundo. Lo que Nietzsche denomina Gran

⁴¹ 1887, 10 [167].

Estilo concierne, precisamente, a un exceso de fuerza que puede ser sometido a la forma de modo venturoso, y que representa un elevado sentimiento de poder, que constituye el “tipo clásico” de acuerdo a los parámetros nietzscheanos: “la calma extrema de ciertas sensaciones de embriaguez”⁴². Entonces, si con anterioridad hemos referido lo sublime como la manifestación consumada del límite de lo humano, como su verdadera y cumplida (y, por lo tanto, tensionante) exposición, cabe remarcar una ineludible continuidad entre lo sublime y lo bello. Porque el límite, efectivamente, está señalado por la ficción, y por lo tanto por la conjugación histórica de la lucha de fuerzas e instintos en el escenario del cuerpo; o sea, por la intermediación de diversas evaluaciones fisiológicas. La construcción del límite se manifiesta más plenamente, se transparenta, en el juicio de belleza (como aquello que se afirma con más intensidad). Y aquello que sobrepasa el límite, el indicio del horror, resulta inquietante, es el “no” decisivo, el cierre del límite: lo que alarma, la amenaza. Entre la más plena aceptación y el más pleno rechazo o temor: el límite en tensión, lo sublime, el espacio de lo humano, del artista, del desafío, de la vida en juego. Es por eso que lo sublime refiere una especie de representación diferida, tensa, donde es menester, sin embargo, emplazarse: “el que no se siente como en casa en lo sublime, lo siente como algo inquietante y falso”⁴³.

La complementariedad entre lo bello y lo sublime resulta tan ambivalente, a este respecto, como la que notábamos entre lo apolíneo y lo dionisíaco, entre la ficción y el devenir. Pero el poderoso estimulante de lo sublime es inequívoco: la activación vital (à la Burke) en el límite de toda ficción. La lógica de lo sublime, entonces, pese a todo, es rigurosa, implacable, no recae en el mero “efecto” coordinado, ficticio, amalgamador, de las artes teatrales nihilistas, wagnerianas, que sólo quisieran tum-

⁴² 1888, 14 [46].

⁴³ 1882, 3 [1].

bar, coaccionar, hostigar nervios⁴⁴. Lo Sublime es la constitución misma del conflicto. Hay, entonces, un desafío seductor del exceso: cada ficción está medida en la seducción desafiante de su pérdida, y desde ahí, desde ese no-lugar, ella misma es puesta a prueba. Debe ser capaz, entonces, de soportar este desafío: el extravío de la muerte es la seducción inherente a cada ficción.

Ahora podemos explayarnos, con más certidumbre, en un aspecto determinante de todo lo que hemos venido señalando hasta este momento. Y es que se vuelve cada vez más evidente que concierne, de modo preeminente, a la problemática de lo sublime uno de los núcleos más relevantes de la filosofía nietzscheana. De hecho, el proyecto nietzscheano de superación del nihilismo, que mencionábamos en un inicio, sólo puede ser asentado a partir de esta temática que atraviesa los principales puntos de referencia de la obra del filósofo. Pero, a pesar de los innegables e innumerables nexos con la concepción tradicional de lo sublime (Longino, Burke, Kant), constatamos una diferencia crucial que hemos tratado ya en extenso: el énfasis nietzscheano apunta, decididamente, en una especie de descenso abismal de lo sublime, por cuanto inaugura la posibilidad de pensar el exceso del horror como no representable (y no mediable por el pensamiento); sin embargo, si bien el hombre está lanzado en la diferencia insalvable, esta misma condición de su brecha o fisura lo emplaza como articulador de sentido, pues es en función de esta problemática que el sentido es asentado, construido, historizado. Se trata de una brecha originaria, constitutiva, que se ofrece en la experiencia irruptiva del cuerpo excedido, de la naturaleza padecida como exceso. En este contexto, las fic-

⁴⁴ Éste sería el destino de un sublime “decadente” o mal entendido, que se afana indirectamente en un anhelo nihilista de disolución informe o a-morfo. Es por eso que Nietzsche insiste en que “lo sublime, cuando se halla dissociado de lo bello, es idéntico a lo feo (es decir, a todo lo no bello); y del mismo modo que hay un arte del alma bella, también lo hay del alma fea” (Final de 1876-verano de 1877, 23 [112]). Cf. MBM, #256; Nietzsche contra Wagner, VI.

ciones se muestran históricamente cimentadas, suscitándose una estrepitosa caída de la verdad como apariencia⁴⁵. La noción de lo sublime que en Nietzsche puede avizorarse está enteramente imbuida del acontecimiento de esta caída: su verdad de la no-verdad, en consecuencia, es la propia tensión (seductora) del límite. No basta con no creer en la verdad, como en último término sucede con la más adictiva convicción del nihilismo depreciador, que aún está desconsolado por este suceso: hay que activar esta caída, transfigurarla en la voluntad misma de la falsificación, de la construcción, del arte. Hay que aprender a saberse portador del destino propio. Y lo sublime, precisamente, es, siempre, en toda constatación de ficciones, de límites, su más extrema puesta en juego, su más preclara manifestación del conflicto constitutivo. Por eso decíamos: la seducción de la pérdida.

6- La Filosofía ante el “Síntoma de Vida”.

Ahora podemos apreciar de mejor manera el rol insustituible que la experiencia trágica juega en la consideración del proyecto nietzscheano de “transfiguración de la filosofía”. La constitutiva posibilidad de la filosofía, decíamos, está enmarcada de acuerdo a un pathos reactivo que desemboca en el acontecimiento manifiesto del nihilismo europeo. Es desde esta situación que Nietzsche cree posible, únicamente, pensar. Pero, en razón de la confrontación con el pesimismo trágico y la noción de lo sublime inherente a él, el “pensamiento”, para Nietzsche, involucra un nexo indiscernible con la corporalidad. Resumamos, a continuación, algunos aspectos ya discutidos a este respecto.

La experiencia trágica, que refiere la potente expansividad del cuerpo en cuanto clímax tensionante de los modos de expre-

⁴⁵ Recordemos un cuestionamiento radical e iluminador que cierra el cuarto capítulo del Ensayo de Autocrítica, agregado en 1886 a la tercera edición de NT: expuesta en la ganada óptica del artista, vale decir, la óptica fisiológica de la vida que afluye al cuerpo como fuerza, exceso, ¿Qué significa, o cómo se revela, la moral?. Cf. GM, prólogo, #6.

sión dramáticos (se es otro en virtud de esta expansión que hace factible la corporalidad), significa que el cuerpo es una verdadera escena de transmutación preponderante. Ahora bien, esta experiencia resulta, desde luego, absoluta en la inminencia de la destrucción: implica la noticia de una radical in/inteligibilidad no/representable: aquella que se revela como violencia secreta, que resulta ser, justamente, el secreto de la corporalidad (y de la civilización: de todo afianzamiento histórico de los instintos). El cuerpo, por consiguiente, se establece como escena en que puede efectuarse el rompimiento de lo "mismo" (por medio de la embriaguez, la exaltación sexual, la experiencia trágica de lo terrible, de lo horroroso), entendido como ruptura de la cadena temporal (civil) del yo. Por ello, la revolución socrática acarrea a los ojos de Nietzsche la significación de un síntoma: el que nos refiere una determinada manera degenerativa de emplazarse ante el evento de esta ruptura. Y ya sabemos lo que compete, propiamente, a un síntoma cualquiera. Con toda la evidencia que hemos presentado, podemos establecer que la pregunta por la necesidad de la tragedia y del arte en el mundo griego⁴⁶, con la intención de delimitar la existencia de un "pesimismo de la fortaleza"⁴⁷, provee justamente, en el entendido de que ella constituye por antonomasia la pregunta-límite, de los elementos requeridos para desocultar lo más propicio a la estrategia interrogadora del síntoma. En el contexto de las valoraciones, lo que es "mejor" no puede sino acarrear la puesta a prueba de su propia fortaleza, como ya sabemos, y el encomio a la cultura griega se sustenta en esta aproximación a las elaboraciones cul-

⁴⁶ Cf. Ensayo de Autocrítica a NT, cap.1.

⁴⁷ "¿Existe un pesimismo de la fortaleza? ¿Una predilección intelectual por las cosas duras, horribles (Schauerliche), malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza?" (Ibid).

turales por medio de las cuales se institucionalizó el exceso y se acreditó lo horroroso de la existencia. Se entiende, entonces, esta mirada fisiológica en los términos de la sintomatología cultural. Dicho de otro modo: lo saludable de un tipo humano cultural se establece a partir de sus modos de habitar ante el exceso. Inmediatamente, la acusación recae sobre el “socratismo de la moral”, la “dialéctica” que dio muerte a la tragedia. Pero con esto se arrastra, también, a la voluntad epicúrea contra el pesimismo, como precaución (resguardo) del hombre que sufre, y a la ciencia, en la pregunta por su significado desde el problema del “síntoma de vida” que ella implica. Este cuestionamiento, entonces, es radical: lo que Nietzsche instala, al abordar e intentar validar el síntoma de vida (Sympton des Lebens), es el dispositivo que haga posible des/tramar y hacer ver el impulso de la proveniencia (“¿Desde dónde...?”, *Woher?*) de todo discurso constituido. En toda génesis (como escena), se oculta una operación (síntoma) de respuesta a determinados eventos. Como dijimos, Nietzsche cree haber encontrado el estatuto mismo del síntoma en la noción de pesimismo como anhelo de lo terrible. Para este impulso por lo horrible, nos dice, se requiere de una fortaleza que pretenda exhibirse a sí misma en su propia fuerza. Ya lo sabemos bien: lo terrible des/oculta el límite de lo normativizado, señala lo que se encuentra más allá (*Woher?*) del fundamento aparente de un discurso.

He aquí, por lo tanto, el síntoma en operación, persistiendo siempre en el cuestionamiento de la procedencia: la voluntad de pesimismo, ese anhelo feroz, incesante, de plantearse abismales (indeseables) problemáticas, ¿Cómo se dio curso a ella, desde dónde? ¿Cómo dirimir aquí la relación del griego con el dolor? ¿Acaso había un placer suscitado en esta conexión? Pero entonces, sentir placer por el cuestionamiento en que se pone en juego lo esencial (la seguridad, el temor, el resguardo), requiere de un modo particular, saludable, desafiante, de habitar, de instalarse en el mundo: el modo de la fuerza, del poder. Habría que insistir, por lo tanto, en el síntoma de vida que se despliega en este gesto de desafío ante el horror (todo síntoma implica la “lectura del gesto”, de la elocuencia del gesto que sólo abre preguntas, del

rastros que el gesto deja tras de sí: hacer ver lo que no está, ahí donde su rastro es su ausencia/presencia): la noción de síntoma posibilita, entonces, la consulta que obedece al “modo” (y al tipo que le corresponde) de emplazarse ante el evento problemático. La más poderosa salud permite, por lo tanto, soportar las más cruciales problemáticas, y sentir placer (el placer del desafío, de la puesta a prueba) en ello: medirse ante el horror, como ya sabemos -porque lo horroroso es el “digno enemigo”, el que puede sacar lo mejor, lo más noble de ese poder.

En consecuencia, esta apuesta al horror compete al desafío máximo: despreciar la seguridad, la inmovilidad de la certeza confortable. La dinámica del síntoma comporta, por necesidad, la pregunta fisiológica de la procedencia. Y en este aspecto, según decíamos, cabe cuestionar el surgimiento de la filosofía en su vertiente socrático-platónica. Ahora que entendemos los alcances de la estrategia interrogadora del síntoma, podemos entender que la transgresión del límite conlleva la aparición del discurso (la filosofía) que retrocede ante la constatación de este acontecimiento. Ya veíamos antes que la experiencia trágica vuelve significativo el límite como horizonte de sentido; lo que emerge es la constatación del límite como una forma de violencia contrapuesta a la violencia máxima de horror ante el absurdo. Así pues, hemos entendido que el límite presupone, en su construcción (en su raigambre artística), un tipo de tensión que, a su vez, se resolverá de un modo “saludable” (permanente desafío ante la transgresión de lo que significa la normalidad del límite), o de un modo “enfermizo” o “degenerativo” (que se revela, pues, como persistencia del temor, y como asentamiento de éste y de la seguridad como modos de ser del hombre). La filosofía, de esta manera, tomaría partido por la segunda salida, puesto que ella, desde Sócrates y Platón, ha esbozado, sintomatizado y desarrollado la representación del ideal: amparo ante el peligro de la realidad sensible (el cuerpo entendido ascéticamente, culpablemente, moralmente) en un optimismo deductivo signado por lo conocido, y por una detención sea en un mundo suprasensible, sea en cualquier fórmula de “fundamentación”.

Lo que se dejaría ver, en este punto, es la tendencia histórica de la filosofía a establecer una disputa con el suceso artístico (la tragedia dionisíaco-apolínea) articulador del quiebre de continuidad del hombre como "sí mismo", o sea, como conciencia dominante. En ese quiebre, en esa violencia, se instala la problemática artística como una radical operación de cisión.

Desde luego, la tarea inicial en que la filosofía se ha consolidado hace valer con toda fuerza su prominente compromiso. La racionalidad consciente, de modo significativo, ha desembocado en la persistente búsqueda de una total unificación de la experiencia a partir de una sanción de la verdad como ideal (como dogma). De acuerdo a la evaluación nietzscheana, según decíamos, la matriz filosófica socrático-platónica, madre del nihilismo, constituye un tipo de resolución de la tensión del modo degenerativo; su tarea consiste en reabsorber la unificación de la conciencia como "sí misma", violentando (a su vez) las diferencias que se hacen plausibles por mediación de la corporalidad. La filosofía se institucionaliza al amparo de un pathos específico, aquel que, en la idea de una búsqueda de la esencia, se presenta como la (temerosa) seguridad de la identidad. La filosofía, en cierta forma, es anhelo y construcción de un cuerpo detenido, depreciadora cristalización del "ser".

Si la experiencia trágica, en suma, revela lo humano como límite y quiebre de él (expansión de la corporalidad), hace ver además que los modos de dominación se han acreditado justamente en cuanto construcciones de límite, delimitación de la experiencia. La construcción de límite de índole degenerativa se traduce, necesariamente, en clara evidencia de la verdad (y de la mentira) como certezas; pero también puede derivarse de ella, por la acreditación, desde esta certeza, de un sistema de roles definidos (y no ya abiertos a la transfiguración mimética en la alteridad, como ocurre por ejemplo en la cultura europea de la decadencia decimonónica, enferma, por su afán historicista, por ocupar los roles de disfraces reconocibles), una inmovilidad social jerárquica, en ciertos casos. La fijeza del rol involucra, por

una violencia de la razón sobre los impulsos, sobre el flujo liberado de los instintos, una verdadera coordinación de la identidad (la creencia en el fundamento del “yo”), y, también, la institucionalización del sentido (fácilmente transferible a la historia como sistema “objetivo” y racional). Por contraste, la experiencia trágica implica el rompimiento de todos estos modelos de dominación, asentados en función del temor constitutivo a la alteridad (caótica) bajo la inscripción (de poder) de una “verdad” determinada. Y, bajo este prisma, queda en evidencia que la “construcción de límite” por medio de la validación exclusiva de la razón (como conciencia responsable) viene a ser el principal esfuerzo “perpetrado” por Sócrates, subsumiendo lo dionisíaco como rompimiento y posibilidad a la funcionalización de la ficción (particularmente, al ideal moral), instaurando un canon rígido y fijo de límites. Este constructo representaría, pues, como nudo inicial de la historia del nihilismo, la primera propuesta acabada y crítica de una voluntad de verdad.