

Apuntes de Teoría del Conocimiento ii

Sobre Nietzsche

Jordi Serra

August 22, 2023

Contents

1 Sobre

2 El nacimiento de la tragedia

2.1 Dioniso y Wagner. El extraño centauro

2.2 El drama musical

2.3 La hipótesis metafísica de la *unidad primordial*

2.4 Sócrates y el fin de la época trágica . . .

2 El nacimiento de la tragedia

1 El Nietzsche filólogo y académico fue formado bajo la tutela rigurosa de Ritschl en técnicas positivas del estudio de la Antigüedad. Sin embargo se adhirió al proyecto artístico de Richard Wagner que iba en una dirección distinta, si no contraria.

2 En los tiempos de sus nombramiento como catedrático en Basilea coincidió con el encuentro con Wagner, con quién se comprometió con la justificación ideológica y la difusión del proyecto wagneriano de una renovación de la cultura alemana.

Durante esta etapa el trabajo de Nietzsche queda determinado entre una visión estrictamente filológica y por las exigencias de su actividad pública en favor de la causa Wagneriana. Sus inclinaciones filosóficas chocaron con las funciones y obligaciones de un profesor de filología y con los compromisos y tareas de un propagandista wagneriano, hasta que en 1875-1876 se acabe alejando definitivamente de Wagner y abandone la universidad para realizar sus aspiraciones iniciando su vida de filósofo errante.

El nacimiento de la tragedia tuvo su origen en una propuesta de Ritschl a Nietzsche para que escribiese una obra filosófica seria, para justificar el nombramiento de su cátedra sin aún haber escrito su tesis doctoral.

Nietzsche redactó una serie de conferencias en que se basaría la obra, pronunciadas durante el invierno del 1870-1871. Pero ya en estas conferencias, N. empieza a mostrar el wagnerismo como elemento unificador de la diversidad de temas filológicos entre los que N. se movía en este momento y que aún no se había atrevido a hacer aflorar en sus trabajos académicos.

No podía ceñirse ya a las estrictas exigencias metodológicas de la filología y se veía empujado a recurrir al arte, lo que significaba el distanciamiento de su entorno académico y su opción por Wagner para sumarse activamente a su empresa de renovación artística de la cultura alemana.

La causa de Wagner era la búsqueda de las condiciones del surgimiento de una nueva cultura artística en el marco de las nuevas circunstancias creadas por la llegada del capitalismo y las ideologías igualitarias traídas por la modernización, la industrialización.

1 Sobre

Desde niño Nietzsche había sentido que el objeto principal de la filología no era tanto la simple adquisición y acumulación de un saber erudito, sino la formación, la *Bildung*. Esto es, la autoeducación y la autorrealización.

Como consecuencia del enorme auge que conocieron los estudios históricos en Alemania y la nueva concepción de la historia que aportó el desarrollo del historicismo del s.xix, la filología clásica acabó siendo integrada en el conjunto de las disciplinas universitarias como ciencia histórica.

Nietzsche se resiste a que la filología clásica quede relegada y neutralizada como simple disciplina especializada y dominada por el positivismo metodológico en las aulas académicas.

Para Nietzsche, la filología clásica, además de la preparación de los textos desde el punto de vista de la crítica contextual y del comentario, tiene por finalidad recuperar del modelo griego la idea de una educación como construcción de la individualidad que haga posible reconducir la fragmentación del hombre y la sociedad modernas a su unidad originaria.

La filología por sí sola no puede llevar a cabo la integración necesaria entre investigación especializada y comprensión del conjunto, por lo que debía completarse con el recurso a la filosofía. En esta época, la filosofía se entendía como un recurso a para un ideal del saber como un todo para que el conjunto orgánico de sus ramas especializadas reflejase la idea de una identidad cultural que recubriera y suturara la fragmentación política de hecho.

Su planteamiento prolongaba y exaltaba algunos de los puntos más significativos del movimiento romántico alemán, con los que había construido un contexto ideológica en el que encajaba la creación y representación de su música y desde el que justificaba su alcance culturalmente renovador y revolucionario. Partía de la conciencia de estar ante un cambio de época, producido por un agotamiento de la Ilustración, y de la necesidad, para la civilización presente, de activar las fuerzas con las que debía intentarse superar esa crisis.

Nietzsche, en su función de justificador ideológico de la obra de Wagner, presentó las óperas de Wagner como reactualizaciones de la tragedia griega. Su obra pivotaba entre la ciencia —la filología clásica y estudio metodológico del mundo griego—, y arte —la ópera de Wagner— y filosofía —su influencia de Schopenhauer:

Dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen
juntos de tal forma que corro el riesgo de parir
un centauro.

2.1 Dioniso y Wagner. El extraño centauro

Para N., entender el presente a partir de la antigüedad griega suponía confrontar la época moderna con la época trágica. En su opinión ni el clasicismo ni el romanticismo habían logrado comprender la cultura griega. La comprensión íntegra de los griegos clásicos sólo se logra cuando se descifra el sentido, la función y el alcance de lo que fue la tragedia clásica.

El olvido de lo trágico de la modernidad no es algo accidental. No es debido a la ignorancia ni al descuido, sino que es algo constitutivo de y consustancial a lo más propio y esencial de la modernidad. Así, por *vuelta a los griegos* habría que entender un trabajo de revisión y de reactualización para sobreponerse a este olvido.

Conocer la cultura griega sería percibir y conectar con esa *fuerza plástica* de un ser humano, de un pueblo, de una cultura, la fuerza de desarrollarse de manera original e independiente a partir de sí mismo, de transformar y asimilar lo pasado y lo extraño, de cicatrizar heridas, reponer lo perdido regenerar formas destruidas. E los griegos, esa fuerza plástica fue la visión trágica del mundo, y en los modernos su olvido. En ambos es posicionamiento vital y autoformación a partir de una determinada actitud ante la temporalidad como devenir constitutivo del mundo.

El *nacimiento de la tragedia* comienza con el intento de desmontar piedra a piedra el edificio construido sobre la cultura apolínea, hasta llegar a los mismos fundamentos en que se basa. Se propone denunciar la ingenuidad de los **clásicistas**, admiradores de la bella apariencia y medida griegas, y obligar a los románticos a volver sus ojos desde su infinito especulativo hacia un horizonte para ambos inédito. Para los clasicistas, los antiguos griegos eran un modelo de arte y de humanidad porque armonizaban naturaleza y libertad.

Se daría algo así como una relación inmediata, no conflictiva, entre hombre y naturaleza que se expresa de manera natural en la perfección de su poesía, arte e instituciones políticas.

Este equilibrio griego entre lo natural y lo humano se habría roto con el auge de la filosofía, habiendo sido la causa misma de esta ruptura un desarrollo excesivo de la razón que empieza con Sócrates y Platón, y que alcanza su apogeo en la época moderna. Este hiperdesarrollo de la razón propicia que lo subjetivo comience a dominar sobre lo objetivo, y que la reflexión y la racionalización traten de abarcarlo todo. El individuo se escinde y toda su fuerza se concentra en el entendimiento de la verdad, mientras que sus instintos se debilitan cada vez más llegando a perder casi por completo su poder.

El **romanticismo alemán** en respuesta al planteamiento clasicista, sostenía que la idealización de lo griego no debía conducir a una comprensión negativa de la modernidad, como expresión de una decadencia, sino que habría que considerar la modernidad como un verdadero progreso en cuanto a conquista histórica de libre subjetividad.

Habría que aspirar, pues, a una situación de síntesis en la que la humanidad reencontrara la perfección y el equilibrio tal como existía en la época griega. Pero entendiendo esto como un producto del desarrollo de la libertad y de la autoconsciencia propio de la modernidad. La *edad de oro* no está detrás, en lo griegos y al principio de nuestra historia, sino delante, no siendo la historia otra cosa que el ámbito de un desarrollo dialéctico hacia lo absoluto impulsado por el antagonismo entre naturaleza y libertad.

Nietzsche contesta con un mismo argumento a ambas posiciones, clasicista y romántica: La bella apariencia de lo apolíneo no es sino el anverso de la profundidad insondable de lo dionisiaco. La ejemplaridad griega no estriba en su sentido ingenuo de lo bello, sino en el modo como los griegos lograron sobreponerse a los aspectos desmesurados, terribles y trágicos de la existencia. Dioniso es la expresión de un estado primitivo y salvaje, dominado por la desmesura, que precede a la formación de la civilización griega, la cual lo sometió a la belleza de la medida con sus dioses olímpicos y su arte apolíneo. Lo apolíneo encuentra justificación en lo dionisiaco.

El emerger de la civilización griega es un acto de soberanía y dominación sobre la violencia de la barbarie arcaica. Los griegos clásicos pudieron desarrollar una actitud afirmativa de la vida, lograron hacer deseable la existencia sin apartar la mirada del sufrimiento y de la muerte que conlleva.

Esto lo consiguieron transfigurando lo terrible con su arte y con su religión estética. Lo que salva a Grecia de la potencia destructiva dionisiaca es su capacidad de idealización, expresada sobretudo en el arte. Lo apolíneo sirve a lo dionisiaco para que la desmesura de lo dionisiaco se convierta en una experiencia superior. Y esto es lo que llevó a cabo la tragedia.

Por esto, tampoco podía N. aceptar la comprensión de Dionisos como un nuevo dios de la redención asimilable a Cristo, desde el que sería posible construir una nueva mitología y un nuevo mesianismo (relativo al mesías) de la época moderna.

2.2 El drama musical

Sin embargo, el joven N. coincide con clacistas y románticos en que para aspirar a una cultura unificada capaz de reproducir totalidades en todas sus expresiones, o sea, para salvar al hombre moderno de su fragmentación, es preciso volver a la fuente de toda creatividad, al principio del que brota la fuerza que produce las obras de arte.

La tragedia griega es la forma de arte más elevada y cumbre de la evolución artística y de la civilización de los griegos porque, gracias al equilibrio en ella de los elementos apolíneo y dionisiaco, lo dionisiaco puede salvarse y conservarse como experiencia originaria.

Lo que unifica a los individuos singulares y hace que se sienta una unidad disolviendo momentáneamente el principio de individuación es esta experiencia que produce la celebración trágica y que consiste en la simultaneidad de la exaltación y el significado. Es aquí donde N. ve la culminación de la civilización griega. El hombre griego podía reconocerse en el espejo de sus dioses olímpicos, en un mundo dominado por la medida de la belleza pero porque el arte trágico transfiguraba el fundamento pulsional de lo dionisiaco-natural, con lo que la tragedia dionisiaca lograba el fin supremo del arte: Proyectar sobre la cultura, las instituciones y la diversidad de los individuos un sentido superior de unidad que lleva al corazón de la naturaleza.

Esta experiencia de unidad es lo que se pierde en la modernidad. En la modernidad se pretendía, mediante la ciencia y la técnica, convertir al hombre en una fuerza capaz de dominar el mundo, bajo dos condiciones. La Primera, el desencantamiento de la naturaleza, a disolución de su misterio y su reducción a pura máquina. Y segunda, el extrañamiento del hombre respecto de su propio cuerpo, convirtiéndolo en mero artefacto o máquina.

El romanticismo alemán (Goethe, Schiller, Herder, etc.) sostenían que la razón no es ni puede ser el elemento fundamental sobre el que deba construirse la cultura, simplemente porque deja fuera lo otro de la razón, i.e., todos los factores impulsivos y no conscientes que representan la energía básica de la vida, y que una cultura sana y plena no debe reprimir ni contradecir. Para ellos, una cultura mejor se basa en un desarrollo en el que la naturaleza y el espíritu se sintetizan como empresa de formación (*Bildung*) de la humanidad.

La poesía no es solo un modo de pensamiento precientífico e imperfecto, sino el lenguaje de la imaginación en el que toma forma la vitalidad de la naturaleza a través del genio. Análogamente pasa con la mitología,

que no es ese otro de la razón según la Ilustración, sino que es el lenguaje de la fantasía como lenguaje no racional de la vida.

Así el arte es algo anterior a la razón. Sólo una vez producido un lenguaje mediante una síntesis creadora de la imaginación, se le puede aplicar la razón analítica y descomponerlo en sus elementos más simples. Así, el análisis presupone siempre la síntesis. El logos presupone el mito y se relaciona con él en un movimiento de vaivén.

Así, el arte puede permitir la recuperación de una objetividad por parte de la subjetividad moderna, por el cual puede volver a apropiarse de la naturaleza por parte del espíritu.

Lessing establecía las fronteras de la pintura y la poesía señalando la particularidad de cada una de ellas, frente a quienes consideraban la pintura como expresión plástica de la poesía y la poesía como expresión verbal de la pintura.

Pero Nietzsche se esforzaba para superar esta oposición por otra más fundamental desde su punto de vista. Lo que separa las artes (música, artes plásticas, etc.) no es tanto su forma fenoménica de lo que representan sino el tipo de impulso que actúa en cada arte.

En el *nacimiento de la tragedia*, la contraposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco, que se enmarca en la metafísica schopenhaueriana de la voluntad como ser del que surgen los fenómenos del mundo de la representación, el arte apolíneo (las artes plásticas pero también la poesía) tiene como su carácter más propio la mediación de la imagen u de la palabra con las que se simboliza un ser o figura determinada.

Apolo es el dios griego del principio de individuación, de la medida y de la claridad. El arte dionisiaco, la tragedia y la música, tiene un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella no es, como todas éstas, reproducción del fenómeno, sino de manera inmediata reproducción de la voluntad misma. Representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico. Y con respecto a todo fenómeno, la cosa en sí.

Lo apolíneo y lo dionisiaco son, para Nietzsche, impulsos o fuerzas artísticas que brotan de la naturaleza misma y despliegan, con su oponerse, la dinámica misma del ser.

Así que cuando N. sostiene que la tragedia griega constituye la forma más sublime del arte, lo razona diciendo que es así porque reúne en una unidad la poesía, la música y la danza, expresando el sentimiento de manera conjunta con la palabra, el ritmo y la gesticulación. Ahora bien, no basta con que el drama musical incluya la palabra —signo de racionalidad—, el gesto —expresión corporal—, y el sonido —potencia comunicativa y sentimental básica—, sino que deben respetar un orden jerárquico. El gesto y la palabra son expresiones individuales que hunden sus raíces en la música, lenguaje directo de la pasión. Sólo a partir de la música como el gesto y la palabra adquieren la consistencia de poesía y danza, y nunca del revés.

La tragedia griega, como obra de arte, era una obra de síntesis, por lo que tenía que poder permitir a los espectadores participar en ella como seres humanos completos. Era, pues, el modelo para las obras de Wagner, tanto en lo relativo a sus características estructurales como en lo referente a las condiciones de su producción y de su representación. Pues la tragedia griega ya sido la obra de arte que con mayor eficacia ha logrado convertir su representación en una experiencia común y colectiva de justificación y de afirmación de la vida mediante su poder de transfiguración estética. Es decir, constituye la modalidad más perfecta de fusión del artista, la obra y el espectador concentrando y proyectando así la fuerza plástica por la que un pueblo o un ser humano se producen como obra gracias al proceso de metamorfosis puesto en marcha por una tal obra de arte.

La tragedia griega clásica es el modelo de la obra de arte capaz de obligar al conjunto de la sociedad a asumir su propia forma. No se asiste a ella desde la actitud individualista y puramente contemplativa de un disfrute pasivo o de una perspectiva crítica exterior a la obra, sino que, con su representación, transforma a una colectividad de espectadores en una individualidad superior, una comunidad de afirmación en y por la obra compartida, y obliga a entrar en esa comunidad de la obra para participar en su vitalidad.

La tesis filológica de *el nacimiento de la tragedia* que sitúa el origen del género trágico en la lírica dionisiaca como contrapuesta a una lírica apolínea, entendiendo por lírica dionisiaca lo que es musical en estado puro. Nietzsche no considera en las representaciones trágicas de la antigua Grecia, el coro fuera el compendio de la masa de espectadores, un *espectador ideal*. Sino que consideraba al coro *un muro viviente que la tragedia trazaba en torno a sí para aislarse del mundo real y custodiar su terreno ideal y su libertad poética*. Es decir, el coro aporta el presupuesto para la eliminación de la separación entre representación y público.

La idea de un público de simples espectadores es una idea moderna, determinada por la concepción de la experiencia como relación sujeto-objeto, y en las representaciones trágicas antiguas lo que llegaba a tener lugar entre obra y público era un estado de unificación de lo interno y lo externo una reciprocidad entre representación y experiencia, y la posibilidad de una continuidad entre lo inconsciente y lo consciente cuya profundidad abría el horizonte de la temporalidad trágica.

Pensar el público como simple espectador es asumir el dogma moderno de la irrebasable distancia como separación actor-público, y como diferencia artista-crítica entre el mundo y su representación.

Frente a esto N. ensaya una estética sublime que intenta pensar la relación de la imaginación productiva con el querer originario. El poder creador de esta imaginación extraería de la música la fuerza intensiva de su comunicabilidad y la fuerza extensiva de su finalidad formadora. Todo arte requiere un estar-fuera-

de-sí, un éxtasis; no retornamos a nosotros mismos, sino que entramos en un ser ajeno, actuando como si estuviéramos hechizados; el suelo vacila, así como la fe en la indisolubilidad del individuo.

La voluntad de cada individuo hace en el éxtasis, la experiencia de un descentramiento de la consciencia correlativo a la disolución durante esa experiencia de la arrogancia exclusiva y excluyente de los privilegios del entendimiento.

El artista trágico no comunicaba a los espectadores ningún argumento, ninguna historia ni ningún concepto moral. No le era preciso recurrir al suspense para mantener la atención de su público. La acción era extraída de la mitología, por lo que su desenlace era ya, de antemano, conocido por todos. El poder de atracción de las tragedias radicaba en hacer que el espectador se incorporase a la obra como copartípe y recreador de la obra misma, de su inspiración y de su vínculo inmediato con las grandes potencias creadoras de la naturaleza.

Su primera obra filosófica ensaya, pues, un tipo de reflexión como *anamnesis* (reminiscencia) desde la que el presente podría cambiar de rumbo y la naturaleza recuperar su lugar.

Con ello abre la perspectiva de una filosofía práctica con un imperativo categórico nuevo, el **imperativo de genialidad**, por el que los individuos se elevan sobre sí mismos formándose gracias a grandes artistas que encarnan el ideal de humanidad integral al mismo tiempo que lo transmiten. Sugiere un aristócrata intelectual en el que la naturaleza se supera a sí misma como trascendencia de la inmanencia. Toda vida de un pueblo refleja, de un modo confuso, la imagen ofrecida por sus genios más grandes. Éstos no son el producto de la masa, sino que la masa muestra su efecto.

2.3 La hipótesis metafísica de la *unidad primordial*

Según N. la tragedia tiene una mayor vinculación con lo dionisiaco que las artes plásticas porque incluye a los actores y a los espectadores, en quienes brotan e interaccionan los impulsos que canalizan y expresan la fuerza creativa y destructiva primordial de la naturaleza.

La estética remite a los estados creativos del sueño y la embriaguez como aquellos en los que los impulsos artísticos de la naturaleza se manifiestan en el ser humano, aunque no pueden captarse más que en sus traducciones y efectos.

Nietzsche piensa la relación entre la naturaleza y los individuos a partir de la relación entre **voluntad en sí y voluntad objetivada de Schopenhauer**.

El principio de individuación hace posible que lo que es uno en sí, i.e. la voluntad, aparezca como múltiple en el espacio y el tiempo. Así, los impulsos creadores originarios no sean algo exclusivo del hombre, sino impulsos de la naturaleza misma, lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como poderes artísticos que surgen de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano, y en los cuales las pulsiones artísticas

de ésta se satisfacen por vez primera y por vía directa. Por un lado como mundo de imágenes de los sueños; por otro lado, como la realidad embriagada.

Así pues, para N. la estética no remite sólo a una fisiología, sino también a una metafísica desde la que el mundo sólo se justifica como obra del **artista supremo**, el *Uno primordial*. Pero este artista supremo, uno primordial, es una simple conjetura, una mera hipótesis especulativa para poder pensar en un origen y un sentido unificados de todos los procesos de producción de formas, en cuanto actividad metafísica de la vida. Esta unidad no constituye un nivel del ser más allá y por encima de la apariencia, sino que es un nombre para designar la naturaleza en cuanto fuerza creadora y destructora, en cuanto devenir del mundo cuyo atributo esencial es ser una contradicción y un sufrimiento originario.

Relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco

Con **apolíneo** se designa el permanecer fuera de sí, el estar embelesado (embaladir) ante un mundo inventado y soñado, ante el mundo de la bella apariencia, como una redención del devenir.

Con el nombre de **Dionisio** se designa el devenir, activamente aprehendido, sentido subjetivamente, como la furiosa voluptuosidad —placeres sensuales— del creador que al mismo tiempo conoce la ira del destructor.

Antagonismo de estas dos experiencias y de los **apetitos** que están en su base. El primero quiere que el fenómeno sea eterno, ante él el hombre se vuelve sosegado, sin deseos, como un mar en calma, se restablece, se pone de acuerdo consigo y con toda la existencia. El segundo apetito empuja el devenir, a la voluptuosidad de hacer-devenir, de crear y aniquilar.

El **devenir**, visto desde el interior sería el continuo crear de alguien insatisfecho, extremadamente rico, infinitamente tenso y apremiado, un Dios que sólo supera la tortura de ser con la transformación y el cambio permanentes: la apariencia como su redención temporal, alcanzada en cada instante. El mundo como la sucesión de visiones divinas y redenciones en la apariencia.

Esta *metafísica* de artista se contrapone a la unilateral consideración de Schopenhauer, quien no aprecia el arte desde el artista sino exclusivamente desde el receptor, porque conlleva liberación y redención en el gozo de lo no real, en oposición a la realidad, redención de la forma y en su eternidad. A esto se le contrapone el segundo hecho, el arte desde la vivencia del artista, sobre todo del músico —la tortura de tener que crear, como impulso dionisiaco. Este sufrimiento se expresa en el carácter destructor y doloroso del tiempo, hecho de instantes que se autosuprimen y se autodestruyen continuamente, por lo que ha de comprenderse como algo esencialmente inherente a la vida. El sufrimiento no es algo individual o azaroso, sino que está inscrito en el sí mismo del ser —es lo que N. trata de expresar con el Uno primordial. Así, el tiempo, el devenir no es la negación del ser, sino el modo esencial de su

manifestación.

El ser no puede ser liberado, corregido de estos atributos esenciales —el sufrimiento, la destrucción, etc.— como pretenden las concepciones ilustradas y optimistas de la existencia. Ni tampoco debe ser rechazado y negado para preferir desear el no-ser abriendo así una evasión nihilista al dolor y la contradicción del mundo, como hacen el cristianismo y Schopenhauer.

Pero N. no se opone a este nihilismo con un heroísmo ingenuo, desesperado que resista el sufrimiento en sus manifestaciones más extremas y terribles. Sino que sostiene que tenemos el arte para no perecer a causa de la verdad. El arte puede justificar la vida como es y reforzar el querer-vivir en lugar de su negación.

El sufrimiento, mediante su transfiguración por el arte, y la contradicción pueden producir un placer superior desde el que es posible la afirmación de la vida como pesimismo de la fuerza y de la victoria. Incluso los procesos destructivos y degenerativos, pueden interpretarse como condición de la más alta afirmación y como modalidades de realización de esa afirmación.

El efecto y la función de la obra de arte trágica. Una trasfiguración por la que la representación visible, apolínea, del sufrimiento (Dionisio) tiene un sentido afirmativo. Lo que hace ser no sólo soportable, sino estimulante al haber sido transformado en un placer superior que es el que proporciona su sublimación en las formas artísticas, serenas y medidas (Apolo) que mitigan y disuelven el horror.

No todas las artes tienen el mismo **poder de transfiguración y sublimación del sufrimiento** y de lo terrible inherente a la vida. Hay una relación inversamente proporcional a la plasticidad y apariencia placentera y concentración de sentido y universalidad. La unidad primordial se objetiva primero en la música, y luego, de forma más mediata, en la poesía u en las artes plásticas.

Para N. la música es el lenguaje inmanente de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla. Lo dionisiaco es el impulso a romper los límites de la individuación y hacer salir el propio ser afuera, para fusionarse con la unidad primordial.

Lo apolíneo está en función de lo dionisiaco, para que la potencia destructiva y disolvente de lo dionisiaco se mediatice en una experiencia sublimada, exaltada. El ser humano es pues, en cuanto a naturaleza, esencialmente un creador de formas, creación que se produce más allá de la simple búsqueda de satisfacción de sus necesidades y de la mera conservación de su existencia.

Los grados de exteriorización de la unidad primordial son los siguientes —de más inmediatos a más mediatos—, la embriaguez, el éxtasis, la música, la poesía, la danza, las artes plásticas y el sueño.

Cada uno de estos estados es una traducción, una transformación de la fuerza fundamental de la vida y de la naturaleza (Uno), a un estado o a una esfera cada vez más lejana y exterior.

Desde esta perspectiva, la tragedia griega es la obra de arte con mayor poder de transfiguración y sublimación del sufrimiento al lograr, con la jerarquización que lleva a cabo de sus diversos componentes artísticos, el máximo de equilibrio entre plasticidad y sentido, entre sueño y embriaguez.

El gesto y la palabra hunden sus raíces en la música, adquiriendo su sentido y consistencia.

El principal recurso estético de la tragedia griega como totalidad artística era el modo en que la música completaba la poesía y la intensificaba para despertar e sentimiento de los espectadores. Por ello era esencial el coro, que representaba la acción con sus cantos y movimientos. Con Sófocles y, sobre todo, Eurípides, el coro su papel central a los personajes individuales. La tragedia cambia su sentido, pasando de la expresión del sufrimiento a través del canto del coro a la representación de una acción por unos actores. Se convierte en mero espectáculo.

En suma, para N. el arte apolíneo representa a la unidad primordial de manera mediata, mientras que la música, como arte dionisiaco, es la representación inmediata de la unidad primordial como esencia última del mundo.

Las artes plásticas reproducen objetos particulares a través de los cuales el espectador puede tener acceso a la intuición de Idea (Schopenhauer).

La música no reproduce objetos particulares, sino que es independiente del mundo de las formas fenoménicas, no accedemos a través de ella a ninguna Idea, sino que ella tiene ya por sí misma el estatuto que tiene las Ideas. Su sonido nos habla del ser y reproduce analógicamente su estructura y su espectro. Los sonidos graves y bajos remiten a lo inorgánico. Los sonidos agudos al reino animal y vegetal, y la melodía vocal a la vida y a los impulsos conscientes del ser humano.

Al desarrollarse como un proceso artística en el tiempo y no emplear ni la imagen ni la palabra, sino sólo el sonido, constituye el único arte capaz de expresar o de reproducir lo que la vida misma es como voluntad o cosa en sí: el devenir constitutivo del mundo.

2.4 Sócrates y el fin de la época trágica

Sócrates simboliza el espíritu por el que la época trágica es olvidada y rechazada a los extramuros de la historia. Con Sócrates la cultura griega se racionaliza y se aleja así de su primitiva forma estética y mítica, para reglamentarse y conducirse mediante principios críticos y discursivos.

Con el descubrimiento socrático de la razón y del mundo ideal de sus conceptos puros, se creyó haber descubierto la verdadera realidad, en confrontación con la cual la otra, la que la vida espontánea nos ofrece, queda automáticamente descalificada. Es decir, la misión del hombre consiste en sustituir lo espontáneo por lo racional.

En esta nueva atmósfera, la tragedia muere a manos de una logicización que la desvirtúa desde su interior amortiguando, neutralizando y desalojando de ella su

subsuelo corporal, pulsional, musical, originario.

Convertida en mero espectáculo, los dioses y seres míticos dejan su puesto en la escena a personajes que despliegan una retórica de intención pedagógica y moralizante.

A partir de Eurípides, la tragedia se convierte en la escuela de la vida y adquiere un planteamiento racional y discursivo.

En la nueva época del socratismo, todo debe poder ser razonado y explicado, y esta nueva exigencia social y política requiere también nuevos criterios artísticos.

Los procesos pulsionales e inconscientes de la creación han de quedar sustituidos por planes conscientes e intenciones críticas. Así, la inexorabilidad del destino, que acaba aplastando al héroe trágico con sus desmedida violencia ciega y terrible, es sustituida ahora por un simple error de cálculo o por un fallo en el razonamiento.

El pesimismo trágico deja paso a un optimismo según el cual la desgracia es sólo efecto de la ignorancia o de la impericia, algo corregible, puesto que del saber se sigue la felicidad.

Con la ironía socrática muere la tragedia y da comienzo a la filosofía como arte o saber desligado de la raíz metafísica, pulsional, del mundo. Antes del racionalismo socrático, el saber filosófico se expresaba comúnmente a través de la poesía. Era un saber que brotaba directamente de la vida.

Con Sócrates triunfa una nueva filosofía como puro ejercicio lógico de la razón, que encontrará en la modernidad su gigantesco despliegue en la construcción de la ciencia moderna y de la técnica.

Sócrates representa la línea divisoria entre la Antigüedad griega y la modernidad como época de la razón y del olvido de la tragedia.

Este olvido significa que no el sueño no la embriaguez son ya estados artísticos cultivados y cultural y socialmente reconocidos e identificables de comunión con la unidad primordial, con la naturaleza, con los otros.

El arte es ahora sólo un entretenimiento trivial y ocioso, las tragedias son incomprensibles, y el mundo, en sus aspectos terribles y contradictorios, algo absurdo y moralmente condenable.

El espíritu socrático, desarrollado por Platón, da lugar al *mundo verdadero* como tras mundo desde el que se condena el mundo de la vida y se abre a la historia como proceso del nihilismo.

Desde este momento, la religión revelada cristiana es una evolución de la religión estética en la griega arcaica y clásica.

El *Dios ha muerto* (Hegel) expresa el núcleo de desacralización y de ateísmo agresivo y militantes con los que la nueva religión cristiana hizo la guerra al paganismo (pagano: no cristiano) hasta su exterminio. Análogamente, Sócrates inventa la antimetafísica del

hombre teórico y abstracto, un saber desligado de su raíz corporal y de su vínculo natural con el mundo, que cree que la razón, capaz sólo de producir ficciones útiles, da acceso a un sentido de lo que es en sí y un saber universal.

Sólo la música y la experiencia de comunión corporal que permite sentir de la unidad primordial nos remite y nos refiere a lo universal.

La razón es un poder de crear meras ficciones cuyos conceptos no son más que abstracciones derivadas del mundo empírico, y que no puede alcanzar la cosa en sí, sino que interpone siempre de modo irrebable el mundo como representación.

Nietzsche propondrá la vuelta a los griegos entendida como movimiento de des-secularización (secularizar: hacer laico, no eclesiástico), i.e., reactualización y afirmación de la temporalidad trágica —el eterno retorno— como devenir propio del mundo.