

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Dionisio Hoy:
***Una lectura crítica de Nietzsche a la
luz del teatro***

Juan David Salazar Montoya

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía
Bogotá, Colombia
2019

Dionisio Hoy:
***Una lectura crítica de Nietzsche a la
luz del teatro***

Juan David Salazar Montoya

Tesis como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Filosofía

Director:
Ph.D. Luis Eduardo Gama Barbosa

Línea de Investigación:
Estética

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía
Bogotá, Colombia
2019

A mi madre

A mi padre

Y a un tal Dionisio, olé...

Agradecimientos

Quiero agradecer a todos los que han hecho posible mi paso por la Universidad. A mi madre, por su apoyo incondicional, este título es tan mío como de ella. A mi padre, el Jaimito, por el Coaching en el sprint final. A la abuela, por todo el apoyo emocional y económico durante la carrera, sin todos esos cariños no hubiera sido posible. Al Bro por los espaldarazos en los momentos difíciles. A Luis, por el buen trabajo filosófico alrededor de esta pasión en común del teatro. A Teatrofía, por abrirme sus puertas. A Melba, por su amabilidad y diligencia cada vez que llegaba a su oficina. A todos aquellos que aportaron de manera indirecta, quizás sin saberlo, mediante casuales charlas de tintico escuchándome hablar sobre el tema.

Resumen

En este texto se realiza una lectura crítica de la concepción del arte en *El Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche, a partir de los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco. Se aborda el problema del arte en sentido amplio frente al arte en sentido estricto, para examinar los vínculos entre la concepción nietzscheana del arte y el teatro como práctica viva y actual. Se plantea la tesis de que la experiencia estética es una donde hay conocimiento y verdad.

Palabras clave: Nietzsche, Nacimiento de la Tragedia, Teatro, Arte, Apolo, Dionisio.

Abstract

This text is about a critical reading of the conception of art in *The Birth of the Tragedy* of Nietzsche, as Apollonian and Dionysian artistic instincts. The problem of art in a broad sense and art in the strict sense is approached, to examine the links between the nietzschean conception of art and theater as a living and current practice. The thesis that the aesthetic experience is one where there is knowledge and truth is affirmed.

Keywords: Nietzsche, Birth of Tragedy, Theater, Art, Apollo, Dionysus.

Dionisio Hoy:
***Una lectura crítica de Nietzsche a la
luz del teatro***

Contenido

	Pág.
Lista de figuras	XIV
Introducción	2
1. Primer acercamiento al ' <i>Nacimiento de la tragedia</i> '	7
1.1 Hacia una comprensión del arte en sentido amplio y la visión pesimista del mundo	7
1.1.1 Schopenhauer	10
1.1.2 El pesimismo de la fortaleza nietzscheano	14
1.1.3 Sócrates asesino de la tragedia	16
1.1.4 El problema para nosotros los modernos: recuperar la inocencia perdida	20
1.1.5 Problemas secundarios orbitando en el <i>Nacimiento de la Tragedia</i>	22
1.2 Segundo acercamiento al NT: el arte en sentido estricto	26
1.2.1 Apolo	26
1.2.2 Dionisio	35
1.2.3 Lectura de Apolo y Dionisio como Símbolo y Signo	40
2. Apolo y Dionisio: una aproximación desde la praxis teatral	47
2.1 Las acciones físicas como canal de la fuerza creativa	47
2.2 El cuerpo del actuante es símbolo que trae a la presencia	51
2.3 Dionisio, la tragedia y el teatro. La identidad de Dionisio a fondo: detrás de la máscara	54
2.4 La identidad de Dionisio a fondo: el más terrible y el más amable	57
2.5 Identidad de Dionisio a fondo: la ruptura como exceso	60
2.6 Dionisio y la Tragedia	64
2.7 La tragedia como mimesis dionisíaca y apolínea	64
2.8 El arte como suplemento metafísico	68
2.9 El teatro actual como fuente de conocimientos: función ontológica	71
2.10 Las mil caras de Dionisio en el arte en sentido estricto	74
3. Conclusiones	78
Bibliografía	84

Lista de figuras

	Pág.
Figura 1-1. La transfiguración. Artista: Rafael Sanzio.	29
Figura 2-1: Relación entre la polaridad Apolo/Dionisio con la polaridad Forma/Vida en el terreno del teatro.....	50
Figura 2-2: Identidad de Dionisio.....	59
Figura 2-3: Éxtasis 1.....	61
Figura 2-4: Éxtasis 2.....	62

Introducción

En mi experiencia como artista hay una intuición que ha estado latiendo, una suerte de germen de pregunta que ha ido creciendo, madurando con el tiempo y con la práctica teatral. Cuando me he encontrado a mí mismo en pleno fuego creativo, en esa suerte de fiebre maravillosa donde eres como tomado por la gracia, me surge la cuestión filosófica ¿De dónde surge la creatividad? ¿Cuál ha sido para mí la fuente de los procesos de creación artística? La intuición que se ha ido articulando, es que las fuerzas creativas son algo que emana desde afuera, te implican a ti y tu subjetividad como una suerte de canal, pero su fuente es algo más allá de ti mismo.

Desde el territorio de estos interrogantes me he puesto en diálogo con Nietzsche y su *Nacimiento de la Tragedia* con el propósito de arrojar más claridad sobre los procesos artísticos. En el libro, Nietzsche desarrolla la intuición de cómo los artistas vivencian sus procesos creativos no como algo que brota de su propia psiquis (aunque esta no deja de estar relacionada), sino como algo que emana de los instintos artísticos de la naturaleza misma, que se expresan a través del artista. La pregunta filosófica por la fuente de la creatividad es algo que me atraviesa intelectualmente, pero también atraviesa mi dimensión *práctica* como artista, en ese sentido lo que me propongo en este texto filosófico está articulado en dos partes: una primera parte más teórica dedicada a indagar en la visión nietzscheana del arte a lo largo del *Nacimiento de la Tragedia*. Luego en la segunda parte me concentro, primero, en desplegar una visión práctica del oficio del actor en relación a los instintos artísticos de la naturaleza nietzscheanos, de la mano de una profundización teórica sobre los mismos. Podremos examinar las conexiones y potenciales consecuencias que la visión nietzscheana tiene sobre el arte, con especial

énfasis en el teatro como práctica viva y actual. Mi propósito a grandes rasgos es, de este modo, abordar el teatro desde una perspectiva filosófica.

Planteamiento del problema

El carácter problemático del teatro

Al abordar el teatro desde una perspectiva filosófica surge el problema de: ¿qué es el teatro hoy? Es muy usual que en los centros de formación teatral e incluso en las compañías de teatro consagradas, se siga comprendiendo las prácticas dramáticas de acuerdo a la teoría de los géneros teatrales: tragedia, comedia, tragicomedia, farsa, drama y melodrama. Aunque estas categorías son útiles para comprender la forma como se ha desarrollado históricamente el teatro, ya sea desapareciendo, reelaborándose o continuando, el acontecimiento teatral de nuestra época no encaja plenamente con esos moldes, hay algo que se rehúsa a ser clasificado así. Sin duda, se trata de uno de los fenómenos artísticos y humanos de mayor importancia en el mundo actual, que ha ganado una complejidad nunca antes vista; sin embargo, el teatro nos resulta problemático porque no sabemos muy bien qué es teatro y qué no. Esta incertidumbre se debe a que, en el contexto actual, hay tanta diversidad y complejidad de manifestaciones ‘teatrales’ que los límites del teatro frente a otras formas de arte se han vuelto difusos y ya no es evidente como tal. No podemos dar por sentada una definición del arte dramático, por amplia que sea, ni dar como obvia su relación con el mundo pues justamente uno de los rasgos característicos del teatro de nuestros tiempos es su falta de definición. Este problema tiene en sí mismo un llamado a resolverlo pues “sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro” (Tavira, citado en Dubatti, 2007: 7). ¿Cuándo es posible hablar de teatro y cuándo no? ¿Qué es lo propio del teatro?

Para la delimitación del teatro es necesario abordar las perspectivas ofrecidas por otras disciplinas, por solo mencionar un par: vemos que desde la literatura el teatro es un género literario entre muchos otros, o es simplemente la puesta en escena de un texto dramático; desde la semiótica es entendido como un lenguaje, es decir, un “sistema de comunicación, expresión y recepción, y al actor como un portador de signos” (Dubatti, 2007:23). Desde la sociología se trata de una práctica de grupo sociales. Es importante

tomar en consideración las perspectivas que ofrecen estas otras disciplinas para darnos cuenta que el acontecimiento teatral no puede ser reducido a esto. Si bien el ángulo desde el cual cada disciplina aborda al teatro puede ser útil en cierta esfera del conocimiento, es claro que el teatro como acontecimiento viviente es un fenómeno mucho más amplio y rico. He ahí el carácter problemático de la pregunta por el ser del teatro, y he ahí la importancia de un enfoque filosófico para abordar la cuestión de la esencia del teatro, pues la filosofía del teatro “es un saber sin supuestos, de permanente problematización, sin embargo, por las características del teatro como acontecimiento, se trata de una filosofía de la praxis (...) el teatro posee saberes que le son específicos y que sólo se adquieren o desprenden del contacto con su práctica” (Dubatti, 2007: 24). El acontecimiento teatral es necesario definirlo con base en la pregunta ¿qué es lo que hace al teatro...teatro? Para diferenciarlo de aquello que toma prestado de otras artes, recordemos las palabras de Grotowski al respecto:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la presentación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva (...) No importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y a la televisión (Grotowski, 2000: 13-14).

Cuando despojamos al teatro de todos sus accesorios, lo que queda es la relación esencial entre el actor y el espectador, ahí yace el terreno donde podemos preguntarnos por la esencia del teatro. Sin embargo, no importa que tan convincentes resulten estas palabras, esto no es nada evidente desde la perspectiva del quehacer actoral mismo: normalmente el espacio de la relación entre actor y espectador se llena justamente con estos elementos ‘accesorios’, cuando vamos al teatro lo que vemos es el maquillaje, los pomposos trajes, el juego de luces, la elaborada escenografía. ¿Dónde yace la esencia del teatro?

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre que camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Brook, 1994: 5).

¿Qué es entonces lo que hay detrás de esta relación actor-espectador? ¿Qué significa?
¿Cuáles son los elementos que la constituyen que vienen desde tiempos antiguos y que atraviesan todas las culturas?

El problema del sentido del arte en Nietzsche

Para comprender el arte, en la filosofía de Nietzsche, tenemos que intuir primero la duplicidad fundamental de lo apolíneo y lo dionisiaco. Aunque la caracterización de ambas nociones se irá refinando a lo largo de todo *El Nacimiento de la Tragedia* (en lo que sigue NT) resulta enigmático el por qué, desde las primeras líneas, se las caracteriza como *instintos* (Triebe) ¿Qué es lo apolíneo y lo dionisiaco, para llamarlos así? y ¿qué significado tiene esto? En principio ambas nociones se nos presentan como explicaciones de las actividades humanas. Estos instintos tomados en préstamo de las divinidades griegas, nos hacen perceptible el sustento de la vida: los seres humanos son conducidos tanto en sus *actividades artísticas* como en sus *producciones culturales* fundamentalmente por esos dos instintos. De modo que, en un principio, podemos pensarlos como afirmaciones sobre la naturaleza humana que, en su carácter de instintos, encuentran su aposento en el cuerpo humano a través de su correlato en los fenómenos fisiológicos del sueño (Apolo) y la embriaguez (Dionisio).

“Para poner más a nuestro alcance esos dos instintos imaginémoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del sueño y de la embriaguez; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco” (Nietzsche, 1984: §1).

El alcance de estos dos instintos va más allá del arte tal y como lo concebimos normalmente, o si se quiere, en Nietzsche el significado del arte se expande a tal punto que abarca toda la vida humana. Pero ¿acaso aquello que nos conduce en la producción artística es lo mismo que lo que nos conduce en las producciones culturales en general? Ahí cabe preguntar entonces ¿de qué habla Nietzsche cuando habla de arte? Examinemos el siguiente fragmento:

La metafísica, la moral, la religión, la ciencia -todas ellas- son tomadas en consideración en este libro exclusivamente como diversas formas de la mentira: con su ayuda se cree en la vida. “La vida debe inspirar confianza”: la tarea, así planteada, es colosal. El hombre, para darle solución, tiene que ser un mentiroso por naturaleza; más que cualquier otra cosa *tiene que ser además, artista... Y de hecho lo es: metafísica, moral, religión, ciencia –son sólo producciones de su voluntad de arte, de mentira–* (Nietzsche, 1992: 11[415]154, énfasis añadido).

Aquí se nos plantea que todo el mundo de la cultura (moral, religión, ciencia, incluyendo al arte en sentido estricto) es un resultado derivado de la voluntad artística; Nietzsche no está hablando de arte en el sentido que le damos normalmente a la palabra como actividad (*téchnē*), sino que se trata del aspecto creativo que está presente en *cualquier* proceso de construcción de sentido. El arte, en sentido amplio, es producción de ilusión (voluntad de engaño y mentira), se trata del poder creador que da principio a las diversas caras de la cultura. De ahí que la noción de arte en Nietzsche es tan amplia que estamos frente a algo problemático: ya no podemos distinguir qué es lo propio del arte en sentido estricto, frente al arte en sentido amplio. Perdemos toda la gama de matices entre ambos pues si todo es arte, entonces ¿Cómo saber qué es lo propio del arte?

Nietzsche en su formulación del arte a través de los instintos apolíneo y dionisiaco, va más allá de la esfera del cuerpo y la vida humana, al plantear una metafísica donde lo apolíneo y lo dionisiaco son las dos fuerzas constitutivas de la realidad. Esto lejos de resolver el problema lo agranda, pues si los principios con los que explicamos el arte en sentido estricto son los mismos principios metafísicos que rigen lo que hay, entonces algo se le escapa al cuadro nietzscheano en tanto es insatisfactorio para dar cuenta de la concreción y especificidad de un fenómeno como el arte en su sentido estricto. Al hablar Nietzsche de arte en sentido amplio ¿acaso lo hace refiriéndose exclusivamente a ese aspecto creativo que hay en todo proceso construcción de sentido? ¿O de verdad está apelando al arte en cuanto tal como una esfera importante para el conocimiento humano?

En este escrito me propongo someter a examen crítico, los postulados nietzscheanos sobre el arte en sentido amplio frente al arte en sentido estricto, vamos a investigar las *consecuencias* de sus planteamientos al interior del arte mismo. Más concretamente el

objetivo es profundizar en su filosofía del arte a la luz de un tipo de arte en particular: *el teatro* como práctica viva y actual. ¿Tiene Nietzsche algo que decir sobre el arte en cuanto tal? ¿Y sobre el teatro? ¿Acaso su filosofía del arte tiene el potencial de darnos luces para afinar nuestra comprensión del fenómeno humano que llamamos arte? La convicción que hay detrás de esta investigación es que sí: aunque es innegable el aporte de Nietzsche al abrirle una nueva dimensión ontológica al arte, también veremos que hay perlas para el entendimiento del arte en sentido estricto, su naturaleza, el cómo atraviesa nuestras existencias individuales y el rol que juega en la cultura.

Con este panorama de problemas en la mira, en lo que sigue veremos entonces que la estética nietzscheana tiene un importante vínculo el teatro. En ese sentido el objetivo general del texto consiste en hacer una lectura crítica de Nietzsche a la luz del teatro, al entrar en diálogo con el NT podemos examinar lo que tiene que decirnos *hoy*, y someter a prueba crítica la actualidad de sus planteamientos. A través de la filosofía del arte nietzscheana busco arrojar una comprensión iluminadora sobre un fenómeno artístico vivo y actual: el teatro.

1. Primer acercamiento al '*Nacimiento de la tragedia*'

1.1 Hacia una comprensión del arte en sentido amplio y la visión pesimista del mundo

El NT es, sin lugar a dudas, una obra de gran complejidad pues allí Nietzsche aborda, a través de un estilo bien particular, una serie de problemas que considerados cada uno por sí solos darían la talla para un libro. Allí se condensan postulados estéticos dentro de un entramado de conjeturas metafísicas, fenómenos fisiológicos, hipótesis históricas y culturales; evidencia de su complejidad es la continuidad que a lo largo de toda la vida de Nietzsche tienen las cuestiones allí planteadas. En una primera capa del libro se trata de una pesquisa acerca de los *orígenes históricos* del drama griego; el dar una explicación filológicamente bien fundada de esto se vuelve una tarea –por decir lo menos– titánica, debido a la escasez y fragmentariedad de las fuentes. Frente a esta tarea Nietzsche se propone no solo indagar sobre el origen, sino también sobre el desarrollo y muerte de la tragedia, su interés al hacer esto no es el elaborar un referente sobre la historia de la literatura griega, a lo que apunta es a una comprensión panorámica del *desarrollo del arte* griego y en especial de la tragedia. Arrojado en esta empresa postula que lo que hay en la base de su desarrollo histórico es la lucha y las diferentes combinaciones entre las fuerzas apolínea y dionisiaca, y estas no solo están detrás del desarrollo del arte griego, sino de todos los cambios históricos y culturales a lo largo de todos los tiempos ¿De qué se tratan entonces estas dos fuerzas? De momento diremos que: la vía de acceso para lograr un entendimiento de ambas y su relación con el arte, es a través de la *inmediatez* de la intuición (*Anschauung*), no mediante conceptos:

“Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la *intuición* de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco” (Nietzsche, 1984: §1).

Ya tendremos la ocasión para ahondar en ambas nociones con detalle, por lo pronto sigamos explorando el NT como globalidad, con miras a seguir ganando terreno en la comprensión del arte en sentido amplio.

Sobre esta primera capa que indaga por el origen histórico de la tragedia se entrelaza otra capa muy importante que consiste en el despliegue de una metafísica. El punto para Nietzsche es de cómo los principios metafísicos pueden ser demostrados a partir de los fenómenos del mundo empírico.

En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera (Nietzsche, 1984: §4).

Puede parecer una obviedad (aunque no lo es) pero las fuerzas apolínea y dionisiaca se manifiestan únicamente como arte debido a su carácter de instintos *artísticos*. Ambos ganan expresión a través de las diversas formas culturales, de ahí que la cultura se puede entender, de modo muy amplio, como el espacio donde estas fuerzas metafísicas se realizan. Así, los instintos apolíneo y dionisiaco son entendidos desde un punto de vista metafísico en el sentido que son expresiones empíricas o, si se quiere, objetivaciones del Uno Primordial que hay subyacente a la realidad de los fenómenos. Aquí estamos parados en una concepción bien particular sobre la naturaleza del mundo y los seres humanos, y su relación con el arte: la verdad que hay detrás del mundo de las apariencias es un trasfondo terrible de caos y sufrimiento. La naturaleza, de ese modo, tiene una significación metafísica y trágica, directamente vinculada con la visión del mundo como una unidad primordial subyacente al mundo de los fenómenos.

¿Qué forma concreta asumen Apolo y Dionisio cuando nos encontramos con sus manifestaciones en la historia de la cultura? La primera manifestación de los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco la encontramos en el mundo empírico: este es la obra de arte que emana al transfigurar la terrible verdad del mundo. En momentos especiales, como en la experiencia artística dionisiaca, nuestra percepción del mundo como un conjunto de cosas individuales, donde cada objeto está delimitado claramente, se rompe y podemos contemplar el horrible trasfondo: percibimos la unidad de lo que hay, lo que antes captábamos como lo individual tiene ahora el tinte de lo desmembrado, somos entonces testigos del desgarramiento y padecimiento universal. La voluntad de quien contempla esta visión encara un gran peligro, pues en esa situación emerge un impulso de negación de la vida. ¿Por qué? Se debe a que la terrible verdad de la naturaleza amenaza el sentido mismo de la vida, pues esta se nos presenta como algo que no vale la pena ser vivido, la voluntad entra en el gran peligro de desmoronarse frente a la terrible verdad, al adoptar una actitud de resignación frente a la vida: lo peor del mundo es haber nacido.

Pero es justamente en este momento cuando entra en juego la redentora ilusión, el anhelo de apariencia, es decir, el arte: la unidad original es ocultada y el apacible mundo empírico es restablecido bajo el ojo solar de Apolo, es decir, todo vuelve a tener sus límites y formas. Aunque cotidianamente las apariencias del mundo empírico se nos presentan como si fueran la verdadera esencia del mundo, encubriendo su verdadera naturaleza de apariencias, después de esta experiencia extraordinaria de ruptura del *principio de individuación* adquirimos una nueva mirada sobre el mundo empírico: ahora se nos presenta como apariencia, como ilusión, como sueño.

Sin embargo, el efecto de repulsión resultado de contemplar la terrible verdad dionisiaca del mundo aún tiene vigencia, y en ese sentido sigue latente *la necesidad de apariencia*, como antídoto para contrastar la terrible verdad. La necesidad de apariencia, en un cierto nivel corresponde a una necesidad humana de intentar hacer inteligible el mundo y sentirnos seguros en él; esta necesidad se satisface en el mundo empírico, pero también a través del mundo onírico de los sueños y en la esfera de nuestra cultura: la ciencia, la religión, metafísica, etc. Podemos ver que el arte en sentido amplio es, por tanto, “el acontecer mismo del mundo en su totalidad” (Meléndez, 2001: 63).

Se trata del desarrollo de la idea de que el arte no es solamente el fundamento de la cultura, no es solamente una actividad humana, sino que es la fuerza creadora del mundo mismo. Desde las primeras líneas del NT, Nietzsche nos dice que la fuente artística de donde brotan todas las manifestaciones culturales de los griegos es la duplicidad fundamental de lo apolíneo y lo dionisiaco. Nietzsche al usar el término *instintos* para referirse a ambos busca aclarar que tales fuerzas son impulsos artísticos y, a su vez, impulsos *naturales*. Aunque los instintos se manifiestan a través de individuos como Homero, Aesquilo, Wagner, el punto es que la esfera de los instintos va mucho más allá de los individuos, tiene por así decir un carácter más universal.

En ese sentido la cultura emerge como expresión de la naturaleza, esta última entendida como la fuerza creativa que abarca al mundo como un todo o, si se quiere, la naturaleza como la unidad donde se genera todo lo naciente, el trasfondo trágico del mundo. La relación que hay entre el hombre y la naturaleza es mimética, en el sentido de que el creador o artista es un médium a través del cual la naturaleza da a luz a sus impulsos.

Se trata de una concepción de la naturaleza de tinte muy schopenhaueriano en la que profundizaremos enseguida, para así ganar terreno en la explicación de los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco.

1.1.1 Schopenhauer

De hecho, la relación de Nietzsche con la filosofía de Schopenhauer era tan cercana, que todo lo que Nietzsche percibía estaba fuertemente influenciado por distinciones y categorías schopenhauerianas. Nietzsche, en el NT, se apropia de estos conceptos, los da por sentado sin dar mayor explicación, y no se toma el tiempo de dar una exégesis -por mínima que sea- de las nociones y argumentos centrales de la filosofía de Schopenhauer. Como lectores estos nos deja en una posición difícil, pues no podemos entender plenamente el sentido de un término, su importancia o contexto. Además, no solo toma tal cual ciertos conceptos schopenhauerianos, sino que toma una postura crítica -e incluso hostil- frente a ciertos otros conceptos: p.e. pesimismo. Así que para entender el hilo de las conexiones que se hacen en el NT, la manera como un paso le sigue al otro, tocaremos algunos puntos de la filosofía de Schopenhauer.

Schopenhauer al igual que Kant afirma que nuestras facultades de percepción y pensamiento no pueden captar la estructura intrínseca del mundo tal y como es en sí mismo, es decir, no podemos captar el mundo independientemente de las operaciones de la mente. En términos kantianos lo que captamos del mundo lo captamos a través de ciertas categorías de la conciencia sin las cuales nada se puede captar, es decir, lo que captamos al captar algo es el mundo, pero demarcado por las categorías de la conciencia que son necesarias para la posibilidad de experiencia. Aquí Schopenhauer empieza a discrepar con Kant, pues lo que experimentamos en la percepción y el pensamiento no es un mundo de cosas en sí que están 'afuera', y que son moldeadas por las categorías de la conciencia. No. Para Schopenhauer en vez de mirar al mundo a través de ciertas gafas que estructuran el mundo de una forma particular, estamos viendo hacia un espejo, que nos devuelve lo que somos y hemos inventado, como en un sueño. En ese sentido para Schopenhauer nuestra cognición del mundo es como mirar a un sueño que nosotros mismos hemos hecho y sus contenidos son como un velo de Maya, pero apenas somos conscientes que estamos soñando (cf. Nussbaum, 2006: 346). Citando a Shakespeare nos dice: «Somos la misma materia de la que están hechos los sueños, y nuestra corta vida está rodeada por el sueño» y continúa «La vida y el sueño son hojas de uno y el mismo libro» (Schopenhauer, 2005: §5). "Es la Maya, el velo del engaño que envuelve los ojos de los mortales y les hace ver un mundo del que no se puede decir que sea ni que no sea" (Schopenhauer, 2005: §3).

Pero nuestra experiencia del mundo contiene algo más, no se trata solamente de una representación, ni de contemplar imágenes de ensueño que no valen la pena, hay una capa muy importante en la que nos movemos y actuamos: tenemos deseos, nos esforzamos, hay algo en nosotros que no se reduce solo a contemplar y representar pero que jala, hierve, se agita y empuja. A este aspecto cinético y desiderativo es lo que Schopenhauer llama Voluntad (El Uno); y al igual que Nietzsche, afirma que esta Voluntad no solo está presente en los seres humanos, sino también en toda la naturaleza. La voluntad no se trata de una fuerza misteriosa que necesita ser inferida de la experiencia a través de argumentos complejos, es más bien algo que conocemos tan bien y de manera tan inmediata que entendemos lo que es la voluntad mejor que cualquier otra cosa (cf. Nussbaum, 2006: 348). Esta noción de voluntad agrupa y conecta todas las formas de deseo, el aspecto de poder moverse de un lugar a otro y la experiencia de placer y dolor.

Estar situado en el tiempo y el espacio se trata para Schopenhauer, de formas de representación, y son necesarios para la delimitación de algo como individuo. El aspecto desiderativo de la Voluntad no podemos situarlo en el tiempo y el espacio, tampoco se puede catalogar como un individuo o grupo de individuos pues no se rige por el principio de individuación. Sin embargo, en la experiencia la Voluntad no es ajena a la individuación en tanto está vinculada con el cuerpo: fuerza moviente que es representación en tanto tiene límites claros y forma; aunque no podemos percibir la voluntad directamente, al ver un cuerpo podemos entender algo sobre la naturaleza de la Voluntad, en tanto:

[L]as partes del cuerpo han de corresponder plenamente a los deseos fundamentales por los que se manifiesta la voluntad, han de ser la expresión visible de la misma: los dientes, la garganta y el conducto intestinal son el hambre objetivada; los genitales, el instinto sexual objetivado; las manos que asen, los pies veloces, corresponden al afán ya más mediato de la voluntad que representan (Schopenhauer, 2005: 108/H.2, 129).

La dualidad de Voluntad y Representación viene de la mano de una perspectiva de la vida: el pesimismo. Es en este punto del pesimismo donde Nietzsche discrepa radicalmente con la filosofía Schopenhauer. Miremos esto por un momento más en detalle para ver qué es lo que lleva a Nietzsche a tomar distancia.

Schopenhauer afirma que nuestro aspecto desiderativo es la fuente de sufrimientos inacabables, y que solo podemos huir este sufrimiento en la medida que escapamos del yugo del deseo. Ahora bien ¿Por qué el desear implica sufrir?

En primer lugar tenemos que para Schopenhauer, desear es un modo inferior de existencia, debido a que su origen está siempre en algo de lo que carecemos o en un dolor; se trata de una suerte de argumento para establecer la inferioridad de los apetitos del cuerpo como algo no digno de ser escogido. De ahí tenemos que la satisfacción de un deseo nunca es total, de modo que como sujetos siempre estamos deseando. Además la satisfacción de un deseo es algo breve y esporádico, mientras que el desear largo y constante: los momentos de satisfacción son chispazos mientras que nuestros deseos siguen apareciendo a infinito uno después del otro, y solo logramos satisfacer

unos cuantos. Y por último, para Schopenhauer, la satisfacción es algo tan inestable, que es una ilusión el suponer que alguna vez hemos estado satisfechos. He ahí las razones por las cuales el desear acarrea sufrimiento (cf. Nussbaum, 2006: 351).

En ese sentido la felicidad, entendida como estar liberados del alboroto del deseo y el sufrimiento es imposible, pues vivimos una vida bajo el influjo de la Voluntad. Sin embargo una vía de escape aparece frente a nosotros: cuando nuestra atención se dirige contemplativamente hacia una obra de arte.

Lo que el arte hace es captar nuestra atención, nuestra percepción y pensamiento se apartan del mundo de lo particular para contemplar las formas abstractas y generales. ¿Qué significa esto? Es diferente estar frente a una persona bella que frente a una escultura de esa misma persona bella ¿Por qué? Cuando estamos frente a una persona nos rodea el contexto del deseo y la acción: estamos bajo el influjo del anhelo, tenemos demandas y la constante pregunta de si nuestro deseo va a ser satisfecho. Cuando estamos frente a la estatua de esa misma persona nos alzamos por encima de esto, y nuestra atención se dirige a las propiedades generales de la forma aparte de su relación con la Voluntad, y en ese proceso de contemplar una obra de arte la dolorosa conciencia de nuestra propia individualidad, que rige nuestra vida cotidiana, desaparece: nos olvidamos de nuestros deseos y nos perdemos a nosotros mismo en el objeto. Este olvido de si nos libera del dolor.

[L]a tormenta de las pasiones, el apremio del deseo y el temor, y todo el tormento del querer, quedan entonces inmediatamente apaciguados de forma asombrosa (...) ya no somos el individuo, que ha quedado olvidado, sino puro sujeto de conocimiento: existimos solamente como el ojo único del mundo que mira desde todos los seres cognoscentes pero solo en el hombre puede liberarse totalmente de la servidumbre de la voluntad, con lo que toda diferencia de la individualidad desaparece tan completamente que entonces da igual si el ojo que mira pertenece a un poderoso rey o a un afligido mendigo (Schopenhauer, 2005: W1 197–8/H. 2, 233).

Desde esta perspectiva la tragedia es una forma de arte especialmente valiosa, ya que realiza su función de liberarnos de la voluntad y entregarnos al olvido de sí como

individuo. Esto se debe a que los sufrimientos que se encarnan en las tragedias son los sufrimientos que la humanidad está propensa al vivir una vida bajo la voluntad y el deseo. Al contemplar una tragedia, como espectadores, nos vemos conducidos hacia una renuncia de la voluntad y el deseo.

Ese conocimiento, purificado y elevado por el sufrimiento mismo, alcanza el punto en que el fenómeno, el velo de Maya, ya no le engaña; el punto en que la forma del fenómeno, el *principium individuationis*, queda traspasado y con él se extingue el egoísmo en el que se basa; con lo que los motivos, hasta entonces tan poderosos, pierden toda su fuerza dejando lugar al completo conocimiento de la esencia del mundo que, actuando como aquietador, *provoca la resignación, la renuncia no simplemente a la vida sino a toda la voluntad de vivir*. Así en la tragedia vemos que al final los personajes más nobles, tras larga lucha y sufrimiento, renuncian para siempre a los fines que hasta entonces perseguían con tanta vehemencia y a todos los placeres de la vida, o bien abandonan libremente y contentos la vida misma (Schopenhauer, 2005: §299)

La consecuencia del pesimismo Schopenhaueriano sale a la luz: nuestro cuerpo, sus necesidades y deseos, son malos y repudiables; la experiencia de contemplar el arte, en especial la tragedia, nos da motivos para rechazar la vida, culparla como malvada y falsa, de modo que la única vía que nos queda es entonces una actitud de resignación, pero “¿es el pesimismo, necesariamente, signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados?” (Nietzsche, 1984: §1).

1.1.2 El pesimismo de la fortaleza nietzscheano

“¡Oh, de qué modo tan distinto me hablaba Dionisio a mí! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces justo todo ese resignacionismo! (Nietzsche, 1984: §6). De hecho, el tema del pesimismo es de tanta relevancia que, para la segunda edición del libro, Nietzsche agrega el subtítulo: *El Nacimiento de la Tragedia, o Grecia y el Pesimismo*. El rechazo del pesimismo schopenhaueriano se da con el planteamiento de una perspectiva que permite el reconocimiento y afirmación de la vida y el cuerpo -incluso después de conocer el trasfondo cruel del mundo- se trata del pesimismo de la fortaleza.

En Nietzsche tenemos un retrato de la naturaleza, heredado de Schopenhauer, donde se la pinta como cruel, falsa, contradictoria, seductora, sin sentido; sin embargo sus consecuencias son diametralmente opuestas, a diferencia de la actitud de resignación schopenhaueriana, en Nietzsche aun después de contemplar la terrible verdad del mundo, la vida resulta digna de ser vivida justamente a través del arte: por la capacidad humana de crear orden en medio del desorden, por el poder de crear significado allí donde la naturaleza misma no provee ninguno.

Schopenhauer y Nietzsche tienen un punto en común al afirmar que al mirar al mundo lo que encontramos es ausencia de cualquier sentido intrínseco. El punto en el que divergen es en las consecuencias que este descubrimiento tiene para nosotros como seres humanos. Un ser humano hecho a la Schopenhauer al darse cuenta de la verdad del mundo, se llena de náuseas de existir por haber vivido en una falsa ilusión. Un ser humano a la Nietzsche, dándose cuenta de esta misma verdad, se llena de jovialidad dionisíaca y dignidad de artista: si no hay un orden intrínseco ¡cuán magnífico es poder entonces inventarlo! Qué maravilloso es “haber logrado inventar tantas historias hermosas, forjar tantos esquemas conceptuales atrevidos, bailar tantas danzas atrevidas e improbables” (cf. Nussbaum 2006: 364, traducción propia).

En el arte como actividad creativa en el más amplio sentido encontramos lo maravilloso y jovial de la vida. Si podemos encontrar valor alguno en la actividad creativa, si podemos encontrar nuestro propio significado en vez de estar esperando por un sentido externo caído de Dios, si podemos hacer eso podemos amar la vida y afirmarla. De ese modo el arte es una forma de vida anti pesimista, la alternativa frente a la resignación, es un paradigma de cómo afrontar la existencia. Justamente a eso apunta Nietzsche cuando dice que “nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte, pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo” (Nietzsche, 1984: §5).

Los griegos se tratan simplemente como un caso de estudio que da bases sólidas a una teoría del arte y la cultura que tiene actualidad, son tan solo un rodeo interpretativo que nos dan la posibilidad de entender algo sobre nuestra actualidad que de otro modo no podríamos entender. Ahora bien, ¿cómo nos atraviesa esto a nosotros? ¿Qué nos dice? Si no interpretamos los griegos como piezas muertas de museo inminentemente surge la

pregunta de ¿cuál es la diferencia entre los griegos y nosotros respecto a la relación con los instintos artísticos de la naturaleza? Para responder a esto es necesario abordar la figura de Sócrates.

1.1.3 Sócrates asesino de la tragedia

Para Nietzsche el surgimiento de Sócrates es decisivo históricamente pues representa el cambio de la antigüedad clásica a la modernidad. A través de su figura un nuevo modelo de individuo entra en escena y se impone, un individuo conducido por una fuerza hasta entonces no vista: el instinto lógico. En principio podemos caracterizar a la tendencia socrática como el intento de un solo hombre por entender el mundo exclusivamente a través de conceptos abstractos y orden lógico.

La actitud de Nietzsche frente al surgimiento de este paradigma del hombre teórico es de rechazo total, pues se trata de un predominio del aspecto intelectual de los seres humanos que niega completamente la posibilidad de una fundación del sí mismo basada también en los instintos. El retrato de Sócrates es el comienzo de la crítica de Nietzsche a la modernidad, vista esta como una edad de crisis y deficiencias. En relación al punto que nos interesa, Sócrates es pintado como el asesino de la tragedia ¿Por qué? ¿Cómo un simple hombre pudo haber hecho tal cosa?

Sócrates es el único hombre que hayamos conocido que confesó no saber nada: en Atenas se topaba por todas partes con los oradores; poetas y artistas que tenían la pretensión de saber, Sócrates advertía y denunciaba que estos en realidad no tienen un conocimiento seguro y correcto de su profesión, que tan solo ejercen por *instinto*:

[Únicamente por instinto': con esta expresión tocamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática. Con ella el socratismo condena tanto el arte vigente como la ética vigente: cualquiera que sea el sitio a que se dirija sus miradas inquisidoras, lo que ve es la falta de inteligencia y el poder de la ilusión, y de esa falta infiere que todo lo existente es íntimamente absurdo y repudiable (Nietzsche, 1984: §13).

La frase 'solo por instinto' va directo al núcleo de la objeción nietzscheana a Sócrates: allí sale a flote el presupuesto del status superior de la *razón* frente al *instinto*. Sócrates no se da cuenta que él mismo está a merced de esas fuerzas instintivas más allá de su control intelectual; lo que Nietzsche le ataca a Sócrates es, por tanto, la ignorancia del carácter instintivo de su propio instinto lógico. En Sócrates el instinto es negado y solo juega un rol negativo, pero si esta fuerza lógica fuera consciente de su parcialidad no podría imponerse como absoluto contra el instinto que se le escapa a su comprensión racional. Vemos entonces que el instinto lógico es una fuerza incapaz de interrogar sus propios fundamentos ya que es incapaz de ver su propio carácter de instinto.

Vemos entonces el contraste entre, por un lado, la tendencia socrática de un conocimiento lógico que niega el instinto y, por el otro, una vida vivida de acuerdo a su naturaleza orgánica. La lógica abstracta de la tendencia socrática es una enfermedad que niega la vida y los instintos que hacen parte de esta. Ahora bien ¿Cómo se vincula la tendencia socrática con la muerte de la tragedia? La enfermedad socrática tuvo gran alcance, en la esfera de la tragedia griega tenemos a Eurípides como un fiel reflejo de esta tendencia.

Eurípides (...) traza el plan como pensador socrático (...) artista puro no lo es ni al proyectar ni al ejecutar. De esta manera el drama euripídeo es una cosa a la vez fría e ígnea, tan capaz de helar como de quemar; le resulta imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que, por otro lado, se ha liberado lo más posible de los elementos dionisiacos, y ahora para producir algún efecto necesita nuevos excitantes, los cuales no pueden encontrarse ya en los dos únicos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisiaco. Esos excitantes son fríos pensamientos paradójicos - en lugar de intuiciones apolíneas - y afectos ígneos - en lugar de éxtasis dionisiacos -, y, desde luego, pensamientos y afectos remedados de una manera sumamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte (Nietzsche, 1984: §12).

Eurípides más que un poeta se comportaba como un crítico, con sus razonamientos 'notaba' que durante los discursos iniciales de la tragedia el espectador estaba tan ansioso por resolver el problema de qué es lo que hasta entonces había sucedido en la historia que se perdían por completo de la belleza poética del momento. Los discursos

iniciales no eran más que huecos sin resolver en la historia previa, eslabones sin conectar que no hacen más que interferir con la absorción de las escenas por parte de los espectadores. Miremos el caso de *Elektra*: allí el prólogo es puesto en boca de un campesino, que abiertamente nos cuenta los hechos previos de manera ordenada y coherente y los hechos que sucederán, además nos dice quién es él dándonos buenas razones para considerar su palabra como digna de confianza:

Mis antepasados son gente de Micenas, y en este punto no hay quien pueda ponerme tacha pero, aunque ilustres por la raza, carecían de bienes de fortuna: con lo cual la nobleza se acaba (...) Y yo soy esposo (...) que no he tocado el lecho de Electra: permanece aún virgen. ¡No, yo no soy tan desvergonzado de tomar como mía a una hija de tan altos padres, siendo el que soy por mi nacimiento vil (Eurípides, 1985: 1).

Eurípides nos entrega la tragedia como si hubiera logrado alcanzar cierta demanda de inteligibilidad, lo bello tiene que ser inteligible. Justificándose a sí mismo bajo esta supuesta demanda trajo a la escena la masa de la realidad cotidiana. El campesino de *Elektra* es uno de los dispositivos que usa Eurípides para subir al hombre cotidiano a la escena, retirando así la tragedia de la esfera del abismo y poniéndola en la vida cotidiana. El declive de la tragedia continua con la ingeniería dramática: *deus ex machine* (Dios desde la máquina). Esto se refiere al uso de máquinas detrás de escena, pero sobre todo a la forma en que Eurípides arma sus tramas; donde se resuelven con la autorización de una presencia divina. En suma, con la aparición de Eurípides todo el arte más instintivo de Esquilo se ve desplazado. La fuerza que estaba tras Eurípides era la sombra de Sócrates: el oponente y asesino de la tragedia.

Imaginémonos ahora fijo en la tragedia el grande y único ojo ciclópeo de Sócrates, aquel ojo en que jamás brilló la benigna demencia del entusiasmo artístico - imaginémonos cómo a aquel ojo le estaba vedado mirar con complacencia los abismos dionisiacos - ¿qué tuvo que descubrir él propiamente en el «sublime y alabadísimo» arte trágico? (Nietzsche, 1984: §14).

Desde el punto de vista socrático a la tragedia le falta por completo orden y claridad; es irracional, los efectos suceden sin causa y las causas sin efecto; y atestiguar una

tragedia puede tener consecuencias peligrosas en los intelectos débiles. El ojo de Sócrates es el de un cíclope, y cabe recordar que los cíclopes, al tener solo un ojo, no tienen profundidad en la percepción: de cara a la tragedia Sócrates sólo puede confesar no haberla entendido.

En esta naturaleza del todo anormal la sabiduría instintiva se muestra únicamente para enfrentarse acá y allá al conocer consciente, poniendo obstáculos. Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es precisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador - ¡una verdadera monstruosidad *per defectum!* (Nietzsche, 1984: § 13).

¿Qué significa que Sócrates sea una verdadera monstruosidad *per defectum*? No se trata de la ausencia de conocimiento instintivo en Sócrates, incluso para él hay momentos en que una voz instintiva interviene: la voz del daimon que siempre lo disuade. Lo que resulta monstruoso en Sócrates es la forma como se da la relación entre instinto y conocer consciente: esta relación se encuentra invertida de su orden natural, en ese sentido es divergente de la naturaleza, y por tanto monstruoso. Para Nietzsche en el caso de las personas productivas es el instinto la fuerza creativa y afirmativa.

Pero para Sócrates la virtud es saber, obrar mal es ignorancia, por tanto sólo el virtuoso es feliz. En esta formulación optimista yace la muerte de la tragedia, pues ahora el héroe virtuoso es el dialéctico que defiende sus acciones con razones.

El elemento optimista que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la conciencia frías: elemento optimista que, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de esta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación (Nietzsche, 1984: §14).

Ahora bien, para dar la estocada final preguntémosnos ¿Cuál es el lugar del coro y el sustrato musical dionisiaco en este panorama socrático de declive mortal de la tragedia? El coro es el origen de la tragedia (veremos más adelante el porqué); pero ya desde Sófocles se empieza a restringir la esfera del coro, hasta que finalmente en Eurípides

queda como un mero accesorio prescindible. De modo que se destruye por completo la esencia del coro, y por tanto de la tragedia.

A pesar del crudo destino que tuvo la tragedia, para nosotros aún está latente la pregunta por la actualidad de los planteamientos de Nietzsche ¿qué tiene para decirnos *hoy* su filosofía del arte? Para responder a esto miremos por un momento al NT como globalidad.

1.1.4 El problema para nosotros los modernos: recuperar la inocencia perdida

Estructuralmente podemos decir que el NT está dividido en dos partes. La primera se concentra en hilar la relación entre los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco: allí estamos en la edad del mito y los instintos en mutua contienda (Agon) que culminan en una mezcla llamada Tragedia, que luego entra en decadencia con la aparición en escena de Sócrates y Eurípides. La segunda parte se concentra en el antagonismo que hay entre la época trágica y época moderna, esta última se caracteriza por el ascenso de la racionalidad. El ascenso del logos tiene como consecuencia la muerte de la tragedia y la perspectiva de vida que viene implicada en ella. También con el ascenso del logos, bajo las figuras de Eurípides y Sócrates, se erige una nueva forma engañosa de concebir al ser humano. En este contexto Nietzsche trata de establecer las condiciones para el potencial renacimiento de la tragedia ¿Cómo entender este proyecto? Miremos este punto: no se trata de algo así como de un retorno a las condiciones de vida de los griegos, tampoco se trata de un proyecto tipo de máquina del tiempo para devolver el reloj atrás. Se puede ver más como un re-establecer, bajo las condiciones modernas, la forma trágica de ver al mundo: usar las formas modernas de arte como un vehículo, para tocar el fondo trágico de la existencia (en ese sentido Nietzsche postula al drama musical wagneriano como candidato para esto).

Esta pregunta por las condiciones para el renacimiento de la tragedia podemos enmarcarla dentro de un problema más global: el problema de valor, es decir, la pregunta por aquellas condiciones que permiten preservar y además, acrecentar la vida. Hemos

visto que la función del arte en sentido amplio es justamente guiar al ser humano a la afirmación de la vida, de ahí que para garantizar la afirmación de esta se hace necesario las condiciones para la creación artística, estas no son otras que “las mejores condiciones posibles para una incesante actividad artística y para la creación artística en su máxima expresión” (Meléndez, 1996: 59).

Nuestra condición como modernos es que somos herederos de la línea que se inauguró desde Eurípides y Sócrates: el hombre teórico elevado al pedestal se erige cual muro ante nosotros. Los griegos son como la imagen invertida de nosotros mismos, el problema para nosotros los modernos es opuesto al de los griegos: para ellos el problema era domar a Dionisio, para nosotros se trata de quebrar lo que nos bloquea de su experiencia.

El problema que se nos plantea a nosotros los modernos es el opuesto al encontrado por los griegos. Si bien ellos tuvieron que domesticar a lo dionisiaco - para hacerlo productivo en el ámbito de la cultura- nosotros tenemos que encontrar la forma de abrir de tajo la siempre ajustada camisa de fuerza de la cultura moderna, permitiéndonos entrar nuevamente en contacto con las fuerzas vitales primitivas de la sensualidad dionisiaca (Burnham, 2010: 13, traducción propia).

El problema para nosotros como modernos de mentes abstractas es que hemos perdido las facultades para contemplar del fenómeno estético primordial ¿Cómo recuperar la inocencia de la transfiguración artística en una época en la que los instintos humanos están bloqueados por abstracciones y una razón sobrevalorada?

1.1.5 Problemas secundarios orbitando en el *Nacimiento de la Tragedia*

Hasta ahora en nuestra aproximación a los problemas del NT, nos hemos concentrado en dar una visión panorámica del arte del sentido amplio. Hemos dejado de lado, algunos puntos secundarios, pero no menos importantes, que son clave mencionar para captar la globalidad del proyecto del NT, mirémoslo más de cerca.

❖ Estética como ciencia

Este es uno de los primeros asuntos que se abordan allí en el NT:

Mucho es lo que habremos ganado para la *ciencia estética* cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco (Nietzsche, 1984: §1).

Veamos: desde el siglo XVIII la estética como 'ciencia del conocimiento sensible' es aquel sector en la filosofía que se centra, con toda seriedad, en desentrañar el sentido del arte y la belleza; sin embargo, por más respetable que sea su objeto de estudio y métodos, darle el estatuto de *ciencia* son palabras mayores. ¿Cómo es posible que la estética tenga el calibre de una ciencia dura?

"El carácter de '*seriedad*' que asociamos generalmente a la ciencia, no debe ponerse en contraposición al *juego* que va asociado con el arte en general" (cf. Burnham, 2010: 29). De hecho, podemos afirmar que 'no hay nada más serio que un juego'. Pero ¿qué hace entonces de la estética una ciencia? Resaltemos el hecho de que Apolo y Dionisio son históricamente específicos; de allí, de la cultura griega, es de donde toman *en préstamo* sus nombres. Sin embargo, su esfera no se sitúa exclusivamente en la Grecia Antigua, para Nietzsche estos instintos tienen una *generalidad* como principios metafísicos, y en ese sentido dan la talla para un acercamiento, llamémoslo, científico debido a su generalidad. Nietzsche puede usar ambas nociones para analizar el desarrollo del arte griego antiguo y, a su vez, dar un diagnóstico de la cultura moderna alemana. Siguiendo esta idea podríamos proponernos un examen de toda la historia de la humanidad para

rastrear estos instintos en acción, y así encontrar evidencia de sus manifestaciones en forma de producciones culturales o artísticas cualquiera sea la época que miremos.

Bien, con esto he hecho un pequeño esfuerzo para hacer fuerte el punto que señala Nietzsche del carácter *científico* de la estética. Sin embargo, por más que intente hacerlo plausible hay un punto en el que no es del todo equiparable frente al paradigma de ciencia natural dura que tenemos. El punto clave que hay que aclarar entonces es ¿Qué significa ciencia estética en boca de Nietzsche?

Nietzsche al hablar de estética se sitúa a sí mismo dentro de la tradición de pensamiento que comenzó con Baumgarten y que hizo de la estética una disciplina autónoma. Sin embargo, aunque Nietzsche se sitúe en esa línea, a su vez quiere superar esta concepción tradicional de la estética ¿Por qué? Para Baumgarten lo bello artístico se determina de forma *análoga* al conocimiento racional de verdades objetivas. Para Nietzsche esto no es suficiente para dar cuenta del arte, pues deja la ciencia del conocimiento sensible (estética) en una posición parasitaria, por decir lo menos, frente a la ciencia del conocimiento racional. De ahí que esta nueva estética nietzscheana es una que no trata de sustentar argumentativamente, o de esquematizar fríamente, sino que es una donde se hace presente la inmediatez del intuir: esto significa que podemos acceder de manera directa, sin mediación innecesaria de conceptos, a la experiencia del arte (que está determinada por la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco). Esta superación de la estética tradicional no significa en modo alguno una regresión a la unificación entre arte y vida, que por ejemplo se daba en la Grecia antigua. No se trata de una insensata mescolanza de vida y arte, ni de una fría teorización que esquematiza desde la distancia. En la nueva estética nietzscheana, de alguna manera, se compaginan las exigencias de, por un lado, intuir de manera inmediata y, por el otro, de intelectualizar conceptualmente (cf. Gama, 2008: 72).

❖ **Conceptualizar vs intuir**

Para lograr un entendimiento del arte en términos de lo apolíneo y lo dionisiaco, la apropiada vía de acceso es a través de la inmediatez de la intuición (*Anschauung*) y no mediante conceptos. Aquí lo que se empieza a cocinar, casi subterráneamente, es la concepción de un lenguaje metafórico que pone en entredicho el valor de la abstracción;

esto se puede leer como una señal del quiebre que Nietzsche establece con las formas abstractas de pensamiento en el contexto del idealismo alemán. Sobre este punto de la naturaleza metafórica del lenguaje es necesario referirnos por un momento al texto *‘Sobre verdad y mentira en sentido extramoral’* pues es allí donde Nietzsche desarrolla por primera vez una concepción de un lenguaje más perceptivo y dinámico.

El ser humano al ser el más débil de todos los animales necesita asegurar su supervivencia de algún modo; así que efectúa un pacto social de no agresión con los demás seres humanos y construye, por así decirlo, un tratado de paz que implica referirse a las cosas del mundo de manera uniforme, facilitando así la comunicación. De esta manera es que nace el lenguaje y la verdad basado en conceptos. Los conceptos se convierten como tal en conceptos cuando se iguala todo aquello que no es igual, al abandonar las diferencias y las notas distintivas entre, por ejemplo, un árbol y otro, alcanzamos el concepto que no da cuenta de lo singular, sino que es apropiado para diversas experiencias. Este lenguaje basado en conceptos es buscado por sus consecuencias morales: la supervivencia del hombre.

Únicamente gracias al olvido de ese primitivo mundo de metáforas, a la solidificación y petrificación de una masa de imágenes que en un tiempo brotó cual lava incandescente del poder primario de la imaginación humana, a la creencia irreductible de que tal sol, tal Ventana, tal mesa es una verdad en sí, en una palabra, únicamente en virtud del hecho de que olvida su condición de sujeto, de sujeto artísticamente creador, el hombre vive con alguna tranquilidad seguridad y consecuencia (Nietzsche, 2000:6).

Más allá de su función práctica de facilitar la comunicación, el problema como usuarios de un lenguaje basado en conceptos es que olvidamos que la verdad es una ilusión: el ser humano olvida su condición de sujeto artísticamente creador. Un concepto no es nada más que una idea disecada a tal punto que todo su significado intuitivo está perdido, y no corresponde más con aquello que quiere reflejar; el lenguaje que habla en conceptos es un lenguaje muerto de palabras vacías. Toda esto descansa bajo el supuesto que las metáforas son la forma lingüística más cercana a la naturaleza más íntima de las cosas. Un lenguaje que permite intuir es más adecuado para dar cuenta de

la vida en sus aspectos que tienden a ser elusivos a la palabra, que son solo instintivamente perceptibles (cf. Burnham, 2010: 2).

¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal (Nietzsche, 2000:6).

Tomemos a la ciencia como un ejemplo paradigmático del tipo de verdades que se alcanzan a través de lenguaje de conceptos: el ser humano es quien ha hecho la división del mundo en géneros y especies, pero con el paso del tiempo se empieza a olvidar que tal división es una mera construcción humana, y se empieza a creer en su verdad. Aquí aún estamos parados en el terreno de lo moral y sus consecuencias en relación a la supervivencia del hombre. Pero las verdades metafóricas no pertenecen a la esfera moral, están libre de todo lenguaje conceptual y, además, se sabe que se trata de una construcción humana que nace de la intuición. Mucho más es lo que se podría decir de Nietzsche y el lenguaje metafórico, por el momento para nuestros propósitos baste con decir que en el mito, y en especial, en el arte encontramos un lugar privilegiado para la satisfacción de este impulso natural del ser humano hacia la creación de metáforas: en el arte el ser humano se sabe a sí mismo todo el tiempo como creador, las verdades surgen de la intuición y se manifiestan transparentemente como apariencias.

El impulso a la elaboración de metáforas, ese impulso fundamental del hombre, que no puede ser eliminado ni por un instante porque ello significaría la eliminación del hombre mismo (...) lo encuentra en el mito, y, en términos generales, en el Arte (Nietzsche, 2000: §19).

1.2 Segundo acercamiento al NT: el arte en sentido estricto

Desde la perspectiva nietzscheana del arte podemos diferenciar dos tipos de arte en sentido estricto, uno apolíneo y otro dionisiaco:

Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisio, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no escultórico de la música, que es el arte de Dionisio (Nietzsche, 1984: §1).

Esta diferenciación cobija todos los elementos que hacen parte del fenómeno artístico: artista, obra, espectador y la experiencia estética. El punto con esto no es hacer una clasificación inflexible de las artes, más bien se trata de apuntar a dos formas concretas de la relación entre arte y conocimiento. Justamente, el punto que vamos desarrollar en relación a la experiencia del arte determinada por esta dualidad, que por el momento diremos a modo de afirmación que necesita ser justificada es: para Nietzsche el punto clave es la posibilidad que tiene el arte de ser *vía de acceso al conocimiento y a la verdad* (cf. Saliiss, 1991: 27ss). Sigamos viendo entonces de qué se trata la experiencia del arte que está basada en las fuerzas de lo apolíneo y lo dionisiaco.

1.2.1 Apolo

Desde la visión nietzscheana de la cultura griega, Apolo va asociado al mundo de las apariencias (en alemán *Schein*) en el sentido de aquello que 'aparece' delante de nosotros. *Schein*, en su raíz etimológica, tiene también el sentido de 'lo luminoso', lo que sale a la luz. Además tiene una tercera connotación, digamos negativa, como ilusión, decepción. Esta gama de sentidos que Nietzsche condensa en *Schein*, tanto en su sentido positivo como negativo se mantienen íntimamente asociados a la figura de Apolo.

Este como fuerza figurativa aparece en diversas esferas: en la configuración del mundo sensible, en las formas artísticas, en las construcciones sociales, filosóficas, los mitos, la

ciencia, la religión, entre otros. Queremos por tanto mirar con lupa, la manera como se articula lo apolíneo en la esfera de arte en cuanto tal y diferenciarlo de sus otras manifestaciones. ¿Cuál es la diferencia entre, por un lado, las apariencias apolíneas del mundo empírico y por el otro, las bellas imágenes artísticas?

Veamos: las apariencias del mundo empírico se nos presentan como si fueran la verdadera esencia del mundo, así que nos engañan pues nos esconden el real trasfondo trágico que hay debajo. Son, por tanto, ilusión en sentido negativo. ¿Pero este 'ocultamiento' está presente en el arte? No. El caso de la apariencia artística es diferente: a través del arte apolíneo podemos establecer un puente y contemplar el trasfondo del mundo, acceder a la verdadera esencia de la realidad. Este saber al que accedemos a través de Apolo, en el terreno del arte se manifiesta a través de la figura armoniosa, el rigor de la línea, la mesurada claridad, el equilibrio de los contornos. Para expresarlo de modo conciso: se trata del bello arte figurativo.

Lo valioso de las obras de arte, su *valor ontológico*, es que nos permiten alcanzar *conocimiento y verdades* sobre el ser de la realidad. El arte entendido como bella apariencia apolínea es un territorio de saberes, pero más concretamente ¿De qué se trata este 'conocimiento' y esta 'verdad'? y ¿cómo es posible acceder a lo terrible desde la línea y la figura armoniosa? Para ver más en detalle de que se trata esto veamos el análisis que hace Nietzsche sobre *La transfiguración* de Rafael.

❖ La transfiguración de Rafael

La transfiguración de Rafael es un ejemplo pictórico de la experiencia artística apolínea. El cuadro se trata de la apariencia de una apariencia: si la realidad empírica es apariencia entonces hacer un cuadro artístico sobre la realidad es hacer una apariencia (imagen de sueño apolínea) de la apariencia (realidad empírica); esta imagen artística sin embargo no nos aleja de la verdad, ya que nos muestra cuál es el lugar que le corresponde a la apariencia dentro de la realidad, no es una apariencia que oculta su carácter de apariencia.

Dejemos este punto en suspenso por un momento y confrontémonos con el análisis platónico del arte 'como imitación de una imitación' para ganar un mejor entendimiento de este punto. Platón en *La República* (X 602c), aparte de expulsar a los artistas de su ciudad ideal, le da al arte un valor ontológico inferior en tanto nos aleja de la verdad. En la cima de la jerarquía ontológica platónica tenemos al mundo de las ideas, de ahí hacia abajo seguimos con la realidad empírica que es imitación del mundo de las ideas, en este escalón hacia abajo en la jerarquía ya hay un primer alejamiento y ocultamiento de la verdad. Así las cosas, un cuadro como el de Rafael vendría siendo una imitación de la realidad empírica, aún más alejada del mundo de las ideas. El cuadro (ver figura 1-1), se trata entonces de una imitación de la imitación y tiene, en ese orden de ideas, un sentido negativo pues nos aleja aún más de la verdad.

Figura 1-1. La transfiguración. Artista: Rafael Sanzio.



Fuente: De Arte Sacra. (2016).

Podemos decir que Nietzsche, retoma esta estructura platónica del análisis del arte, pero dando nuevas valoraciones. Aunque el cuadro de Rafael y el arte en general sean una apariencia de la apariencia, esto no tiene un sentido negativo. El arte, es imitación de una imitación, es cierto, pero “el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla (Nietzsche, 1984: §24)”, de ahí que, de nuevo, el arte como apariencia de la apariencia no tiene un sentido negativo. De eso se trata, lo que Nietzsche llama como ‘depotenciación de la apariencia como apariencia’ del arte apolíneo, que no hay esa pretensión de la apariencia de hacerse pasar por la auténtica realidad, la apariencia transparentemente se nos revela en su carácter de apariencia.

[S]i concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la apariencia de la apariencia y, por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia. Por este mismo motivo es por lo que el núcleo más íntimo de la naturaleza siente ese placer indescriptible por el artista ingenuo y por la obra de arte ingenua, la cual es asimismo sólo «apariencia de la apariencia». Rafael, que es uno de esos «ingenuos» inmortales, nos ha representado en una pintura simbólica ese quedar la apariencia *despotenciada* a apariencia, que es el proceso primordial del artista ingenuo y a la vez de la cultura apolínea (Nietzsche, 1984: §4).

¿Qué tenemos en el cuadro de Rafael? En un primer vistazo tenemos en el plano superior una representación de lo divino, el Cristo Transfigurado que vence con magnificencia la muerte y redime el sufrimiento del mundo. En el plano inferior del cuadro vemos la caótica vida humana, llena de sufrimiento y personajes convulsos, la terrible verdad de Sileno; se trata del trasfondo del mundo que se nos muestra a través de la imagen.

Ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Sileno (Nietzsche, 1984: §4).

Apolo sale a nuestro encuentro por primera vez en la mitad superior del cuadro, allí vemos en acción la fuerza apolínea triunfando sobre la muerte y el mundo de la parte inferior. Es importante resaltar la diferencia entre la lectura cristiana del cuadro y la que hace Nietzsche: el cristianismo sitúa en la parte superior del cuadro la verdad y la promesa de salvación, la parte de abajo no es sino el falso y pasajero mundo empírico. Nietzsche por su parte ve en la mitad superior tan solo una bella apariencia que nos tranquiliza: la fuerza apolínea que, para poder vivir, nos oculta la verdad terrible del mundo de la parte inferior. En ese sentido Nietzsche sostiene una inversión de la jerarquía ontológica cristiana.

Así, en este primer encuentro con Apolo intuimos que las ficciones metafísicas de la religión son apariencias que ocultan el trasfondo de sufrimiento del mundo, para hacer soportable la vida, pero que la verdad yace al lado del dolor. Este se trata de un primer efecto de la imagen artística, porque resulta que:

Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del principium individuationis [...] él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante. (Nietzsche, 1984: §4).

A ver, Apolo sale a nuestro encuentro primero como la imagen del Cristo transfigurado de la mitad superior del cuadro, pero luego nos vuelve a salir al encuentro en la totalidad del cuadro, en la imagen total de la *Transfiguración*. En este segundo encuentro al contemplar el cuadro accedemos a una verdad: la cultura, la religión, la ciencia son meramente configuraciones del proceso más abarcante de producción de apariencias de la realidad. En el segundo encuentro Apolo claramente se nos muestra instanciado como bella apariencia *artística* que nos permite intuir el proceso de generación de apariencias de la realidad. El punto clave del cuadro de Rafael y en general de toda apariencia artística es que: no hay ocultamiento de la verdad, a través de una apariencia se nos revela el lugar que ocupa la apariencia en la realidad. La apariencia apolínea tiene un valor cognoscitivo superior a la metafísica, la religión o la ciencia, pues las imágenes artísticas no que nos alejan de la verdad.

Así las cosas, en la experiencia de contemplar *La transfiguración* ganamos un conocimiento que va más allá del mero mundo fenoménico, nos damos cuenta que la realidad empírica es un mero juego de apariencias que está ahí como el velo de algo más. Desde la apariencia de la imagen apolínea podemos empezar a presentir la realidad última del mundo, intuimos el latido subterráneo de lo terrible, el sin sentido informe y cambiante. Mediante la imagen apolínea del arte podemos conocer intuitivamente a la auténtica realidad del 'uno primordial'. Sin embargo ¿cómo es que el contemplar la bella apariencia abre la posibilidad de aprehender la verdad terrible del mundo? ¿Cómo se da este paso? Sigamos mirando el cuadro de Rafael para averiguar la respuesta.

El uno primordial lo hemos asociado con el sustrato que se retrae detrás de las apariencias. A pesar que se retrae el trasfondo del mundo brilla en el cuadro de Rafael. ¿Cómo es esto posible? Porque el trasfondo del mundo se nos revela de la única manera en que se nos puede revelar, a saber, a través de la apariencia: la parte inferior del cuadro de Rafael, el sustrato sufriente y contradictorio del mundo, es también imagen. La apariencia apolínea nos revela la verdad terrible del mundo, porque esta verdad solo se nos puede mostrar a través de Apolo. El paso que se da del mundo divino al caos en la experiencia estética del cuadro de Rafael nos deja una lección: el significado del mundo -la verdad a la base del caos- es también una ilusión, una apariencia. De ahí que la esencia del mundo se nos revela a través de la apariencia, y más aún: el ser necesita de la apariencia.

Hay una relación de necesidad entre ambas mitades del cuadro, La mutua necesidad entre las mitades de cuadro nos abre la puerta a entender más la relación entre Apolo y Dionisio y como el uno nos abre la puerta hacia el otro, y "comprendemos por intuición su necesidad recíproca" (Nietzsche, 1984: §4). Más adelante ahondaremos en detalle en el asunto de la alianza fraternal de los dos instintos artísticos.

❖ **Análisis de otras manifestaciones de lo apolíneo**

Para continuar desmantelando los pilares de este 'templo' apolíneo, hay un par de manifestaciones suyas, que son clave para seguir ganando terreno en nuestra comprensión del arte. Empecemos desglosando el fenómeno del sueño que es la

expresión más inmediata de lo apolíneo y, como ya dijimos, el correlato fisiológico propio del artista apolíneo.

El rasgo propio del sueño apolíneo es que va de la mano de un “sentimiento translúcido de su apariencia” (Nietzsche, 1984: §1) ¿Qué significa esto? A diferencia de nuestra experiencia cotidiana de los sueños sin lógica, llenos de caos y episodios inconexos, donde además no podemos diferenciar sueño de vigilia, en el sueño apolíneo el soñador se sabe como soñante, sabe que está soñando y aún así continúa inmerso en el sueño. Por tanto, no es una apariencia que oculta o que quiere engañar, sino que es una apariencia que nos revela su propia naturaleza de apariencia. Es clave el punto que en la esfera apolínea las imágenes del sueño se saben solo como imágenes, es decir, son solo apariencia y no ‘ser’ como tal. Esta es, como dice Nietzsche, la ‘verdad superior’ a la que tenemos acceso en este estado fisiológico. Así, poco a poco se empieza a clarificar su importancia desde un punto de vista metafísico. La bella apariencia del sueño es la manera en que podemos caracterizar la esencia de lo apolíneo.

La afirmación que planteamos al comienzo de esta sección nos resulta ahora más clara: el arte en sentido estricto es una vía de acceso al conocimiento y la verdad, esto lo vimos a través de las manifestaciones apolíneas del arte y el mundo onírico. La especificidad de este conocimiento que se desprende de lo artístico apolíneo es uno meramente contemplativo: un individuo observando la imagen de la realidad que se le revela: podemos así conocer *intuitivamente* el trasfondo dionisiaco, en el sentido de un conocimiento indirecto, una verdad a distancia que presentimos detrás de las apariencias.

En contraste con el mundo onírico y el arte, la otra manifestación de lo apolíneo que vamos a escrutar, es la del mundo olímpico griego.

Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Y así el espectador quedará sin duda atónito ante ese fantástico desbordamiento de vida y se preguntará qué bebedizo mágico tenían en su cuerpo esos hombres altaneros para gozar de la vida de tal modo, que a cualquier lugar a que mirasen tropezaban con la risa de

Helena, imagen ideal de su existencia, «flotante en una dulce sensualidad» (Nietzsche, 1984: §3).

El mundo olímpico, expresión del arte apolíneo, se puede entender como una suerte de espejo transfigurador en el que la vida cotidiana de los griegos sale a la luz en un gran esplendor, los griegos se elevan a través de la visión de sí mismos en el mundo olímpico, los dioses olímpicos devuelven su reflejo hacia la vida cotidiana, transformándola y justificándola:

El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la «voluntad» helénica se puso delante un espejo transfigurador. Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana - ¡única teodicea satisfactoria! La existencia bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses es sentida como lo apetecible de suyo (Nietzsche, 1984: §3).

En el mundo de los dioses olímpicos la realidad del día a día se refleja de modo superior, hay cierto grado de perfeccionamiento frente al original, en la imagen transfigurada de los dioses sale a relucir como verdad elevada el mundo cotidiano griego. Sin embargo, no se trata únicamente de 'maquillar' la imperfección del mundo cotidiano. Hay una necesidad profunda que está detrás de la creación del mundo olímpico, esta se manifiesta a través de las palabras de Sileno cuando pregunta ¿qué es lo mejor para el ser humano? "lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto" (Nietzsche, 1984: §3). Estas palabras desoladoras son la cruda realidad que hay detrás de la creación del mundo olímpico, la necesidad que llevó a los griegos a crear el mundo olímpico se nos revela: los griegos conocían los horrores de la existencia, y para poder continuar viviendo, pusieron ante ellos las radiantes figuras de los dioses olímpicos. El mundo olímpico surge, por tanto, como una respuesta frente a la conciencia del trasfondo de caos y sufrimiento que impera en la realidad. De ahí que el mundo olímpico está para cumplir su función de ayudar a soportar la existencia embelleciéndola.

El mundo olímpico es una bella superficie con un terrible trasfondo, pero como manifestación del arte apolíneo, no solo tiene la función de ser espejo transfigurador que glorifica a la vida en su perfección, también tiene la función de velo, pues oculta el trasfondo terrible y trágico de la existencia. El velo apolíneo justifica la existencia, le da valor haciendo presente su belleza, la ilusión apolínea trae al ser humano lo placentero del existir, y esa es 'la única teodicea que vale la pena vivir'. El ensueño apolíneo ha lanzado su velo de ilusión de manera tan efectiva que las palabras de Sileno se invierten: lo peor de todo es morir.

Pero ¿cómo es que el mundo olímpico impulsa a vivir? ¿Cómo el hecho de contemplar el terrible destino de los nobles y los linajes malditos, en un mundo de dioses envidiosos e iracundos puede impulsar a vivir? ¿Cómo es posible que quien contempla las terribles imágenes olímpicas no se siente abrumado de la existencia, sino justamente impulsado a vivir? La clave está en el instinto apolíneo orientado hacia la belleza, de ese modo la vida se hace soportable, y no solo eso, la fuerza de este hechizo va mucho más lejos: hace de la existencia algo tan apetecible al punto de *querer vivirla*, la vida vale la pena en la medida en que se convierta en una imagen de ensueño.

En síntesis, vemos que las manifestaciones apolíneas del sueño y el cuadro de Rafael se tratan de apariencias que no quieren engañarnos haciéndose pasar por realidad. No es este el caso del mundo olímpico, pues este se trata de una apariencia que oculta la verdad terrible para hacer soportable la existencia, por tanto no es una vía de acceso al conocimiento y a la verdad.

1.2.2 Dionisio

Dionisio podemos caracterizarlo como un símbolo de la vida en su constante proceso de creación y destrucción. De nuevo, no se trata de un rígido concepto, sino un símbolo donde se condensan intuiciones: lo dionisiaco es la fuerza creativa, exuberante, desmesurada, sin límites, sin formas, ni estructura. En su carácter metafísico se trata del trasfondo desde el que emana y al que regresa la existencia de los individuos.

En un primer momento podemos caracterizar la experiencia de lo dionisiaco como una de disolución: los límites del individuo se borran, el *principio de individuación* que representa Apolo se rompe, y el individuo ya fuera de si entra en comunión con lo uno; se trata de la fusión de los seres humanos entre sí y su reintegración con la naturaleza.

[L]as orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del principium individuationis se convierte en un fenómeno artístico (Nietzsche, 1984: §2).

¿En qué circunstancias se dan ese tipo de experiencias dionisiacas? Lo primero que viene a la mente son los estados orgiásticos colectivos, presentes en diferentes culturas, donde se rompen las normas sociales para llegar a una suerte de trance colectivo. Pero, nos dice Nietzsche, estos son tan solo estados pasajeros gobernados por la irreflexión y el olvido de si, que no permiten una aprehensión genuina de fenómeno dionisiaco; ese es el rasgo de lo bárbaro dionisiaco, por su naturaleza caótica e informe se escapa al saber humano. Bárbaro significa simplemente no griego, a lo largo del NT este término es usado para referirse a las culturas conducidas por instintos no artísticos, por tanto bárbaro hace referencia a fenómenos no estéticos.

El instinto apolíneo estaba bastante refinado en los griegos, prueba de esto es su increíble capacidad para ver el mundo de manera plástica, en relación a la creación o manipulación de formas. Este gran refinamiento hizo creer que los griegos estaban protegidos del repulsivo instinto de lo bárbaro dionisiaco, pero al mantener al margen lo bárbaro dionisiaco también se les ocultó tras un velo su propio y originario sentido de lo dionisiaco. En efecto, el instinto propiamente dionisiaco no vino desde fuera de Grecia, emergió desde la raíz misma de la cultura griega pues este compartía, en alianza fraterna, el espacio de Apolo. El instinto dionisiaco griego se diferencia entonces del bárbaro dionisiaco. ¿En qué consiste la genuina experiencia estética de lo dionisiaco?

Cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr *una redención* mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo

eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera (Nietzsche, 1984: §4).

Este es, sin duda alguna, uno de los pasajes más importantes en el NT. El punto clave es el de establecer la relación de necesidad que hay entre el ser y la apariencia, o si se quiere, entre la esencia de las cosas y su representación ¿qué significa esto? Lo que tenemos aquí es una metafísica donde la cognición humana no se limita al mundo de los fenómenos, sino que desde la apariencia podemos captar el trasfondo último de lo real. Esto significa un quiebre con el dualismo muy arraigado en las formas tradicionales de metafísica: no se trata de una nueva variante de la insalvable división kantiana entre fenómenos y cosa en sí, o una variante Shopenhaueriana de Representación y Voluntad. Este es el punto clave en la renovación de la ciencia estética que Nietzsche se ha propuesto: una metafísica donde el ser necesita de la apariencia, ¿en qué consiste esta necesidad de la apariencia? Tiene que ver con el hecho que Dionisio necesita de la apariencia para redimirse, necesita ganar individuación en figura y forma para liberarse.

Hacen parte del proceso de redención en la apariencia la esfera de las formas individuales del mundo fenoménico, de modo que el trasfondo primordial eternamente sufriente y contradictorio se manifiesta como realidad empírica (como un fenómeno determinado por el tiempo, el espacio y la causalidad). Dionisio también se redime en la esfera de la cultura: en la configuración de la realidad como metafísica, religión, mito, ciencia, organización política. A través de estas construcciones estables de sentido el mundo de la vida humana gana estructura y amarra el caos. Es a través de estas manifestaciones que la fuerza creativa y exuberante de Dionisio gana tranquilidad y se apacigua en una forma completa y estable, es decir, se redime.

De ahí que la necesidad entre el ser y la apariencia tiene que ver con un Dionisio que necesita de la apariencia para su redención, pero además de redimirse en la apariencia, la necesita para enaltecerse. Miremos con lupa este asunto:

En los griegos la «voluntad» quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte: para *enaltecerse* ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una

esfera superior (...) Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo (Nietzsche, 1984: §3 54s).

Tenemos entonces una distinción entre la redención en la apariencia y el enaltecimiento en la apariencia. El mundo empírico, la cultura; la religión, la ciencia hacen parte de la esfera de *redención* en la apariencia. La bella apariencia propia del arte en sentido estricto hace parte de la esfera del *enaltecimiento* de Dionisio en la apariencia ¿Cuál es la diferencia entre ambas? Las apariencias del mundo empírico son una manifestación del torrente creador dionisíaco que busca apaciguar el sufrimiento y permitirnos vivir tranquilamente. Cuando lo dionisíaco gana imagen como *redención* en la apariencia tiene, por así decirlo, la capacidad de reconducir su propia fuerza en vez de desperdiciarla en un caos sin dirección alguna, este reconducir lo posibilita lo apolíneo al fijar un marco de sentido dentro del infinito potencial significativo de Dionisio. Las diferentes formas de *redención* en la apariencia transmutan la energía caótica de este en potencial creativo en una fuerza y energía que crea incontables apuestas de sentido. Ahora bien, en las bellas apariencias del arte no se trata de apaciguar el desbordante torrente dionisíaco para mermar el sufrimiento, sino de guiar ese mismo torrente hacia los cauces definidos de la bella apariencia y forma artística.

Pero ¿cómo el trasfondo del mundo encuentra su enaltecimiento como fenómeno artístico? El *enaltecimiento* en la apariencia se trata entonces de una ascensión de lo dionisíaco a un estado de expresión tal que se vuelve accesible a nuestra *comprensión*, solo ahora que Dionisio ha ganado imagen que se nos puede mostrar. A través del arte ganamos un cierto *conocimiento* que va más allá del mero mundo de los fenómenos, a través de la bella apariencia de la imagen apolínea podemos percibir el trasfondo dionisíaco del mundo. Pero este proceso de creación de apariencias no lo podemos reducir atribuyéndolo al talento del artista, o a elementos psicológicos, o a algún principio subjetivo, y mucho menos a la sensibilidad estética del espectador de la obra; se da gracias a la voluntad del Uno Primordial de ganar formas que lo visibilicen. El punto clave que Nietzsche pone sobre la mesa es una concepción ontológica sobre la naturaleza del ser de los entes.

Este es el sentido de la experiencia dionisíaca del arte, y de este enaltecerse en la apariencia se desprende el principio estético de lo dionisíaco. Si el artista apolíneo se

lanza al enfrentamiento con lo dionisiaco dotado de la bella forma, los límites medidos, la línea balanceada en una armónica conjunción de elementos, entonces el artista dionisiaco es aquel que emana del fondo mismo de la unión mística con lo Uno y desde ahí se lanza al descubrimiento de la imagen bella, se trata de alguien que:

En la borrachera dionisiaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica (Nietzsche, 1984: §2 46s).

El tipo de conocimiento que se da en la experiencia estética dionisiaca es uno en el que el individuo contempla, mediante una imagen, la realidad empírica en su desnudez ontológica y, a su vez, intuitivamente se percibe a sí mismo en la fusión con la unidad del acontecer del mundo.

Podemos empezar a intuir más claramente la función simbólica de los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco, es decir, las maneras concretas como cada instinto metafísico se hace presente en el mundo. En la esfera apolínea, la creación de apariencias se da a través de la individualidad del artista, las bellas imágenes encuentran expresión a través de este, y sale a la luz el carácter ontológico de la realidad: es la bella apariencia que nos revela el carácter apariencial del mundo empírico, es decir, su pertenencia al trasfondo eterno del Uno primordial. Aquí ni el artista, ni el espectador abandonan su individualidad. En la esfera de lo dionisiaco, tenemos que la creación artística no emana desde el marco de alguna individualidad ya establecida, sino justamente desde la disolución del individuo que ahora está entregado en el flujo dionisiaco.

Hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano, y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla (...) Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un «imitador» (Nietzsche, 1984 §2).

Hay que resaltar que aquí Nietzsche no está hablando de la decisión consciente de los artistas individuales, sino de instintos artísticos que brotan de la naturaleza misma; estas

es la fuente original a la que el artista imita. En ese sentido podemos empezar a vislumbrar que el proceso creativo en la esfera del arte en sentido estricto no es algo que proviene directamente del artista, o de una subjetividad, sino de la naturaleza misma.

En la esfera de individualidades enajenadas, propias de la experiencia artística dionisiaca, es donde el artista logra hacer manifiesta, en una imagen de sueño simbólica, la verdad que está experimentando. Aquí la necesidad de enaltecerse en la apariencia brota desde el trasfondo del mundo mismo. Nietzsche encuentra en el ditirambo dionisiaco un claro ejemplo de la potencia artística dionisiaca en acción, pues allí:

El hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente (Nietzsche, 1984 §2 49).

Todas las creaciones artísticas dionisiacas provienen, en último término, de la fuerza dionisiaca que necesita de la apariencia para redimirse o enaltecerse. Esta fuerza creativa dionisiaca se encamina de tres formas: (1) a través del artista apolíneo de ensueño (donde hay cierta voluntad de forma que prima), (2) a través del artista dionisiaco embriagado (donde hay la disolución del individuo). O como veremos más adelante (3) a través del artista trágico en el que los dos instintos confluyen. Estas son las tres formas de simbolizar.

1.2.3 Lectura de Apolo y Dionisio como Símbolo y Signo

‘La naturaleza se expresa *simbólicamente*’, ‘Dionisio se nos presenta a través del *símbolo*’, son ya expresiones recurrentes, en ese caso ¿qué significa ser ‘símbolo’ y por qué es tan importante? A grandes rasgos al hablar de ‘símbolo’ Nietzsche se refiere a la transformación de los instintos artísticos en algo que hace presente, de forma concreta, la característica metafísica particular de cada instinto (cf. Burnham 2010: 47); por ejemplo, una obra de arte como el cuadro de Rafael, hace patente de manera concreta el instinto artístico apolíneo, el ditirambo hace patente de manera concreta el instinto artístico dionisiaco. Nietzsche usa el término símbolo para referirse tanto a la esfera

apolínea como la dionisiaca. Pero ¿acaso ambos instintos simbolizan de la misma manera?

En mi lectura del NT voy a introducir un refinamiento a la noción, digamos, 'amplia' de símbolo. Amplia porque donde Nietzsche habla de símbolo sin más, tanto en lo apolíneo como en lo dionisiaco, yo veo que hay dos formas diferentes de manifestar, de forma concreta, los rasgos propios de cada instinto, dependiendo del instinto predominante: estas dos formas son como símbolo o como signo. Así que, para empezar ¿qué estamos entendiendo por símbolo?

“Lo simbólico no sólo remite al significado, sino que *lo hace estar presente*: (...) no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado *está ello mismo ahí* y tal como puede estar ahí en absoluto” (Gadamer, 1991: 90).

Vemos entonces que el rasgo fundamental del símbolo consiste en *hacer presente* a lo simbolizado, ¿qué significa este *hacer presente*? Con certeza podemos decir que no se trata de una relación de correspondencia, es decir, donde el símbolo nos remite a algo en el mundo a lo que corresponde cual espejo. No se trata de esto pues aquí la única función que cumple el símbolo es la de señalar a eso a lo que corresponde y nada más. Para entender la noción de *traer algo a la presencia* tenemos que apelar al *status mágico* de un objeto.

Echemos una mirada en el terreno de la iconografía -el arte de crear símbolos de la iglesia cristiana- para comprender mejor este punto. En este tipo de arte claramente la función de un ícono no es representar, sino canalizar la presencia de lo divino, esto es traerlo a la presencia. El ícono tiene una función *mágica*, pues no es puesto en reemplazo de la divinidad, o refiriéndose a esta, sino que es la presencia de la divinidad misma. Sigamos viendo el caso de los íconos para comprender entonces lo que sería un *signo*. Si alguien con la distancia de no pertenecer a la fe de la iglesia se enfrenta con un ícono religioso, podrá quizá disfrutar de la belleza de la imagen, quizá con su mirada contemplativa logre penetrar en cierto gozo estético, pero no va a vivir una experiencia mágica. En ese caso se está ante un signo, ya que hay algo que está en reemplazo de

otra cosa: hay una bella imagen figurativa (Bild) que por su contenido nos *remite* a cierta divinidad, que además para el observador quizás ni siquiera existe. El signo se trata entonces de una imagen cuya función es *representar*, y que está lejos de *traer a la presencia* lo divino o ser lo divino mismo.

Dicho esto, miremos en detalle los tres tipos de simbolización a la luz del significado de lo simbólico. Nietzsche afirma que tanto la experiencia estética apolínea como la dionisiaca tienen esta capacidad simbólica, sin embargo ¿cómo es esto posible? ¿Significa esto que tanto la experiencia estética apolínea como la dionisiaca desembocan en imágenes mágicas? ¿O acaso se manifiestan ambas como imágenes representativas? ¿O se trata de una mezcla de las dos tipos de imagen a la vez?, pero ¿acaso no hay una incompatibilidad entre la imagen mágica y la imagen representativa?

En relación a los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco, el significado de lo simbólico ha de ser entonces matizado a la luz de la distinción que propuse entre signo y símbolo. Pero primero examinemos si de verdad hay una incompatibilidad entre la imagen mágica y la imagen figurativa; volviendo al caso de los íconos salta a la vista cierta *polaridad* entre los dos tipos de imágenes: cuando no hay distancia alguna entre el símbolo y lo simbolizado, cuando hay una fusión absoluta, tenemos las condiciones para el florecimiento de la imagen mágica: un símbolo. Cuando hay la distancia suficiente entre significado y significante surge la posibilidad de la contemplación de la imagen figurativa: un signo. En ese sentido ¿Cómo es posible que en una imagen de ensueño apolínea se traiga algo a la presencia si su esencia figurativa necesita una distancia mesurada para poder ser imagen de ensueño? ¿Y cómo es posible que contemplemos las formas de la imagen dionisiaca si su esencia de traer a la presencia requiere fusión absoluta con la imagen de modo que no hay distancia alguna para contemplar?

A grandes rasgos podemos afirmar que la esencia de la imagen mágica es el traer a la presencia, y en ese sentido a esta la podemos asociar con la experiencia artística dionisiaca. La esencia de la imagen figurativa es representar bellas imágenes a través de formas, y en ese sentido a esta la podemos asociar con Apolo. Así, en el arte apolíneo podemos distinguir claramente entre aquello que simboliza y lo simbolizado: a través de un cuadro como el de Rafael, podemos intuir el trasfondo del mundo, pero lo que está ahí presente ante nosotros es el cuadro, la bella imagen artística que contemplamos con

cierta distancia y medida. El proceso de creación que emana de lo apolíneo se da desde el templo seguro de la individualidad “donde [se] contempla, como de lejos, el horror dionisiaco” (Gama, 2008: 85); como instinto artístico su actividad es planificadora, racional y dirigida a alcanzar la armonía, la medida y lo bello. De ahí que, y este el punto clave, el conocimiento que obtenemos de la experiencia estética apolínea es uno tal que, desde cierta distancia, mira hacia la verdad última del mundo: en la bella imagen de ensueño podemos contemplar tranquilamente el juego de creación y destrucción de lo real, se trata fundamentalmente de una imagen representativa, un signo, que tiene su contracara de traer a la presencia en tanto lo dionisiaco está latente él mismo ahí, pues podemos sentir su rugido subterráneo detrás del velo de la apariencia.

Ahora, el artista dionisiaco embriagado, no pretende representar a Dionisio para contemplarlo tranquilamente, desde su subjetividad quebrada, e inmerso en un flujo de éxtasis, lo que busca más que representarlo es traerlo a la presencia. Si bien Dionisio se nos presenta de la única forma en que se nos puede presentar, a saber, a través de la apariencia, la fusión es tal con el artista trágico que podemos decir que Dionisio está él mismo ahí. ‘Lo simbólico’ entendido como traer a la presencia, y no como imagen figurativa, es el sentido más apropiado para entender las capacidades simbólicas’ en relación a la experiencia estética dionisiaca.

El punto que quiero elaborar trayendo la distinción entre símbolo y signo es: hay una distinción entre por un lado la imagen apolínea que predominantemente representa (aunque también tiene su contracara de traer a la presencia) y, por el otro, la imagen dionisiaca que predominantemente trae a la presencia más que representa (aunque también tiene su contracara figurativa). De ahí que la imagen apolínea es más representativa que simbólica, en tanto contemplamos sus bellas formas desde una distancia medida tal que nuestra individualidad se mantiene individuada; esta seguridad desde donde contemplamos la bella imagen apolínea, permite aun así intuir el trasfondo dionisiaco del mundo ya que su presencia se hace manifiesta de forma latente, casi subterránea. En la contemplación de la imagen apolínea experimentamos la belleza de las formas y, a su vez, su contracara dionisiaca trae a la presencia el trasfondo del mundo, y lo hace con una distancia suficiente como para que la visión siga siendo bella. He ahí el por qué, siguiendo a Nietzsche, una imagen apolínea, representativa, puede tener a su vez un carácter mágico.

La imagen dionisiaca es más mágica que representativa, de la unión total entre el artista y el Uno Primordial brota la bella imagen que trae a la presencia a Dionisio mismo. El conocimiento que ganamos en la experiencia estética de lo dionisiaco no es un saber contemplativo al que accedemos desde cierta distancia, pues la fusión absoluta del individuo con el torrente creativo del mundo no posibilita la distancia suficiente, ni ningún tipo de distancia, como para un conocimiento de carácter reflexivo. Sin embargo para Nietzsche aquí hay una fuente de conocimiento, además superior al apolíneo ¿Cuál es la especificidad del saber de la experiencia estética dionisiaca?

Lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte - pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo (Nietzsche, 1984: §5).

Lo importante de este pasaje es resaltar que 'nuestra suprema dignidad está en significar obras de arte', es decir, en convertirnos en una imagen u objetivación de Dionisio. El quiebre de la individualidad y la fusión con el torrente creador del mundo que se da en la experiencias dionisiacas, desemboca en un saber superior al del arte apolíneo pues allí el ser humano tiene la posibilidad de adquirir su máximo valor ontológico al identificarse plenamente con la fuente que todo lo crea, sin distancia alguna (cf. Gama, 2008: 88). El ser humano inmerso en la experiencia estética dionisiaca, se transforma él mismo en una obra de arte, de ahí la superioridad ontológica. Superioridad en tanto tiene una mayor cercanía al ser, es más, no solo cercanía sino identificación total con el ser. De este hacerse uno con Dionisio brota una forma específica de conocimiento que supera al contemplativo, ¿qué tipo de saber tenemos entonces aquí? podemos ponerlo como un saber simbolizante cuyo rasgo es la introducción de sentidos.

Si encontramos dificultades para inteligir una forma de saber tal, se debe a nuestro sesgo moderno constreñido en modelos representacionistas, este se basa en el presupuesto de la separación entre sujeto cognoscente y objeto, en el que conocer consiste en captar información objetiva del mundo por parte de una conciencia individual. Lo que tenemos en la experiencia dionisiaca es un desempeño cognitivo particular en el que el individuo

se ve a sí mismo transformado, como en el fenómeno del coro de sátiros en la tragedia griega:

Este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter (...) La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático. Transformado de ese modo, el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, y como sátiro ve también al dios, es decir, ve, en su transformación, *una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado* (Nietzsche, 1984: §8)

El momento apolíneo en el que el individuo, aun dentro de la fusión con el flujo primordial del mundo, gana visión de sí mismo como transformado es el momento de carácter cognoscitivo de la experiencia dionisiaca. Pero no es como si esta imagen apolínea que brota fuera algo separado de la experiencia dionisiaca que podemos como contemplar, la individualidad no se reestablece, tampoco se trata de un conocimiento *acerca de* Dionisio. Se trata de un saber que *emana* de Dionisio y se mantiene a su vez *adentro* de Dionisio. Una verdad que brota de la participación en la verdad del acaecer metafísico del mundo, un saber que del interactuar y participar con la realidad nos da la posibilidad de percibir nuestro 'formar parte de' (cf. Gama 2008: 90).

Sostengo la tesis de que el fenómeno del teatro como práctica viva y actual es un paradigma del tipo de saber simbolizante, participativo y ligado a la acción como el que se da en la experiencia estética dionisiaca. Esto solo puede ganar significado abordando el asunto desde la esfera de la praxis misma. Así que, en lo que sigue vamos a volcarnos a la aventura de determinar, desde los textos de los hacedores mismos, cuál es el tipo de saber propio del teatro. De esa forma podremos poner en diálogo a la praxis con una formulación más precisa del saber propio de la experiencia dionisiaca nietzscheana, y examinar cómo se alimentan mutuamente estas perspectivas o las consecuencias que se desprenden de su encuentro.

Sin embargo, antes de continuar cabe la pregunta: ¿de verdad tiene Nietzsche algo que aportar a la esfera del teatro actual? La convicción que hay detrás de este proyecto es que sí, que hay importantes contribuciones para la comprensión de la naturaleza del arte

dramático, su relación con la cultura y con los individuos. El diálogo de la praxis actual con la filosofía de Nietzsche es importante porque pone de relieve, que en el teatro hay un saber específico, “el teatro sabe. Saben sus espacios, sus artistas, como parecen saber esos grandes textos que basta dejarlos correr para que pidan espectáculo. Y sabe su público, claro, que es nada más y nada menos que la otra mitad de sí” (Kartun, citado en Dubatti, 2007:24). En ese sentido podemos concebir al Teatro como una fuente de saber, que se genera a partir del encuentro en carne y hueso entre artistas, técnicos y espectadores. En el río de vida que surge del encuentro teatral se generan saberes vivientes que están como codificados en el instante. De ahí la importancia de una investigación teórica de la mano de Nietzsche, para sacar a la luz eso que el teatro sabe que no es del todo evidente.

2. Apolo y Dionisio: una aproximación desde la praxis teatral

2.1 Las acciones físicas como canal de la fuerza creativa

Recuerdo que Cieslak dijo un día que un actor debe ser capaz de llorar como un niño, y preguntó si alguno de nosotros podía hacerlo. Una chica se tendió en el suelo y lo intentó. Cieslak le dijo: 'No, así no', y ocupando el lugar de la chica en el suelo se *transformó* ante sus nuestros ojos en un niño que llora (Richards, 2005: 33).

Hemos dicho que la transformación mágica es el punto clave del drama. Pero desde la práctica teatral misma ¿Cómo alguien llega a tal transformación? ¿Cuál es el proceso que lleva a un actor de su rol en la vida cotidiana a encarnar un personaje o una otredad? “[Cieslak] encontró la corporalidad exacta del niño, el proceso físico vivo en el que se apoyaba su lloriqueo infantil. No fue a buscar el estado emocional del niño, sino que con su cuerpo recordó las *acciones físicas* del niño” (Richards, 2005: 33).

Desde la praxis teatral misma la transformación no surge de la nada o como ‘por arte de magia’; es el resultado de trabajo a partir de ciertos elementos que son parte del oficio del actor: el actor trabaja con su cuerpo y su voz para la realización de *acciones físicas*, pero ¿Qué son? Las acciones físicas son una de las bases fundamentales en el teatro y en todo el terreno de las artes performativas, miremos en detalle de que se tratan para luego ver su vínculo con los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco.

Comencemos diciendo lo que no son las acciones físicas. No se tratan de actividades. Caminar, tomar agua, leer, lavar platos son ejemplos de actividades, “y allá donde creen trabajar según el ‘método de las acciones físicas’, continuamente cometen ese error (...) a menudo hacen que los actores hagan mucha limpieza de suelos y lavado de platos en escena” (Grotowski citado en Richards, 2005: 126). Sin embargo, las actividades son susceptibles de volverse acciones físicas ¿Cómo? Imaginemos una situación en la que estoy dando una conferencia, y de repente alguien me hace una pregunta muy difícil que no sé cómo responder, estoy en aprietos así que tomo el vaso de agua, y gano algo de tiempo mientras bebo y pienso la respuesta, de repente recuerdo un pasaje que viene perfecto para la ocasión, y entonces dejo el vaso, tomo el libro y lanzo mi contra-ataque a la pregunta leyendo, noto que la persona que arrojó la pregunta no está conforme así que me pongo de pie y camino unos pasos mientras gano terreno en la argumentación, sigo leyendo y comentando el pasaje, ganándome su interés y atención. En este caso tomar agua, leer, caminar son acciones físicas pues son una *reacción* frente a alguien en concreto o una situación; son acciones, pues están vinculadas una *intención* específica, todos los *impulsos* del cuerpo están orientados hacia alguien o hacia algún objetivo (Cf. Richards, 2005: 126).

Las acciones físicas no son gestos. Muchas veces banalizamos el oficio del actor al creer que los actores se dedican a hacer gestos o muecas ¿De qué se tratan estos entonces? Son movimientos periféricos del cuerpo, su origen no es la interioridad del ser humano, sino la periferia -como las manos o la cara- desconectado de todo proceso interior.

Los movimientos tampoco son acciones físicas, si camino de un lugar a otro no es una acción física sino un movimiento, pero volviendo al caso de la conferencia: si camino hacia la ventana como *reacción* para prepararme frente a la nueva ola de preguntas difíciles que se empiezan a ver en la manos alzadas, habrá toda una serie de acciones en ese trayecto en relación al contacto con la audiencia, estará lleno de detalles que hablan de una *lógica de comportamiento*, a través de un flujo de *impulsos corporales* formularé las respuestas buscando aliados en la audiencia, fijándome en si el argumento ha surtido efecto para convencer a determinado interlocutor, hablaré con cierto tono de voz, a determinado tempo-ritmo, porque quizá *deseo* que esta otra persona se lleve la impresión de que soy inteligente.

Ni gestos ni movimientos son acciones físicas pues ambos se reducen a ser movilización muscular sin más. Las acciones físicas envuelven un proceso interior de intenciones, deseos, asociaciones, también se relacionan con un objetivo fuera de nosotros mismos, con una situación concreta, con la manera accionar y reaccionar dentro de esta (cf. Richards, 2005: 129).

Cabe hacer cierto énfasis que al hablar de acciones físicas no se está apelando a un trabajo sobre las emociones. No se trata que para realizar una escena sobre el entierro de un ser querido, busco producir en mí sentimientos de tristeza, o rabia, o lo que sea, para llorar. No. Dentro de una partitura actoral “no podemos recordar los sentimientos y fijarlos. Sólo podemos recordar la secuencia de las acciones físicas” (Stanislavski, citado en Richards, 2005:104). El punto clave de las acciones físicas reside en el proceso corporal, esto quiere decir poder recordar de manera precisa *la forma de hacer* ¿Qué estaba haciendo en este determinado momento? ¿Cómo me acerqué a esta persona? ¿Cómo era mi manera de estar de pie? ¿Cuál era mi intención y cómo se articulaba corporalmente? De ese modo, a través del proceso viviente de trabajo con acciones físicas se llega a una *forma* articulada y específica.

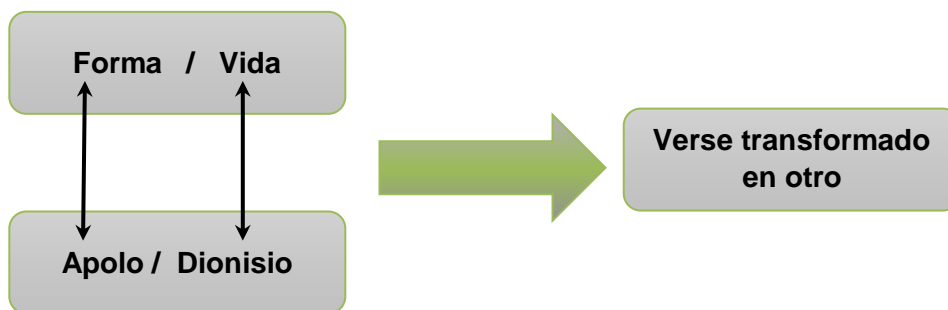
El punto que quiero poner sobre la mesa es este: en el teatro como práctica viva y actual las acciones físicas son una herramienta clave en el proceso de transformación mágica del actor. Las acciones físicas están a la base de la técnica actoral, sin esta no importa que tan creativos seamos, no va a haber canal alguno para conducir tal fuerza creativa. A través *de las acciones físicas que desembocan en forma* se busca que el actor entre en una corriente esencial de vida, “es tan sólo la puerta para entrar en una corriente viviente de impulsos” (Richards, 2005: 172).

La forma y la corriente de vida son los dos polos fundamentales para alcanzar la plenitud en los procesos creativos en la esfera del teatro. Para entender mejor ambos visualicemos por un momento un río: los bordes son necesarios para que su existencia como río, sin esas orillas el agua solo se desparramaría en un gran lodazal. Los bordes deben ser lo suficientemente fuertes para contener el agua que fluye y canalizarla en alguna dirección. Agua y bordes podemos entenderlos como dos tipos de fuerzas distintas, ambas absolutamente necesarias si queremos tener un río.

“En las artes performativas es lo mismo. Consideren, por ejemplo, la corriente de vida como agua, y la forma, la precisión, y la estructura como los bordes. Estos son dos elementos necesarios para que la plenitud aparezca en un acto creativo” (Richards, 2008: 73)

Ahora podemos empezar a intuir un poco más claramente cual es relación entre la polaridad Forma/Vida en el teatro con la polaridad Apolo/Dionisio del arte en general. Son análogas entre sí. En el teatro la forma es la cara del instinto apolíneo: el actor a través del proceso vivo de trabajo con acciones físicas llega a una forma precisa y a una estructura desde la cual accede a una corriente de vida. En el teatro la corriente de vida es análogo al instinto dionisiaco: en tanto el actor entra en un torrente de vida y de impulsos corporales, y se adentra en un proceso de transformación mágica que quiebra sus límites como individuo al encarnar la corporalidad de otro. Justamente la transformación mágica es el punto en común que nos permite hacer la relación entre la polaridad Apolo/Dionisio con la polaridad Forma/Vida en el terreno del teatro (ver figura 2-1).

Figura 2-1: Relación entre la polaridad Apolo/Dionisio con la polaridad Forma/Vida en el terreno del teatro.



Aunque hemos hablado de Forma/Vida como dos elementos distintos, al igual que Apolo/Dionisio, es importante dejar claro su necesaria unidad: en realidad, en un alto nivel, la forma y el proceso no son dos, sino uno solo: cuando el proceso se vive totalmente, la forma también se evidencia. Pero en apariencia, y también hasta cierto punto en la práctica, podemos hablar de dos aspectos: a través del proceso se llega a una forma articulada (Richards, 2008:152).

2.2 El cuerpo del actuante es símbolo que trae a la presencia

Sigamos explorando el terreno del teatro desde una perspectiva meramente práctica, para sacar a la luz el vínculo con los instintos artísticos de la naturaleza nietzscheanos. Miremos un pasaje donde Richards nos cuenta la experiencia que tuvo en su juventud con Grotowski a la hora de abordar la creación de una mini escena (mystery play):

Para construir la «mystery play» recordé un juego de mi infancia en el que mi padre bailaba, conmigo encima de sus pies. Hice algo parecido a un bastón ritual con hojas enganchadas. En mi imaginación, ese bastón representaba a mi padre. Cogería el palo y bailarían con él como si fuera mi padre, simulando que bailaba encima de sus pies (...) luego clavaría el bastón en un montón de piedras, cosa que representaba para mí el entierro de mi padre (...) Finalmente llegó la hora del análisis de Grotowski. Me quedé atónito ante el ataque despiadado que Grotowski hizo a mi trabajo (...) estaba utilizando «símbolos» de forma errónea. En lugar de llevar a cabo acciones concretas, las representaba de manera simbólica, asumiendo que los que miraban entenderían el símbolo del mismo modo que yo. Por ejemplo, el bastón personificando a mi padre: no había ninguna manera de que pudiesen llegar a entenderlo. Había sustituido las acciones por símbolos (Richards, 2005: 26-27).

Si bien Richards no se acoge estrictamente a la distinción que más arriba hemos establecido entre símbolo y signo (ver numeral 1.2.3), podemos perfectamente leer el pasaje a la luz de nuestra distinción: el bastón es el *signo* del padre, un objeto que es puesto en sustitución del padre, que aunque tiene cierta referencia al padre esta es meramente interna pues nadie aparte de Richards puede entenderla. Desde la praxis este uso de los signos es un error pues reemplaza a la acción física que trae a la presencia. La vía para la elaboración de la mini escena, y que en ese entonces Richards no siguió, era la de traer a la presencia a su padre a través de acciones físicas concretas, para así él poder reaccionar ante tal presencia. Richards analizando sus errores continúa diciéndonos:

En lugar *de reaccionar ante la presencia* de mi padre delante de mí con una línea de acciones, recordando fielmente lo que yo hacía cuando bailaba sobre sus pies,

reencontrando nuestro comportamiento físico preciso y los detalles del contacto del uno con el otro, yo le había representado simbólicamente con un bastón y había intentado «bombear» mis emociones para transmitir una idea: la separación traumática entre padre e hijo (Richards, 2005: 26-27).

Apoyado en mi experiencia práctica y en los testimonios de otros hacedores, el punto que quiero sacar a la luz es: la función del actuante (o del actor si se quiere) es ser un *punte* que trae algo a la presencia. En ese sentido el hacedor tiene una función de Pontificex ¿Qué quiere decir esto? Recordemos un poco la etimología de esta palabra: en la antigua Roma el Pontificex era aquel que tenía bajo su cuidado el puente que cruza el río. Tenemos a 'pons' que significa 'puente' y 'facere' 'hacer', que puesto junto vendría a significar 'hacedor de puentes'. En ese sentido la función del actuante como Pontificex se trata entonces de ser *el puente que trae a la presencia* a través de la acción, pero ¿Qué es lo que se trae a la presencia? Veamos más en detalle:

Esta vez escogí el tema de mi abuela ciega. Basé mi nueva «mystery play» en sus visitas a la iglesia para rezar por el doctor que la había dejado ciega al recetarle una medicación errónea. Cuando empecé a explorar con mi cuerpo la corporalidad de mi abuela, empecé a sentir su presencia (...) recordé entonces su cuerpo con el mío, cómo caminaba y cómo, siendo ciega, avanzaría a tientas hacia el altar (Richards, 2005:33).

El actuante, en este caso, trae a la presencia la otredad más inmediata: su abuela, o su padre. De ese modo el actuante es puente de algo que ha vivido en carne propia y puede, por tanto, *recordar* con su cuerpo: sus acciones precisas frente a la presencia del otro, o recordar al otro a través del propio cuerpo. Sin embargo, el traer a la presencia a los más inmediatos es solo la puerta de acceso a una esfera que va más allá de ti mismo, este proceso no se queda en la esfera de las memorias inmediatas del actuante, esa apariencia individual que trae a la presencia se amplía hasta volverse una imagen del mundo:

Uno de los accesos a la vía creativa consiste en descubrir en sí mismo una corporalidad antigua a la cual se está unido por una relación ancestral fuerte. A partir de los detalles se puede descubrir en sí a otro -al abuelo, a la madre- Una

foto, el recuerdo de las arrugas, el eco lejano de un color de la voz permite reconstruir una corporalidad. Al comienzo, Una corporalidad de alguien conocido, y después más y más lejos, la corporalidad del desconocido, del ancestro. ¿Es verídica o no? Tal vez no es como ha sido, sino como hubiese podido ser. Puedes llegar a un pasado muy lejano como si la memoria se despertase. Es un fenómeno de reminiscencia, *como si uno recordase al Performer del ritual primario*. Cada vez que descubro algo tengo la sensación que es eso que recuerdo. Los descubrimientos están detrás de nosotros y es necesario hacer un viaje hacia atrás para llegar hasta ellos. Con la irrupción -como en el regreso de un exiliado- *se puede tocar algo que ya no está ligado a los orígenes pero sí -oso decirlo- al origen* (Grotowski citado en Richards, 2005: 62).

Este proceso en que el actuante trae a la presencia a través del recuerdo, no se trata de una regresión hacia atrás al infinito, pues de la esfera más inmediata se da un tránsito hacia, en términos de Grotowski, el 'origen' ¿Qué significa esto? El origen aquí voy a leerlo como el corazón del mundo, la unidad de la naturaleza que todo lo crea, el trasfondo del mundo al regresamos después de nuestro 'exilio' en la realidad empírica de las fragmentada individuales. El actor a través de las acciones físicas trae a la presencia a un otro de su esfera cercana, descubre a través de su cuerpo por ejemplo la presencia de la madre o la abuela; pero este proceso también va más allá de la esfera inmediata, pues el actuante retorna al origen (al trasfondo uno del mundo), y trae a la presencia al actor primordial. Tenemos entonces que el actuante trae a Dionisio mismo a la presencia en un proceso de retorno al origen: a la unidad del trasfondo del mundo. El cuerpo y la voz del actuante se vuelven símbolo de Dionisio, el conocimiento y la verdad del trasfondo último del mundo se hace manifiesto.

En este punto es necesario hacer un paréntesis de no poca importancia. Grotowski tuvo una fuerte influencia del teatro y la filosofía de la India (cf. Wolford, 2006: 144-151, 312-327) que, recordemos, es la misma fuente de la que Schopenhauer bebe en su formulación de la teoría de la Voluntad y la Representación, y que después Nietzsche hereda de este como los instintos apolíneo y dionisiaco. Señalo entonces el trasfondo filosófico común de estas tres figuras para dar más solidez a la interpretación que he hecho del término 'origen' como trasfondo del mundo. No es una lectura arbitraria o impuesta.

Continuando: desde la praxis teatral, podemos confirmar que a medida que el actuante empieza a entrar en la corriente de vida a través de las acciones físicas, los límites de la individualidad se empiezan a borrar, primero se pierden los límites de individualidad frente al compañero de escena, luego más y más, de modo que el contacto con tu compañero:

Se puede volver tan abierto que en tu percepción como hacedor, donde tu 'yo' empieza y termina ya no es claro. Puedes empezar a descubrir que estás tan conectado [con el compañero] (...) que cuando hay esa puerta abierta entre su ser y tu ser (...) puedes percibir que lo que es tu 'yo' y lo que tu considerabas que eras hace diez segundos era una cosa, y que ahora es otra cosa, mucho más amplia, expandiéndose, y también está englobando a tu compañero, lo que está pasando en tu compañero también está pasando en ti (Richards, 2008: 21, traducción propia).

Un pasaje puede ocurrir de 'mi mismo' hacia 'nosotros, y luego no solo 'nosotros' sino 'nosotros y alguna otra presencia. Es como cuando escalas una montaña: uno experimenta el cambio en la cualidad del aire, es como si el aire realmente fuera otra sustancia" (Richards, 2008: 95).

Este proceso de borrar y expandir los límites de la propia individualidad tiene claros vínculos con el proceso de éxtasis dionisiaco. Ahondemos ahora en la figura de Dionisio para entender más claramente este punto.

2.3 Dionisio, la tragedia y el teatro. La identidad de Dionisio a fondo: detrás de la máscara

Aunque Dionisio por su naturaleza se retrae, es justamente en la escena de la tragedia griega donde se nos muestra y brilla con más esplendor. Tomemos el caso de *Las Bacantes* de Eurípides como paradigmático en este punto: esta es una tragedia en la que explícitamente se hace manifiesta la presencia de Dionisio como personaje, lo que la

diferencia de otras obras es que, en *Las Bacantes*, el movimiento dramático va encaminado hacia la revelación de que el extranjero es, nada más y nada menos, que Dionisio mismo; de ahí que el drama de la obra gira en torno a la determinación de la identidad de dios. Desde el comienzo lo tenemos afirmando su propia identidad divina: “Me presento como hijo de Zeus en este país de los tebanos, yo, Dionisio. Aquí me dio a luz un día la hija de Cadmo, Sémela, en un parto provocado por la llama del relámpago” (Eurípides, 1998: 1-2). Y continúa: “He llegado en primer lugar a esta ciudad de los griegos (...) *a fin de ser un dios patente a los mortales*” (Eurípides, 1998: 20-25, énfasis añadido).

Sin embargo, el reconocimiento de su identidad como Dios encuentra dificultades en el camino: lo calumnian diciendo que en realidad es un simple hijo de mortales, negando por completo su naturaleza divina, sin mencionar que los cultos báquicos han sido rotundamente prohibidos por Penteo. Frente a este panorama adverso Dionisio responde: “Voy a demostrarle que soy, desde mi nacimiento, un dios, a él y a los tebanos todos” (Eurípides, 1998: 45).

El desarrollo de la obra se concentra en cómo se le hace manifiesta la identidad de Dionisio a Penteo. Esta manifestación, como vamos a ver en lo que sigue, culmina en una destrucción dionisiaca de Penteo: el gran detractor se va a convertir en la imagen del Dios que niega. Como detractor este hace que lleven preso a Dionisio, pero este no puede ser encadenado así sin más, los esfuerzos por doblegarlo son inútiles, Penteo tan solo “daba estocadas al aire brillante, mientras creía degollarme” (Eurípides, 1998: 630). Dionisio engaña a Penteo para conducirlo al monte Citerón, y es allí donde este muere devorado por las Bacantes:

Cogiendo con sus dos manos el brazo izquierdo, y apoyando el pie en los costados del desgraciado, le desgarró y arrancó el hombro, no con su fuerza propia, sino porque el dios había dado destreza a sus manos. Luego (...) desgarrando su carne, mientras se le echaba encima (...) toda la turba de Bacantes. Había un griterío total; a la vez él, que gemía de dolor con todo lo que le quedaba de vida (...) Arrancaba una un brazo, otra un pie con su calzado de caza, mientras en el descuartizamiento quedaban al desnudo sus costillas. Y todas, con las manos teñidas de sangre, se pasaban una a otra como una pelota

la carne de Penteo. Ha quedado esparcido su cuerpo; un trozo al pie de las peñas abruptas y otro entre el follaje denso de la enramada del bosque (Eurípides, 1998: 1125-1140).

Penteo va a ser desmembrado, su identidad al igual que su cuerpo van a ser completamente destruidos. Esto quiere decir que aquello que lo delimitaba como individuo se va a romper, he ahí el por qué su destrucción es, en cierto sentido, dionisiaca, pues la ruptura del principio de individuación entra en juego. De ese modo es que Penteo va a encarnar la identidad del Dios del que tanto renegaba, con su propia destrucción la identidad de Dionisio se va a hacer manifiesta, Penteo se vuelve una imagen del dios, una máscara: es conducido a reconocer la identidad de este, y aún más, a promulgarla mediante su propia destrucción.

Pero no se trata de que Dionisio es meramente representado en el drama de *Las Bacantes*: lo que estamos contemplando allí se trata más bien de un juego de máscaras que *nos revela algo sobre cómo se manifiesta Dionisio*. Veamos: el Dios se nos manifiesta a través de la máscara del individuo que sufre y lucha, en el caso de *Las Bacantes* tenemos a Penteo cumpliendo esta función. De ahí que la máscara tiene una doble labor: así como disfraza también proclama la identidad del Dios, de modo que la identificación errónea que tenemos al principio, lo que hace es preparar el terreno para su revelación y victoria. En el fondo Dionisio es el verdadero héroe trágico: Prometeo, Edipo, Penteo, no son más que máscaras de este héroe originario (Nietzsche, 1984: § 10).

El punto clave en este asunto es que "la máscara que usan el dios y el extraño humano, que también es el dios, *es la máscara trágica del actor*, cuya función es hacer que los personajes sean reconocibles como lo que son, para que sean identificables visualmente" (Sallis, 1991: 50, nota al pie, traducción propia). Esto quiere decir que hay un paralelismo entre el juego de máscaras que hay entre Dionisio y Penteo, con el juego de máscaras que se da entre *el actor* trágico y Dionisio. Así como el juego entre Dionisio y Penteo nos lleva a descubrir que Penteo es una máscara de Dionisio, así mismo *el actor* trágico es máscara del Dios, en tanto la función del actor consiste en este juego de disfrazar y revelar la identidad de Dionisio. El aspecto dionisiaco del juego de máscaras del actor

consiste en que para cumplir verdaderamente su función como actor su identidad tiene que ser quebrada, para transformarse mágicamente en otro:

Y aquí está la cuna del drama. Pues su comienzo no consiste en que alguien se disfrace y quiera producir un engaño en otros: no, antes bien, en que el hombre esté fuera de sí y se crea a sí mismo transformado y hechizado (Nietzsche, 1984: 4.1 El drama musical griego).

El drama teatral no se trata de disfrazarse para engañar a otros, su fundamento reside en que el actor esté realmente fuera de sí, en lo otro, en los otros; y el transformarse fuera de sí se da en virtud de esta expansión y continuidad de su ser con el todo. En relación al juego de máscaras alrededor de la identidad de Dionisio es clave que este se refleja en sus seguidores (que también pueden tomar forma de detractores), es decir, se manifiesta en individuos que a su vez son él mismo. Y el hecho de que Dionisio se nos manifieste de manera tan clara en una figura es el efecto apolíneo.

2.4 La identidad de Dionisio a fondo: el más terrible y el más amable

A través de manifestación de la identidad del dios a Penteo y a través del juego de máscaras del actor trágico, salen a la luz los dos rasgos dionisiacos fundamentales: desmembramiento de la individualidad y unión con la naturaleza. Estas dos características hacen parte constitutiva de Dionisio ¿De qué se trata cada una? ¿Cómo se articulan las dos en la figura de Dionisio?

Si seguimos viendo con lupa tenemos que la identidad de Dionisio tiene, por así decirlo, dos temperamentos: “es un dios por naturaleza en todo su rigor, el más terrible y el más amable para los humanos” (Eurípides, 1998: 860), o puesto en palabras de Nietzsche: “en aquella existencia de dios despedazado Dionisio posee la doble naturaleza de un demonio cruel y salvaje y de un soberano dulce y clemente” (Nietzsche, 1984: §10).

La identidad de Dionisio tiene, de este modo, dos aspectos: el más terrible y el más amable ¿Qué significa esto? Y ¿Cómo estos dos rasgos tan distintos pueden constituir un mismo dios? Así “como las medicinas nos traen a la memoria los venenos mortales” o también “aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados” (Nietzsche, 1984: §2), en esa misma dirección podemos entender estos dos rasgos de Dionisio como el más amable y el más terrible: el uno nos evoca al otro. Sin embargo aún queda la pregunta ¿en qué consiste cada uno? Y además ¿cómo se relacionan entre si estos dos lados de Dionisio?

El lado más terrible podemos entenderlo a través la imagen de Penteo siendo desmembrado por las Bacantes. Aquí tenemos un doloroso cuadro respecto de cómo un individuo llega a su fin, se trata de la ruptura del principio de individuación y de cómo se entra a la unidad última con la naturaleza. Su lado terrible se manifiesta en el sufrimiento que se produce por el desmembramiento de la identidad, También en otro nivel se trata del estado de sufrimiento causado por el reinado del principio de individuación. Es como si la naturaleza contemplase su propio desmembramiento en individuos y “prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos” (Nietzsche, 1984: §2), de ahí que “nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento” (Nietzsche, 1984: §10).

La jovial unión del ser humano con la naturaleza, y la comunión entre los mismos seres humanos hace parte del lado dionisiaco más gentil. Miremos al fragmento cuando las Bacantes:

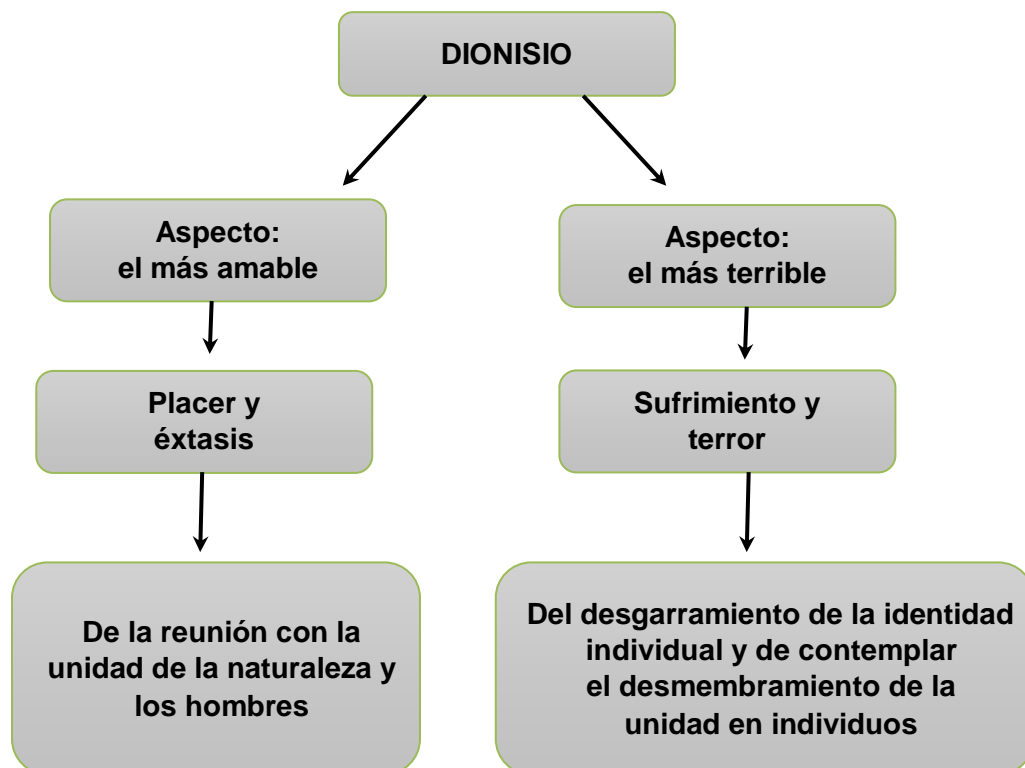
Llevaban en sus brazos un cervatillo o lobeznos salvajes, y les daban su blanca leche todas aquellas que de un reciente parto tenían aún el pecho rebosante y habían abandonado a sus recién nacidos. Se pusieron encima coronas de yedra, de roble y de florida brionia. Una tomó su tirso y golpeó sobre una roca, de donde empieza a brotar, como de rocío, un chorro de agua. Otra hincó la caña en el suelo del terreno y allí el dios hizo surgir una fuente. Todas las que deseaban la blanca bebida, apenas escarbaban la hierba con las puntas de sus dedos, obtenían manantiales de leche. Y de los tirsos cubiertos de yedra destilaban dulces surcos de miel (Eurípides, 1998: 699-702).

Se trata de la comunión de los seres humanos con las demás bestias y la naturaleza, y no solo eso, también un reencuentro entre los mismos seres humanos:

La naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre (...) ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él (Nietzsche, 1984 §3).

Se trata del goce y el éxtasis del reencuentro más íntimo con la unidad de la naturaleza. Y este reencuentro va en conexión inseparable con el sufrimiento y terror surgidos por el desmembramiento de la unidad, pues para poder llegar a la jovial comunión con la naturaleza es necesario haber pasado por el doloroso proceso de quiebre y desmembramiento de la identidad. Los dos rasgos están conectados de modo que Dionisio es el más terrible y el más amable a la vez (ver figura 2-2).

Figura 2-2: Identidad de Dionisio.



2.5 Identidad de Dionisio a fondo: la ruptura como exceso

No importa qué lado de lo dionisiaco miremos, el más terrible o el más amable, en ambos es necesario el proceso de *romper* con el principio de individuación. A este se lo rompe ya sea borrando los límites del individuo en el proceso de reconciliarse con la unidad de la naturaleza, o ya sea en el proceso de desmembramiento del individuo, desgarrándolo. De este modo *la ruptura constituye la identidad de lo dionisiaco*.

Pero ¿cómo interpretar este proceso de ruptura? La respuesta a esto es clave no solo para interpretar lo dionisiaco, sino entender la tragedia griega y poder situarla en oposición al socratismo.

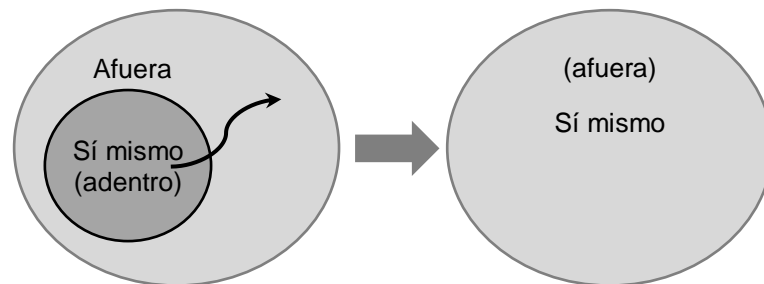
En el estado dionisiaco de éxtasis como estar fuera de 'sí mismo' hay un rompimiento de límites ¿Qué límites se rompen allí? ¿En qué consiste el éxtasis? En lo que sigue vamos a ver que este éxtasis surge de un *exceso*, de una *desmesura* tal que genera un cierto encanto: uno no vuelve a su 'sí mismo' sino que entra en otro, y rompe así con los límites del individuo. Para entender más este proceso de ruptura miremos con más detenimiento el éxtasis dionisiaco y la lógica que hay detrás de este. La fuerza dionisiaca:

Incrementa aquí también las fuerzas vitales con tal desmesura, que por todas partes aparecen estados extáticos, visiones y una creencia en una transformación mágica de sí mismo (...) En el estado del «hallarse fuera- de-sí», en el éxtasis, ya no es menester dar más que un solo paso: no retornamos a nosotros mismos, sino que ingresamos en otro ser, de tal modo que nos portamos como seres transformados (Nietzsche, 1984: 4.1 El drama musical griego).

En el éxtasis dionisiaco se está fuera de sí, de modo que se transgreden los límites cotidianos del sí mismo; como estado dionisiaco lo podemos poner en estos términos: el sí mismo que normalmente cumple la función de estar 'dentro' de sí, es decir, en sus límites, se va a desplazar de adentro hacia afuera, rompiendo de ese modo sus propios límites; en este desplazamiento se van a borrar la oposición misma entre adentro y afuera, pues si lo que inicialmente estaba en los límites del 'adentro' ya está 'afuera', de

ahí que no tiene más sentido hablar la oposición adentro y afuera. Esta es una forma de pensar el asunto (Ver figura 2-3).

Figura 2-3: Éxtasis 1.



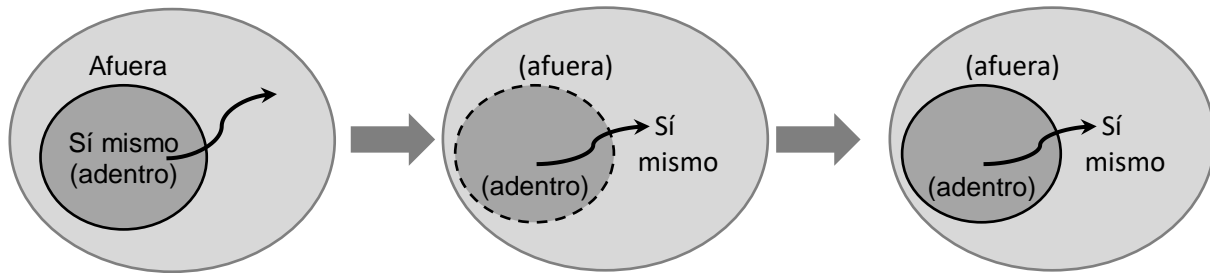
Sin embargo, es un absurdo pensar la lógica de ruptura de límites de lo dionisiaco así, esto se debe a que quebrar *por completo* la oposición entre adentro y afuera, es borrar la posibilidad misma de ruptura de límites, por tanto es borrar la posibilidad de éxtasis dionisiaco: si no hay adentro ni afuera entonces se anula el estar 'fuera de sí' que le es propio al éxtasis dionisiaco. De este modo este no se puede tratar simplemente de desplazar una cierta interioridad hacia un afuera.

No podemos anular completamente la oposición adentro y afuera, pues la transgresión del 'sí mismo' propia del éxtasis sólo es posible en relación al límite de estar 'dentro de sí mismo': siguiendo esta lógica uno solo puede estar 'fuera de sí mismo' si el 'sí mismo', de un modo u otro, continúa estando delimitado. Tenemos entonces que el éxtasis dionisiaco solo es posible transgrediendo el límite y, a su vez, sólo es posible en relación al límite ¿Cuál es el sentido de esto?

Significa que la lógica de la ruptura dionisiaca, más que transgredir los límites del sí mismo para borrarlos, es un *exceder* los límites para reestablecerlos (ver figura 2-4). Miremos: la lógica del estar fuera de sí tiene que necesariamente romper con los límites del sí mismo, en el proceso de ruptura dionisiaco lo que sucede entonces es un proceso de *ruptura* del sí mismo donde los límites, en efecto, son transgredidos pero mediante un torrente de desmesura. Los límites mismos se ven afectados momentáneamente por esta transgresión, pero luego hay un necesario proceso de *reinstalación* del límite como el límite a ser transgredido. Al *exceder* los límites de ese 'sí mismo' que se define en

oposición al estar ‘fuera de sí mismo’, no se borra por completo la delimitación del ‘sí mismo’ que normalmente permanece dentro de sus límites, sino que esta delimitación queda suspendida en un abismo, para luego ser reinstalada. Esta es la lógica del éxtasis dionisiaco: un ciclo de transgresión, afectación, y reinstalación de los límites (cf. Sallis, 1991, 55).

Figura 2-4: Éxtasis 2.



La especificidad de este proceso dionisiaco del éxtasis es lo que determina su oposición a lo apolíneo. Posterior a este proceso de éxtasis se da la instalación de la medida: dibujando de nuevo los límites de la individualidad y el sí mismo. A la medida apolínea, Dionisio opone el exceso. De hecho podemos decir que el estado dionisiaco de éxtasis es el exceso en sí mismo.

El éxtasis dionisiaco en su excederse de límites, en su desmesura disuelve el marco de sentido en el que algo se puede determinar como verdadero, de modo que frente a la medida y límites apolíneos el exceso se nos revela entonces como una verdad (Nietzsche, 1984: §4). Pero no se nos presenta como una verdad fundamental, sino como la verdad mediante la cual todas las demás verdades pueden llegar a tener fundamento, lo dionisiaco es el origen desde el cual brotan todas las verdades. Lo que se nos revela en lo dionisiaco es el abismo: la disolución de fundamentos y determinación.

Este proceso de pérdida del sí mismo que se da en el proceso de éxtasis dionisiaco lo podemos poner en términos de: pérdida abismal del sí mismo. Abismal en el sentido de su relación con el terror y el sufrimiento, como lo señala Nietzsche en diversas ocasiones. No se trata sólo de que lo dionisiaco produzca terror y sufrimiento, es más que lo dionisiaco es como la pérdida de ‘sí mismo’ a la que uno se somete cuando uno es

golpeado por el terror o abrumado por el sufrimiento. Y el funcionamiento de lo dionisiaco es tal que esto se entreteje con el júbilo y el placer de la unión transgresiva.

Si bien este aspecto de la ruptura de todo sentido y la disolución de los fundamentos está presente en Nietzsche, no podemos olvidar el aspecto más afirmativo que Nietzsche busca acentuar: a través del acrecentamiento mutuo entre Apolo y Dionisio se afirma y acrecienta el juego de la vida como un juego de apertura de sentidos en medio de la carencia de fundamentos. En efecto, el punto clave al que nos conduce esta lógica del proceso de ruptura dionisiaco, es que podemos entender más concretamente porque la relación entre Apolo y Dionisio no es de opuestos que se suprimen, sino la lucha entre dos combatientes que se estimulan y enaltecen mutuamente: esto podemos verlo claramente en el momento de ruptura (dionisiaco) que es seguido inmediatamente por la instalación de una nueva medida (apolínea). Así sucede, en efecto, en la tragedia pues la presencia de dionisiaco impulsa las capacidades simbólicas apolíneas, que a su vez se esfuerzan por hacer más presente a Dionisio, de ese modo ambos se ven potenciados en una espiral ascendente de enaltecimiento de fuerzas simbólicas.

En este sentido podemos ver más claramente de qué se trata la oposición entre Apolo y Dionisio, no se trata de un juego binario de opuestos que se cancelan. No. Si queremos poner su relación bajo el término de contradicción, no se trata de la contradicción lógica que normalmente asociamos a este término, Nietzsche nos habla de “la contradicción que mora en el corazón del mundo” (Nietzsche, 1984: §9). Una contradicción en la que los opuestos se mantienen en su oposición más que cancelarse. La oposición entre ambos no es simplemente: producir límites y romper límites; como hemos visto se trata más bien de un romper el límite del ‘sí mismo’, donde el límite mismo que posibilita la transgresión se va a ver afectado, suspendiéndose en un abismo, para su posterior reinstalación donde el límite vuelve a demarcarse.

2.6 Dionisio y la Tragedia

Ahora que hemos ahondado en la identidad de Dionisio podemos tocar el asunto de cómo se ve determinada la tragedia por Dionisio ¿Cuál es la relación entre ambos? O incluso previo a eso ¿De dónde surge la tragedia? Preguntar esto es indagar por lo propiamente trágico. Para comenzar la tragedia no es lo que los estéticos dicen que es, es decir, la lucha del héroe con su destino. Tampoco se trata de ver en escena el triunfo del orden moral. Tampoco es una descarga de emociones, en el sentido de la catarsis aristotélica. Para Nietzsche la tragedia se trata de otra cosa muy diferente:

Pues el hecho de que en la vida los acontecimientos se desarrollen de una manera tan trágica es lo que menos explicaría la génesis de una forma artística; ya que el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla (Nietzsche, 1984: §24)

Tenemos entonces que la tragedia es un *suplemento metafísico de la realidad* ¿De qué se trata esto?

2.7 La tragedia como mimesis dionisiaca y apolínea

Comencemos abordando el tema de la mimesis. El carácter mimético de la tragedia se explica en gran medida a partir de la música, que es de donde de alguna forma nace esta. Tengamos en cuenta la diferenciación que plantea Nietzsche entre la música y las artes figurativas (diferenciación análoga a la polaridad dionisiaca y apolínea, respectivamente); las artes figurativas son mimesis del mundo de los fenómenos, pero no es este el caso de la música, pues como veremos en lo que sigue esta es mimesis del trasfondo del mundo: es la manifestación sin imagen y sin concepto de abismal éxtasis dionisiaco. Las imágenes apolíneas son reflejo de esta música que brota de los abismos

El interés de Nietzsche es rastrear históricamente la raíz de donde proviene la tragedia, y la música es, en cierto sentido, la cuna de donde nace. Así las cosas, encontramos que

el germen artístico griego que se convirtió en Ditirambo y posteriormente en Tragedia, históricamente apareció primero en la Poesía Lírica. Del artista lírico podemos decir que:

Como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una imagen onírica simbólica. Aquel reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual (Nietzsche, 1984: §5).

En la poesía lírica tenemos un caso de mimesis dionisiaca y mimesis apolínea: primero en forma de música se crea una réplica del trasfondo del mundo, luego esta música se hace visible como imagen. El punto con la poesía lírica es que su origen está en la música, más concretamente en la dimensión textual de la poesía como objetivación de la melodía. Cuidado en este punto, pues se trata de que la irradiación dionisiaca sin imagen 'se le suma' una imagen, es decir, un brillar apolíneo de apariencia. La imagen brota de la música, la imagen no es más que la manera de hacerse visible de la música. En ese sentido el encanto musical de la Poesía Lírica emite chispas en forma de imágenes, en una mezcla de los dos instintos artísticos. En su máximo desarrollo esta se vuelve tragedia y ditirambo dramático (Nietzsche, 1984: §5).

De esta simbiosis de los instintos artísticos dionisiaco y apolíneo, podemos encontrar vestigios en el caso de la canción popular: los dos instintos colaboran para dar lugar a un 'nuevo' género artístico de la canción popular: en este se combinan la música con la poesía:

Más para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía. La melodía es, pues, lo primero y universal, que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos (...) La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla;

no otra cosa es lo que quiere decirnos la forma estrófica de la canción popular (Nietzsche, 1984: §6).

Aquí en la canción popular encontramos de nuevo un proceso de doble mimesis: primero mimesis dionisiaca del trasfondo del mundo que gana expresión como música, y luego la mimesis apolínea de la música que se objetiva como poesía. En la mimesis apolínea el lenguaje es llevado hasta sus límites para imitar la música, no al revés.

En el caso de la sinfonía pastoral de Beethoven, por ejemplo, no se trata de imitar las imágenes sugeridas como 'escena del arroyo', sino que se trata de una descarga musical vuelta imágenes. La dirección del proceso mimético es esa y no otra, ni puede ser cambiada: las imágenes poéticas son engendradas por el trasfondo musical. Se distorsiona por completo la profundidad del significado de la música de Beethoven cuando es vista como la imitación de una escena del campo. La música es mimesis del uno primordial más allá del mundo de los fenómenos. La música habla primero, y luego las imágenes entran a ser expresiones simbólicas de la verdad dionisiaca latente en la música.

Aquí hay en juego una concepción sobre los límites del lenguaje: este se trata de un medio para hablar de los fenómenos, pero nunca puede sacar a la luz las profundidades más íntimas de la música que brota del abismo. Cualquier tipo de discurso se va a topar con limitaciones para dar cuenta de la música, pues siempre hay algo que se le retrae al lenguaje, aquello de lo que no se puede hablar queda así, inefable e inalcanzable a las palabras. Cualquier discurso sobre el sentido de la música va a caer en el peligro de atribuirle al trasfondo del mundo atributos que pertenecen al mundo de las apariencias.

Así, al descartar la posibilidad de que el lenguaje puede llegar alguna vez a externalizar el aspecto más interno de la música, la música para Nietzsche tiene cierta prioridad sobre la poesía; prioridad en el sentido de que el lenguaje de la poesía depende por completo del espíritu de la música. Aquí es clave señalar que el lenguaje poético que brota de la música no es una externalización, sino que se ilumina desde dentro.

La música nos constriñe de ese modo a ver más, y de un modo más íntimo que de ordinario, y a desplegar ante nosotros como una delicada tela de araña el

suceso de la escena, para nuestro ojo espiritualizado, que penetra con su mirada en lo íntimo, el mundo de la escena se ha ampliado de un modo infinito y asimismo se encuentra iluminado desde dentro (Nietzsche, 1984: §21).

En el culmen del desarrollo de los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco encontramos a la tragedia. Y esta al igual que la poesía lírica y la canción popular tiene una estructura mimética doble: una mimesis dionisiaca y una mimesis apolínea. El lugar del poeta lírico como artista dionisiaco se lo toma el coro, y en este situamos el corazón mismo de la tragedia:

Hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes corales entretajadas en la tragedia son, pues, en cierto modo, el seno materno de todo lo que se denomina diálogo, es decir, del mundo escénico en su conjunto, del drama propiamente dicho. En numerosas descargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, más, por otro lado, como objetivación de un estado dionisiaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisiacos (Nietzsche, 1984: §5).

Ahora podemos entender cabalmente la afirmación: el coro es el origen de la tragedia, que esta surgió del coro y que al principio era solo coro. En la tragedia también se da la mimesis dionisiaca como música: escuchamos el resonar del abismo, y la escenificación del mito trágico sale a la luz como una imagen producida por la mimesis apolínea: en estas imágenes apolíneas el coro se ve a sí mismo como un grupo de transformados. Y he ahí el fenómeno dramático primordial.

Sin embargo, más concretamente ¿cómo es la relación entre Apolo y Dionisio en la tragedia? Aunque al verla como totalidad tenemos que, en cierto sentido, el aspecto dionisiaco resalta, la meta suprema de la tragedia es alianza fraternal de ambos instintos: Dionisio habla el lenguaje de Apolo, y Apolo es puesto a hablar el lenguaje de Dionisio.

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisio habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisio: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general (Nietzsche, 1984: §21).

Ahora cabe preguntar ¿cuál es el efecto de lo dionisiaco más allá de estos procesos de mimesis apolíneo y dionisiaco? Pues “el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla” (Nietzsche, 1984: §24).

2.8 El arte como suplemento metafísico

¿Qué significa que la tragedia sea un suplemento metafísico? Trayendo a la escena un doble mimético de la naturaleza, la tragedia nos revela a la naturaleza misma, nos presenta un duplicado transparente de esta, y así llegamos a intuir, a través de la tragedia, las fuerzas que operan detrás de las apariencias.

El efecto resultante de la tragedia como superación del horror y sin sentido se logra con la potenciación del juego introductor de sentido de los instintos artísticos. Veamos: arrojado en el olvido de sí mismo, el seguidor de Dionisio se adentra en el terrible abismo; el peligro que hay en ver las profundidades del mundo, en conocer la verdad abismal, es volver a la realidad cotidiana y verse envuelto por el pesimismo de la sabiduría de Sileno. Y, justamente, con la tragedia es superado este pesimismo resultante de enfrentar el horror.

La tragedia logra el superamiento de la realidad pues sabe cómo transformar el horror de la existencia en algo que podamos vivir; nos expone al abismo, nos lo revela por medio de una doble mimesis, y aun así, en su revelarnos el abismo la tragedia nos protege, nos salva de las consecuencias negativas de una exposición tal. Y no solo transforma artísticamente lo horrible para poder soportar la existencia, sino que lo horrible se convierte en lo sublime. Y aún más: la tragedia es entonces la potenciación tanto de la

energía apariencial de Apolo como del torrente poderoso de Dionisio, es la potenciación de juego creador de sentidos donde los instintos artísticos se estimulan mutuamente. Y esto es lo que hace la vida digna de ser vivida. Vemos, por tanto, cual es el sentido de la tragedia como suplemento metafísico

El juego introductor de sentidos tiene que ver entonces con lo que nos revela el mito trágico de que incluso los aspectos disarmoniosos, feos, y terribles de la existencia son simplemente un juego eterno en el que el Uno Primordial juega consigo mismo.

Aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer (Nietzsche, 1984: §24).

Así, la tragedia posibilita un tránsito seguro de conocer la verdad dionisiaca de vuelta a la cotidianidad ¿Cuál es la estructura de esta revelación? ¿Cómo se da el giro de lo abismal a lo sublime? Hay un punto clave para entender porque la tragedia es sublime y tiene efectos salvadores del pesimismo.

La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime, y escucha un canto lejano y melancólico - éste habla de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor (Nietzsche, 1984: §20).

La canción de la que aquí se habla es un canto lejano, no la que canta el coro, sino que se la oye desde la distancia. Esta distancia apunta a la función de la mimesis apolínea en la tragedia como totalidad. La mimesis apolínea como la proyección de la música en imagen es justamente lo que nos genera la distancia. Hay una distancia que posibilita el espacio de revelamiento de la verdad y conocimiento trágico. Aquí empezamos a intuir más claramente el rol de Apolo dentro de la tragedia, el sublime gesto con el que Apolo nos redime:

Entre los efectos artísticos peculiares de la tragedia musical hubimos de destacar un engaño apolíneo, el cual está destinado a salvarnos de una unificación inmediata con la música dionisiaca, mientras nuestra excitación musical puede descargarse en una esfera apolínea y a base de un mundo intermedio visible intercalado. Aquí creímos haber observado que aquel mundo intermedio del suceso escénico, y en general el drama, se hacía, justo por esa descarga, visible y comprensible desde dentro en un grado que en todo otro arte apolíneo resulta inalcanzable (Nietzsche, 1984: §24).

El carácter brillante de las imágenes apolíneas podemos entenderlo en contraste con la importante tarea del arte de salvar al ojo de mirar en los horrores de la existencia, dándole al sujeto el bálsamo salvador del brillo en la apariencia, con cierta distancia de las agitaciones del trasfondo. Estamos entonces ante un Apolo que enaltece a Dionisio, y al hacerlo se enaltece a sí mismo.

Dionisio viene a brillar con cierta distancia como lo sublime, y en el juego introductor de sentido entre los instintos, se nos revela como ese exceso y desmesura de vida en la que la jovialidad y el sufrimiento van de la mano. La destrucción y todo lo terrible nos parecen ahora *necesarios*. La fuerza dionisiaca nos saca de nosotros mismos y nos conduce a nuestro destino artístico pues “pues sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo” (Nietzsche, 1984: §5).

Hasta aquí hemos visto cómo operan los instintos artísticos al interior de la tragedia. Esta nos revela la verdad y el conocimiento del mundo en un juego mimético de música y poesía, y de este modo la terrible esencia de la naturaleza se ilumina desde dentro como sublime. En este punto tenemos que preguntarnos si el teatro actual cumple con la función de la tragedia, o acaso una similar. En secciones anteriores de este texto, hemos hecho una primera aproximación a las tesis de que el acontecimiento teatral de hoy día, desde cierta perspectiva, también es atravesado por los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco. Con el terreno ganado hasta el momento sigamos examinando el asunto.

2.9 El teatro actual como fuente de conocimientos: función ontológica

En relación a la mimesis hay cierto punto en común entre la tragedia y el teatro hoy día, en tanto no son copia del mundo de los fenómenos. En efecto, el acontecimiento teatral no funciona en la misma dirección que la experiencia de la realidad cotidiana, es una esfera autónoma y tiene su propio campo de experiencia, en el sentido de que el ente poético genera tensiones, incisiones, fracturas respecto a la realidad cotidiana; el ente poético crea sus propias reglas de juego, impone ciertas dinámicas que ejercen violencia contra la 'gramática' de la realidad cotidiana o incluso de la naturaleza, es la puesta en suspenso de la realidad para abrirle paso a la potencia poética:

Hay un teatro de otro orden, dotado de autonomía, de inmanencia, que se sostiene en una actuación que intenta fracturar la realidad, quebrarla, no confirmar lugares ni conquistas profesionales, ni amor al público; se trata de una decisión de la actuación de fundar poéticamente otro campo de realidad (...) se trata de asumir, lo entienda o no, lo pueda conceptualizar o no, una potencia revolucionaria para estar en escena, no sostenida ni por el autor, ni por el director, ni por la puesta en escena, sino por la potencia poética de la actuación (Bartis, citado en Dubatti, 2007: 122)

El trabajo de los hacedores de teatro es el de producir el *acontecimiento* poético. Aquí estamos usando poético, no referido a la poesía como género literario, sino en su sentido Aristotélico como ποιησις (poiesis): este viene de la raíz τεχνη (technē) que significa fabricar, construir, su equivalente latino es la palabra 'ars' que derivó en español como arte (cf. Sinnot citado en Dubatti, 2007: 90). Poiesis se refiere entonces tanto a la creación artística como a los objetos artísticos mismos, es la creación de entes artísticos y lo entes artísticos en sí.

Cabe preguntar entonces ¿Por qué la poiesis teatral es un acontecimiento? Y ¿Qué es lo que hacen los hacedores de teatro para producir tal acontecimiento poético? La poiesis teatral es acontecimiento ya que acontece únicamente mientras los actores producen *acción* en determinado tiempo y espacio, no existe ni en el antes ni el después sino en el instante, y es puesta a existir en cada función. Es condición de este acontecimiento

teatral el encuentro en carne y hueso entre hacedores y espectadores, sin intermediación tecnológica. A través de las *Acciones Físicas* los actores dan vida al microcosmos poético, ahí yace la potencia poética de la actuación.

La potencia poética de la actuación se funda en las acciones físicas, a través de estas contemplamos la transformación del cuerpo natural del actor un cuerpo poético. El actor tiene un cuerpo natural y social: en el sentido del cuerpo biológico del actor, y el cuerpo como persona social, inserto en una cultura y modos de comportarse, con una historia, etc. Este cuerpo se ve transformado poéticamente por su trabajo con *acciones físicas*, se da un salto ontológico de su cuerpo natural y social para convertirse en cuerpo poético, ya des-naturalizado y des-socializado; el actor pasa entonces por un proceso de desindividuación para volverse el material viviente de la poiesis. Las acciones físicas crean la forma del nuevo ente poético, esa forma posee una manifestación musical generada corporalmente, incluso cuando el cuerpo del actor se encuentra, a la vista del espectador, inmóvil y silencioso, aun ahí está accionando y creando poiesis.

Lo propio de la poiesis teatral es construir un orden distinto a la realidad cotidiana, el ente poético tiene el poder de instaurar un mundo dentro del mundo. En ese sentido, *el teatro como práctica viva y actual tiene una función ontológica*: abrir mundo poniéndolo a existir, en la escena vemos nacer un nuevo ente de carácter poético que es puesto existir frente a nuestros ojos. Recordemos en este punto la etimología de la palabra teatro: su raíz la comparte con el verbo 'theáomai' que significa ver, ser espectador y, además, ver aparecer algo ante nuestros ojos (cf. Baily citado en Dubatti, 2012: 82). Vamos a una obra a ser testigos de la aparición de un ente poético, efímero. Y el hecho de la durabilidad del teatro como instante no implica un detrimento de su carácter ontológico, pues este no depende de su perduración en el tiempo.

La función utilitaria del cuerpo poético, su para qué, es una pregunta secundaria respecto a la pregunta ontológica, pues la perspectiva utilitaria no capta la totalidad del acontecimiento poético. La función del teatro como ente poético tampoco es comunicativa, su complejidad es mucho mayor a ser la expresión de un sujeto emisor, no se puede ser reducido a eso. El ente poético desborda a lo que un emisor busca comunicar, tan solo hay que ver la no necesaria correspondencia entre lo que un autor

dice de su obra y su obra: “nunca un poema es lo que su autor creyó” (Girri citado en Dubatti, 2007: 84).

Aquí tenemos la conexión fundamental entre Nietzsche y el teatro como práctica viva y actual. El teatro es acontecer de mundo, potenciación del acontecer de sentido, y justamente esa es la lección que nos deja Nietzsche en el NT: la tragedia como forma de arte no sucumbe frente a la falta de sentido y el caos de la realidad, sino que a través de una forma específica de arte se potencia toda la fuerza de apertura de sentido: la alianza fraterna entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

La función ontológica del acontecimiento poético nos abre mundo, y allí hay contenidos saberes, o puesto en términos de Nietzsche, el teatro es una fuente de conocimiento y verdad. ¿Desde la práctica teatral misma que significa esta afirmación? ¿Desde la perspectiva de los mismos hacedores qué tipo de conocimiento se hace manifiesto en la escena?

El teatro sabe, dicen los viejos cómicos (...) lo que sus artistas a veces no saben lo sabe el teatro mismo. Un director enfrenta a su elenco en el temido primer ensayo. No tiene una imagen ni por casualidad. Está vacío. El actor entre tanto espera ese algo que no llega. Se enciende un tacho. La presencia de otros parece indicarle su lugar en el vacío. Alguna palabra detona las suyas. Gana el espacio físico, pinta con su cuerpo el imaginario. Todos se mueven por él como si nunca hubieran hecho otra cosa. *Nace un mundo*. El director mira y dirige: como nacida de algún paradójico gen fosforescente, *la puesta se ilumina a sí misma*. Como respondiendo a la lógica de un organismo ausente la creación se hace en el interior del propio objeto creado (...) El teatro sabe. Saben sus espacios, sus artistas, como parecen saber esos grandes textos que basta dejarlos correr para que pidan espectáculo. Y sabe su público, claro, que es nada más y nada menos que la otra mitad de sí (Kartun, citado en Dubatti, 2007: 24)

¿Qué es entonces lo que sabe el teatro? La respuesta a esto está determinada por *la especificidad del mundo* que se está iluminando en escena. Esta especificidad del ente poético teatral surge de su contexto histórico y territorial específico, y de su relación con otros fenómenos de la realidad frente a los cuales es respuesta. Si bien en el teatro

encontramos predicaciones sobre el mundo, su carácter como fuente de conocimiento y verdad tiene que ver más bien con la prioridad de su función ontológica.

El reconocimiento de que el teatro sabe implica el reconocimiento de saberes poéticos, que poco tienen que ver con el pensamiento o discurso racionalista. Las *Acciones Físicas* hiladas escena tras escena, junto con todos los demás elementos del montaje, nos revela una sabiduría que el hacedor mismo no puede encerrar en palabras o conceptos.

'El teatro sabe'. Hay algo que viene de la energía misma que produce la obra, los actores, el espacio que tiene como un carácter ordenador. Yo en ese sentido he querido ser una especie de médium de la organicidad del material (...) La obra tiene una organicidad, es la construcción *autopoética* de una criatura que se desarrolla frente a tus ojos (...) El creador es un médium de esa construcción orgánica (Kartun citado en Dubatti, 2007: 116; énfasis añadido).

Todo este proceso autopoiético se puede leer en términos de la energía dionisiaca tomando cauce y forma en lo apolíneo. De ese modo podemos hablar de otro nivel del teatro como fuente de conocimiento y verdad, no ya donde se nos revelan saberes específicos y situados, sino un conocimiento que, podemos llamar constitutivo, donde se nos revelan el conocimiento y verdad del trasfondo del mundo.

2.10 Las mil caras de Dionisio en el arte en sentido estricto

Para examinar las consecuencias de la concepción ontológica del arte nietzscheana frente al arte en sentido estricto (no sólo el teatro, sino cualquier arte), tenemos que enfatizar el aspecto a-histórico de los instintos apolíneo y dionisiaco: su alcance no se sitúa exclusivamente a la Grecia Antigua, sino que tienen una generalidad como principios metafísicos. Podemos usar ambas nociones para analizar el desarrollo del arte griego antiguo y, a su vez, dar un diagnóstico del arte actual. De hecho, sin la pretensión

de estar haciendo un examen de toda la historia de la humanidad, vamos a rastrear estos instintos en acción, encontrando evidencia de sus manifestaciones en distintas épocas:

“Quizá tal hacer sea ilusorio, jactancia; lo literario atribuyéndose la creación de algo, poema, cuando lo que en realidad ocurre es que el poema ‘sucede’. No pasaría nuestro trabajo de ser más que una tenaz invocación: tocar tambores para que llueva (Girri en Dubatti, 2007: 81)

¿En qué consiste el trabajo del artista? Esta concepción nietzscheana del arte y la creatividad como algo que emana no del individuo sino de afuera, es muy afín a la manera como los mismos creadores hablan de sus procesos creativos. El hacedor no es la fuente del ente poético, el hacedor tan solo lo invoca, lo canaliza a través de sí, o puesto en otros términos: el artista es un médium para la creatividad que brota de la naturaleza. En efecto, los referentes al respecto son amplios:

La gente no creía que la creatividad venía de los seres humanos, ¿Ok? La gente creía que la creatividad era este espíritu asistente divino que venía a los humanos de una fuente distante y desconocida, por razones distantes y desconocidas. Los griegos llamaron a estos espíritus divinos asistentes de la creatividad, "daimones." (...) Los Romanos tenían la misma idea, pero llamaban a este espíritu creativo incorpóreo un genio (...) Ellos creían que un genio era este tipo de entidad mágica y divina, que se creía, vivía, literalmente, en las paredes del estudio de un artista, algo así como Dobby el elfo doméstico, y que salía y asistía invisiblemente al artista con su trabajo y daba forma al resultado de ese trabajo (Gilbert, 2009: 6-10).

La musa dicta, y, en algunas ocasiones, sopla (...) los poetas de musas oyen voces y no saben dónde, pero son de la musa que los alienta y a veces se los merienda (García-Lorca, 2000: 3)

El daimon, el genio, la musa, o incluso el elfo, se tratan de figuras vivientes externas al creador mismo, su función podemos ponerla en términos de ayudantes del proceso creativo ¿Pero qué tiene que ver esto con la estética Nietzscheana? Sostenemos que

estas figuras vivientes son múltiples encarnaciones de Dionisio, en diferentes épocas y geografías. Este en su dimensión a-histórica lo podemos interpretar como el arquetipo de la vida siempre cambiante, la vida en su permanente proceso de creación y destrucción, en suma la fuente de la energía creadora que, por su alianza con lo apolíneo, puede malearse en un abanico muy diverso de formas y criaturas. ¡Ah! y no nos olvidemos del duende:

Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende. Y no hay verdad más grande. Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte (...) Todas las artes, y aun los países, tienen capacidad de duende. Recordad el caso de la flamenquísima y enduendada Santa Teresa (...) por ser una de las pocas criaturas cuyo duende (...) la traspasa con un dardo, queriendo matarla por haberle quitado su último secreto, el puente sutil que une los cinco sentidos con ese centro en carne viva (...) El duende opera sobre el cuerpo de la bailarina como el aire sobre la arena (...) Cada arte tiene, como es natural, un duende de modo y forma distinta, pero todos unen raíces en un punto de donde manan los sonidos negros (...) Sonidos negros detrás de los cuales están ya en tierna intimidad los volcanes, las hormigas, los céfiros y la gran noche apretándose la cintura con la Vía láctea.(...) El duende...¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas (García-Lorca, 2000).

El asunto no se agota ahí, en efecto, miremos el caso de una poetisa, que puede ser muchas, en la que Dionisio adopta una forma apolínea muy particular:

Ella estaría trabajando en el campo, y dijo que iba a sentir y oír un poema que venía hacia ella desde el paisaje. Y dijo que era como un atronador *tren* de aire. Y vendría hacia ella descontroladamente sobre el paisaje. Y lo sentía venir, porque hacía que la tierra temblara bajo sus pies. Ella sabía que solo tenía una cosa que hacer en ese momento, y era, en sus palabras, "correr como una endemoniada." Y corría como una endemoniada a la casa y era perseguida por este poema, y lo que debía hacer era que tenía que conseguir un pedazo de papel y un lápiz lo suficientemente rápido para que cuando tronara a través de ella, lo pudiera recoger

y atraparlo en la página (...) Así que cuando lo escuché pensé -que extraño-, así es exactamente mi proceso creativo (Gilbert hablando de Stone, 2009, 10:11).

Alguien podría fácilmente objetar que estos seres de tinte fantástico, no son más que figuras salidas de imaginación y que nada o poco tienen que ver con el verdadero fenómeno estético. Frente a esto respondemos que el poeta, el creador, si es un verdadero servidor de Dionisio, necesariamente cree en la realidad de sus personajes que se manifiestan como formas Apolíneas específicas. Pero nosotros:

Por una peculiar debilidad de la inteligencia moderna, nosotros nos inclinamos a representarnos el fenómeno estético primordial de una forma demasiado complicada y abstracta. Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él el carácter no es un todo compuesto de rasgos aislados y recogidos de diversos sitios, sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos, y que se distingue de la visión análoga del pintor tan sólo porque continúa viviendo y actuando de modo permanente (Nietzsche, 1984: §8).

En ese sentido ser un creador es tener la capacidad de estar inmerso en un constante juego viviente “y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus” (Nietzsche, 1984: §8).

3. Conclusiones

Hemos visto que el NT, en un primer nivel, es un controversial texto filológico donde encontramos condensadas intuiciones filosóficas. Allí Nietzsche propone una génesis histórica del fenómeno artístico, así como una teoría sobre la naturaleza. En el núcleo del texto tenemos una importante reflexión filosófica sobre el arte que apunta a una *comprensión de la esencia de la experiencia estética y, además, del tipo de saber que hace parte de esta experiencia*. En ese sentido los planteamientos allí expuestos no se restringen a la Grecia antigua, sino a la experiencia estética de hoy y todos los tiempos.

Al abordar el NT el primer problema con el que nos topamos es el problema del sentido del arte, recordemos que allí el significado del arte se expande a tal punto que abarca toda la vida humana. Esclarecimos el problema de qué es lo que diferencia entonces al arte en sentido amplio frente al arte en sentido estricto: si bien Nietzsche se refiere al arte en sentido amplio como el aspecto creativo que está presente en *todo* juego de construcción de sentido, podemos diferenciar el valor ontológico y cognoscitivo de ambos: el arte en cuanto tal es una *vía de acceso al conocimiento y a la verdad*. Ahora bien, más específicamente ¿cuál es el tipo de conocimiento y verdad que se nos revela en la experiencia del arte en sentido estricto?

Vimos que la experiencia del arte está determinada por los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco. En el arte apolíneo encontramos el rasgo de 'depotenciación de la apariencia como apariencia', es decir, que no hay esa pretensión de la apariencia de hacerse pasar por la auténtica realidad; esto se debe a que el arte nos muestra cuál es el lugar que le corresponde a la apariencia dentro de la realidad. La bella apariencia artística nos permite intuir el proceso de generación de apariencias de la realidad, así ganamos un conocimiento que va más allá del mero mundo fenoménico, nos damos cuenta que la realidad empírica es un mero juego de apariencias que está ahí como el velo de algo

más; desde la apariencia de la imagen apolínea podemos empezar a presentir la realidad última del mundo, intuimos el latido subterráneo de lo terrible, el sin sentido informe y cambiante. Mediante la imagen apolínea del arte podemos conocer intuitivamente a la auténtica realidad del 'uno primordial'. La especificidad de este conocimiento que se desprende de lo artístico apolíneo es uno meramente contemplativo: un individuo, que desde su delimitación como individuo, observan la imagen de la realidad que se le revela.

Para entender la experiencia artística dionisiaca comenzamos diferenciándola de lo bárbaro dionisiaco que por su naturaleza caótica e informe se escapa al saber humano. La fuerza dionisiaca encuentra redención en las diferentes esferas de la apariencia; el mundo empírico, la religión, la ciencia, entre otras, transmutan la energía caótica de Dionisio en potencial creativo, en una fuerza y energía que crea incontables apuestas de sentido. *El enaltecimiento* en la apariencia, que se da en el arte en cuanto tal, se trata entonces de una ascensión de lo dionisiaco a un estado de expresión tal que se *vuelve accesible a nuestra comprensión*, solo ahora que Dionisio ha ganado imagen que se nos puede mostrar. En la esfera de lo dionisiaco, tenemos que la creación artística no emana desde el marco de alguna individualidad ya establecida, sino justamente desde la disolución del individuo que ahora está entregado en el flujo dionisiaco. De este hacerse uno con Dionisio y la unidad del trasfondo del mundo brota una forma específica de conocimiento que supera al contemplativo ¿qué tipo de saber tenemos entonces aquí? Podemos ponerlo como un saber simbolizante cuyo rasgo es la introducción de sentidos y la fusión total con el ser.

En el culmen del desarrollo de los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco encontramos a la tragedia. A esta hemos de concebirla como un coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. En la tragedia se da un proceso de doble mimesis: una apolínea y otra dionisiaca. Primero la mimesis dionisiaca como música: escuchamos el resonar del abismo, y la escenificación del mito trágico sale a la luz como una imagen producida por la mimesis apolínea, en estas imágenes apolíneas el coro se ve a sí mismo como un grupo de transformados. Y he ahí el fenómeno dramático primordial: el coro es el origen de la tragedia, esta surgió del coro y que al principio era solo coro. Trayendo a la escena un doble mimético de la naturaleza, la tragedia nos revela a la naturaleza misma, nos presenta un duplicado transparente de esta, y así llegamos a intuir las fuerzas que operan detrás de las apariencias. Vimos también que la tragedia es un suplemento metafísico de la realidad, esto significa que la tragedia tiene

como efecto resultante la superación del horror y sin sentido, esta superación se logra con la potenciación del juego introductor de sentido de los instintos artísticos.

En relación al teatro como práctica viva y actual el punto de partida fue su carácter problemático: no sabemos muy bien cuáles son los límites del teatro frente a otras artes, así que primero nos hicimos la pregunta por aquello que hace al teatro...teatro: despojándolo de todos sus elementos no esenciales, vimos que lo propio yace en la relación entre actor y espectador, en carne y hueso sin intermediación tecnológica. A partir de esta delimitación del teatro partimos en busca de las conexiones con la estética Nietzscheana ¿Tiene Nietzsche algo que aportar hoy a la esfera del arte en cuanto tal? ¿Cómo puede dialogar la estética nietzscheana con un modo de arte específico como lo es el teatro? ¿Acaso puede ampliar nuestra comprensión del acontecimiento teatral? Vimos que sí, que hay un vínculo importante entre ambos.

Hicimos una lectura de la transformación mágica del actor, que es el fenómeno dramático primordial, a partir de los instintos artísticos apolíneo y dionisiaco. Desde una perspectiva práctica la herramienta fundamental que usa el actor para transformarse mágicamente en otro son las acciones físicas. A través de las acciones físicas que se articulan en formas precisas, se busca que el actor entre en una corriente esencial de vida, o en una corriente viviente de impulsos corporales. La forma es la cara del instinto apolíneo: el actor a través del proceso vivo de trabajo con acciones físicas llega a una forma precisa y a una estructura desde la cual accede a una corriente de vida. La corriente de vida a la que se accede es análoga al instinto dionisiaco: en tanto el actor entra en un torrente de vida y de impulsos corporales, y se adentra en un proceso de transformación mágica que quiebra sus límites como individuo al encarnar la corporalidad de otro. El teatro resulta de ese modo ser un acontecimiento donde se hacen presentes las fuerzas simbólicas apolínea y dionisiaca, siendo por tanto, un paradigma del tipo de saber simbolizante, participativo y ligado a la acción, como el que se da en la tragedia.

En esta misma línea nos preguntamos si el teatro actual acaso cumple con la misma función de la tragedia, o acaso una similar ¿Puede el teatro ser un suplemento? La función de la tragedia como superación del horror y sin sentido se logra mediante la potenciación del juego introductor de sentido de los instintos artísticos.

El teatro se trata de un acontecimiento poético, donde el cuerpo del actor se ve transformado poéticamente por su trabajo con acciones físicas, se da un salto ontológico de su cuerpo natural y social para convertirse en cuerpo poético, ya des-naturalizado y des-socializado; el actor pasa entonces por un proceso de desindividuación para volverse el material viviente de la poiesis. En ese sentido el teatro juega una función análoga a la de la tragedia. El teatro es acontecer de mundo, o si se quiere, acontecer de sentido; y justamente esa es la lección que nos deja Nietzsche en el NT: la tragedia como forma de arte no sucumbe frente a la falta de sentido y el caos de la realidad, sino que a través de una forma específica de arte se potencia toda la fuerza de apertura de sentido: la alianza fraterna entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

Tanto en la tragedia como el teatro, a través del acontecer simbólico de sentido, se logra superar un retrato de la naturaleza donde se la pinta como cruel, falsa, contradictoria, sin sentido, la verdad que hay detrás del mundo de las apariencias es un trasfondo terrible de caos y sufrimiento; en Nietzsche aun después de contemplar la terrible verdad del mundo la vida resulta digna de ser vivida justamente a través del arte: por la capacidad humana de crear orden en medio del desorden, por el poder de crear significado allí donde la naturaleza misma no provee ninguno.

La naturaleza, de ese modo, tiene una significación metafísica y trágica, directamente vinculada con la visión del mundo como una unidad primordial subyacente al mundo de los fenómenos. Como proyecto metafísico el punto para Nietzsche es de cómo, justamente, los principios metafísicos pueden ser demostrados a partir de los fenómenos del mundo empírico.

Esta concepción de la naturaleza, nos lleva a una concepción del arte y la creatividad como algo que emana no del individuo sino de afuera; en el fondo esto es muy afín a la manera como los mismos creadores hablan de sus procesos creativos. El hacedor no es la fuente del ente poético, el hacedor tan solo lo invoca, lo canaliza a través de si, o puesto en otros términos: el artista es un médium para la creatividad que brota de la naturaleza.

Valdría la pena para una futura investigación, examinar los planteamientos expuestos a la luz de la filosofía del arte posterior de Nietzsche, donde un Dionisio entendido como la

voluntad metafísica de apariencia, es tan solo una variante del platonismo recurrente en toda la tradición filosófica occidental.

Para cerrar, quiero hacer explícito algo latente a lo largo de toda esta investigación: que el panorama para acceder a la experiencia estética originaria para nosotros como modernos aunque bloqueado, no es un imposible:

Knock. And he'll open the door.
Rumi

Golpea. Y él va a abrir la puerta
Rumi

Bibliografía

Aristóteles. (2009). *Poética*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Baumgarten, A. (2000). *Estética*. Edición digital.

Belting, H. (2009). *Imagen y Culto*. Madrid: Akai.

Brook, P. (1994). *El espacio vacío*. Barcelona: Península .

Burnham, D. & Jesinghausen, M. (2010) *Nietzsche's The Birth of Tragedy*. Continuum.

Cuesta, J. & Slowiak, J. (2007). *Grotowski*. Nueva York: Routledge.

De Arte Sacra. (2016). *La Transfiguración*. Recuperado de.
<https://deartesacra.wordpress.com/2016/08/07/la-transfiguracion-de-rafael/>

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo Poético y función Ontológica*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Eurípides. (1985). *Tragedias II, Electra*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Eurípides. (1998). *Tragedias III, Las Bacantes*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Gadamer, G. (1996). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, G. (1998). *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Gadamer, G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós. Barcelona.
- Gama, LE. (2008). *Los saberes del arte, la experiencia estética en Nietzsche*. En Ideas y Valores N° 136, p. 67-100. Bogotá.
- García-Lorca, F. (1933). *Teoría y juego del duende*. Conferencia. Madrid. Edición digital.
- Givone, S. (1999). *Historia de la estética*. España: Tecnos.
- Gilbert, E. (2009) *Darle alas a la creatividad*. Ted Talk Online. https://www.ted.com/talks/elizabeth_gilbert_on_genius?language=es
- Gregory, M. (1989). *Art as Vehicle*. A Film Documentation of Downstairs Action. Pontedera, Italia. Propiedad exclusiva del *Workcenter of Jerzy Grotowski*. July. Director and Producer.
- Grotowski, J. (1994). *El príncipe Constante de Ryzards Cieslak*. Revista Máscara. Enero, No 16. Volumen 4.
- Grotowski, J. (2000). *Hacia un teatro Pobre*. España: Siglo XXI Editores.
- Kerenyi, K. (1994). *Dionisios. Raíz de vida indestructible*. Barcelona, España: Herder.

- Meléndez, G. (1996). *El nacimiento de la tragedia como introducción a la filosofía posterior de Nietzsche*. En Ideas y Valores No 102, p. 54-73. Bogotá.
- Meléndez, G. (2001). *Nietzsche en Perspectiva*. Bogotá: Siglo del hombre editores.
- Nietzsche, F. (1984). [NT] *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1994). [CI] *Crepúsculo de los Ídolos*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1992). [FP] *Fragmentos Póstumos*. Bogotá: Norma.
- Nietzsche, F. (2000). [SVM] *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. (trad L. M. Valdés). Editorial Tecnos: Madrid.
- Nussbaum, M (2006) 'Nietzsche, Schopenhauer and Dionysus' en *The Cambridge Companion to Schopenhauer*. Cambridge University Press. Edición digital.
- Platón. (2000). *Diálogos IV. República*. Madrid, España: Editorial Gredos.
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Madrid: Alba Editorial.
- Richards, T. (2008). *Heart of practice*. London: Routledge.
- Sallis, J. (1991). *Crossing Nietzsche and the Space of Tragedy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Schopenhauer, A (2005) *El mundo como voluntad y representación*. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María. Edición digital.
- Stanislavski, C. (1986) *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la encarnación del personaje*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Young, J. (1992). *Nietzsche's philosophy of art*. Cambridge University Press.

Wolford, L. (2006). *The Grotowski Sourcebook*. London and New York: Routledge.