

**"Rigor filosófico" en Nietzsche:
El pensamiento en escena**

*Tesis que para acreditar la Licenciatura en Filosofía
presenta Agustín Elizondo Levat*

Asesoría: Lic. Gustavo H. Lizarraga Maqueo

**Colegio de Filosofía
Facultad de Filosofía y Letras
U. N. A. M.**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



**COORDINACION DE
FILOSOFIA**





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

Introducción

El presente escrito, *"Rigor filosófico" en Nietzsche: el pensamiento en escena*, se pregunta justamente por la posibilidad y sentido del *rigor filosófico*. Nietzsche es seguramente el autor clave al respecto, porque en su pensamiento se ponen por primera vez en crisis, para la tradición filosófica de Occidente, el valor de la verdad y del conocimiento (crisis que será el asunto del Capítulo primero). La filosofía –quehacer esencialmente autoreferente- necesita la idea de su "rigor" porque sólo a través de ella puede afirmarse a sí misma, distinguirse de entre el resto de los discursos. Y por tanto le es preciso –para sobrevivir a la "tragedia" desatada en el pensamiento de Nietzsche- darle otro sentido al rigor distinto del de la verdad y el conocimiento (posibilidad en la filosofía nietzscheana que se interpretará en el Capítulo tercero).

Hoy día, son considerablemente diversos los tipos de discurso que se plantean a sí mismos como "filosofía". Implícita o explícitamente, por otro lado, todo autor "filosófico" busca y cree adueñarse en su pensar de un cierto "rigor", cuyo sentido es garantizar el valor extraordinario del discurso. Por eso puede resultar desconcertante la aludida variedad de "filosofías", la cual implica desde luego una guerra de criterios o sentidos para encontrar el auténtico "rigor". El punto de vista nietzscheano, sin embargo –concibiendo en el fondo a la filosofía como creación de *ficción*-, tiene una ventaja: si bien no es capaz de demostrar tener en su poder a la idea *correcta* de "rigor filosófico" –como muy probablemente ninguna otra perspectiva puede hacerlo tampoco-, permite al pensamiento autocontemplarse como *actuación* creadora de ficción en la escena del mundo, y por lo tanto extiende el problema a un lugar *más acá* del de la teoría, en la cual seguramente es insoluble. Se hace así posible subsumir la idea de "rigor filosófico" dentro del rigor actoral requerido para la creación de ficción dramática en una escena. El segundo capítulo procura mostrar por eso cómo teatro y filosofía son quehaceres

estrechamente vinculados, y cómo el propio pensamiento de Nietzsche está seguramente moldeado en buena medida por el teatro. En esta dirección, se exponen también algunas significativas coincidencias entre la filosofía nietzscheana y las concepciones de algunos teóricos contemporáneos del teatro, como Antonin Artaud.

En buena parte, quien aquí escribe ha estado motivado por la intención de conjugar y traducir de uno a otro dos distintos oficios y lenguajes en los cuales aspira a expresarse. Pero la perspectiva de la filosofía como teatro –que según la interpretación ofrecida parte ya de Nietzsche- y que es también una invitación para la reflexión filosófica a *asistir* al teatro –inclusive en el sentido literal-, aporta sin lugar a dudas una riquísima fertilidad para el contexto filosófico contemporáneo, y ofrece muy sugerentes vías de solución a problemas metafísicos, estéticos, éticos y de teoría del conocimiento que hoy siguen queriendo recrearse.

Aquí ha sido imposible profundizar en todas esas ramas y en todos esos aspectos. Muchos han tenido que dejarse para momentos posteriores, pero en especial quiere expresarse la intención de llevar próximamente la investigación al terreno de la *ética*. ¿Qué consecuencias tendría en ese contexto pensar al mundo como escena? ¿Qué sería una *ética* del actor creador de la "ficción-realidad"? (Puede sospecharse, por ejemplo, que algunos conceptos del filósofo contemporáneo Emmanuel Levinas –“el *Decir* como exposición al Otro”,¹ “la substitución”, “la proximidad”- tienen mucho que ver con la condición actoral en la que el sentido último es precisamente la expresión y la “obsesión” para y por el Otro). Aunque esto escapa ya al texto aquí ofrecido, ha querido mencionarse para proponer desde ya una línea de reflexión e invitar al lector a tenerlo presente durante la lectura del escrito.

¹ Se verá en el capítulo segundo, por cierto, una interpretación en la que al concepto nietzscheano de *Dionisos* le es esencial la nota de un “querer exponerse”, lo cual deja mucho que intuir para la *ética* (pp. 39-40, 44...).

Por supuesto, la investigación en torno a los textos de Nietzsche también ha tenido que ser limitada –no podía aspirarse aquí a hacerla exhaustiva-. Aunque algunas de las interpretaciones ofrecidas del pensamiento nietzscheano pueden llegar a exigir una mayor fundamentación al someterlas más intensamente al diálogo, se considera que se ha podido enlazar y montar la *esencia* de dicho pensamiento. El trabajo ha encontrado y construido, pues, su propio rigor. El pensamiento ha actuado y la escena de la filosofía se ha reconstituido en una función más, de un drama que sin lugar a dudas retornará eternamente.

Capítulo primero:

Nietzsche y la "antiteoría" del conocimiento

'El destino de Silvalandia suele preocupar a los filósofos, que en número de tres se reúnen en un lugar rocalloso y se consultan con gran vehemencia y erudición.

-Puesto que eres blanco —dice el filósofo violeta- no cabe duda de que tienes una visión inocente del futuro, razón por la cual sólo tomaré en cuenta tus argumentos cuando favorezcan mi punto de vista resueltamente lúgubre, cosa que probablemente no sucederá nunca.

El filósofo blanco, que se llama López, saca el pañuelo y enjuga sus lágrimas.

-Eres injusto con nuestro colega —dice el filósofo azul-, pues si bien yo me inclino a una visión pragmática de la realidad, partiendo del principio de que el cielo es azul para todo el mundo aunque nos digan que es una ilusión óptica, lo mismo pienso que el destino de Silvalandia estará tan lleno de cosas malas como de buenas.

-Ajá —dice el filósofo violeta-, me gustaría hacerme una idea de las buenas, puesto que las malas las tengo ya clasificadas por orden alfabético.

Antes de que el filósofo azul —que se llama Rauschenberg- pueda abrir el pico, López se precipita con toda su blancura y luego de pedirle perdón prorrumpe en el discurso siguiente:

-En Silvalandia habrá siempre colores, fiestas con cohetes y gran cantidad de patas cruzando las esquinas con sus patitos en fila. Habrá también...

-Stop —ordena el filósofo violeta-. Eso no es el destino, es el kindergarten.

"Lo uno está en lo otro", va a decir López, que no por nada es filósofo, pero Rauschenberg lo detiene con una sonrisa comprensiva y propone cerrar el debate y tomar el té, operación que en Silvalandia es duradera y deliciosa. Todos aceptan, claro, incluso el filósofo violeta que está más bien enojado y se llama Ferdinand'.¹

Ciertamente, la escritura de Nietzsche es escabrosa. En uno de los estudios más importantes en torno a su filosofía, Fink se ha referido a cierta 'pasión por el ocultamiento', y a una tendencia de Nietzsche a

¹ "Filosofía cromática", en Cortázar y Silva, *Silvalandia*, Editorial Santillana S. A. (Alfaguara), Madrid, España, 1966.

utilizar diversas máscaras frente a sus interlocutores 'como si representara muchos personajes'.²

Una de las intuiciones guías de este trabajo, es que dichos rasgos "estilísticos" de Nietzsche no son accidentales ni síntomas de una mera extravagancia. Indudablemente, en tanto filósofo nuestro autor poseía una teoría o un sistema conceptual, el cual –como en todos los casos– fue desarrollándose y mutando a través de su propio movimiento. Pero entonces, ¿porqué Nietzsche "se ocultaba" al comunicar su teoría como si se metiera en una diversidad de personajes?

Aquí se apuesta por la siguiente hipótesis: tal forma de proceder resulta de simples consecuencias lógicas derivadas del sistema nietzscheano mismo. Este primer capítulo, por eso, intenta exponer de la forma más clara la "teoría del conocimiento" de Nietzsche, en la cual el quehacer cognoscitivo puede entenderse –se verá– como auténtica *actuación*. ¿De qué otra manera iba a formular Nietzsche su pensamiento, si entendía a la filosofía, tal vez, como verdadero teatro?

Nietzsche kantiano

A Kant se le atribuye una revolución copernicana: el conocimiento y la filosofía dejarían de concebirse igual a partir de su obra. En ella, cierta dimensión del rigor que en el pensamiento de Occidente se había venido fraguando, encuentra su punto culminante.³ El intelecto llega a un extremo de cuidado cuando se toma a sí mismo por objeto, indagando acerca de sus propias posibilidades y límites, desnudándose al preguntar sobre su papel auténtico dentro de lo humano. Se descubre así subordinado al contexto de la práctica, al reconocer su incapacidad para

² Fink, *Nietzsche y la filosofía*, pp. 12 y 14

³ En el capítulo tercero de este trabajo, pp. 93-108, se hará un análisis del *rigor filosófico* entendido a la manera de Nietzsche, y se apreciará éste en su complejidad multidimensional.

proporcionar un conocimiento "puro" acerca de las cosas. Dicho de otro modo, lo teórico teoriza sobre sí mismo y descubre que su punto de vista es *una perspectiva* –aquella de la Razón humana-. Como tal no puede suponer que versa sobre la realidad 'en sí misma', y no puede, por tanto, extraer de allí su validez. El conocimiento teórico, en tanto que perspectiva de la Razón humana, es válido y deseable en función de su utilidad para la vida de quien porta dicha Razón. Su papel consiste en otorgar claridad para actuar, haciendo libres a quienes ya no necesitan de ninguna ley externa pues cuentan con los criterios de la Razón.

En lo que toca a teoría del conocimiento, el pensamiento de Nietzsche puede verse como una profundización o radicalización de la crítica kantiana. Pero si bien desde el punto de vista puramente intelectual Nietzsche camina en esa misma dirección, quiere reconocerse en su pensamiento una inversión completa en cuanto a *las valoraciones*. Esto implica: apreciar la revolución cognoscitiva nietzscheana en su verdadera magnitud, equivale a abrirnos *sensiblemente* ante ella, o sea, leer al "Nietzsche-artista" para encontrar la grandeza del "Nietzsche-filósofo". El conocimiento existe antes y después de él, ciertamente, mas no sólo por haber sido concebido de manera diferente –pues eso se lo debemos a Kant más que a nadie-, sino también, y fundamentalmente, por haber sido sometido a una *transvaloración*.

Siendo el presente un trabajo sobre filosofía, cabe, en cualquier caso, comenzar indagando: ¿cómo Nietzsche puede fundamentar *filosóficamente* –o sea, *conceptualmente*- que su juego es el de la sensibilidad, que la filosofía es esencialmente un arte, y como tal, busca impactar la forma entera de nuestra percepción –más allá de proporcionarnos un panorama claro para actuar? Tomando este rumbo, cabe comenzar viendo cómo Nietzsche complementa la crítica kantiana.

Crítica de la razón impura

Nietzsche llamó *perspectivismo* a su propia postura. Se trata de un apelativo que de alguna manera, conviene también a Kant. El eje de continuidad entre uno y otro pensador yace en esta idea: el conocimiento no pasa de ser una visión humana, demasiado humana, y como tal ha de ser estudiado en función de las vidas de los hombres. Kant llevó a cabo una crítica de la razón pura para determinar los alcances cognoscitivos del hombre: ¿qué puedo conocer? Nietzsche la complementará con algo susceptible de llamarse *crítica de la razón impura*, es decir, una crítica del lenguaje como herramienta del conocimiento: ¿tengo acaso algún medio para conocer?

Es en *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral* donde mejor quedan expuestas las ideas que adoptó Nietzsche en tomo al lenguaje. Un ejemplo allí utilizado para explicar la naturaleza de éste es el siguiente: el caso hipotético de un sordo de nacimiento, que sin embargo hubiera llegado a conocer el sonido en forma de vibraciones físicas (visibles o táctiles). Así como dicho individuo '*jurará entonces que, en adelante, no puede ignorar lo que los hombres llaman "sonido"; así nos sucede a todos nosotros con el lenguaje. Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas*'.⁴

Nietzsche se atreve a intentar desentrañar la genealogía del lenguaje, más detalladamente, en otro texto: la segunda de las *Lecciones de retórica*.⁵ Allí distingue tres momentos: primero, el sujeto humano – definido por su impulso creativo a la expresión- es movido a inventar palabras y conceptos hablando de las cosas –con las que sólo puede

⁴ Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral (SVM)*, p. 22

⁵ No se ha recurrido directamente a dicho texto, sino que se ha visto su paráfrasis en Conill, *El poder de la mentira, Nietzsche y la política de la transvaloración*, pp. 36-37

tener una relación estética-; segundo, el significado de las palabras se fija mediante convenciones sociales; último, todo este proceso se olvida, los conceptos se hipostasian y se genera la voluntad de verdad.

Lo esencial aquí, pues, es la calidad *metafórica* inherente a todo lenguaje humano. Ésta es radical: '*¡En primer lugar, un impulso nervioso extrapolado en una imagen! Primera metáfora. ¡La imagen transformada de nuevo en un sonido! Segunda metáfora. Y, en cada caso, un salto total desde una esfera a otra completamente distinta!*'.⁶ Pero además, lo esencial es también que se olvida dicha propiedad: el lenguaje de las palabras es por naturaleza fuente de *mentira*, porque presupone un mundo como dado al que supuestamente puede referirse literalmente, cuando en el fondo es ese mismo lenguaje quien aporta tal mundo siempre metafóricamente.

El objetivo último en *Sobre verdad y mentira* es cuestionar la noción de *verdad*. Después de haber establecido así la naturaleza del lenguaje, Nietzsche puede concluir con necesidad: tenga las características que tenga, aquello que se llama "verdad" ha de ser una de entre las especies de mentira (pues se trata de algo de lo cual se *habla* como si estuviera en el mundo). Se ocupa allí mismo de especificar cuál: aquella que toma su cuerpo del '*juego de dados de los conceptos*'.⁷

Nietzsche observa que la formación de conceptos es una consecuencia del uso de la palabra. Cuando ésta deja de servir '*para la experiencia singular y completamente individualizada a la que debe su origen*'⁸, e intenta '*encajar al mismo tiempo con innumerables experiencias*', aparece el concepto. Pero no hay una sola experiencia idéntica a otra, y entonces se está ahora en el plano -ya no de un tipo de metáfora-, sino del '*residuo de una metáfora*'. Con esto se queda todavía más lejos -por decirlo como Kant lo haría- de la realidad como es

⁶ SVM, p. 22

⁷ *Ibid.*, p. 27

⁸ *Ibid.*, p. 23

"en sí misma". Y sin embargo, sólo ahora sucede también, paradójicamente, que entra a jugar la voluntad de verdad:

'En el ámbito de esos esquemas (a partir de los conceptos) es posible algo que jamás podría conseguirse bajo las primitivas impresiones intuitivas: construir un orden piramidal de castas y grados; instituir un mundo nuevo de leyes, privilegios, subordinaciones y delimitaciones, que ahora se contraponen al otro mundo de las primitivas impresiones intuitivas como lo más firme, lo más general, lo mejor conocido y lo más humano y, por tanto, como una instancia reguladora e imperativa'.⁹

Desde ese momento, nace la preocupación del hombre de conocimiento por no violar el orden impuesto mediante cierto mundo conceptual que salió de su propia boca. Nace la apremiante preocupación por la verdad como adecuación a la realidad, en un contexto donde se ha olvidado que dicha 'realidad' —si se piensa como positiva— se quedó atrás desde el inicio. Nace, pues, la especie de mentira más engañosa fingiendo ser todo lo contrario, ostentando *'la rígida regularidad de un columbarium', 'insulfando en la lógica el rigor y la frialdad peculiares de la matemática'*. Por todo esto ella impresiona desmedidamente, pero todo esto lo pone, sin embargo, el ser humano.

La revolución copernicana de Kant consistió en llevar a su cúspide cierta dimensión del rigor, a saber, justamente la dimensión propia de la ilusión conceptual, la preocupación por la verdad. Pues Kant *'ha concebido la crítica como una fuerza que debía llevar por encima de cualquier otra pretensión al conocimiento y a la verdad, pero no por encima del propio conocimiento, no por encima de la propia verdad'*.¹⁰

En cuanto a Nietzsche, hasta donde ahora se ha visto, complementa tal proyecto kantiano. Por eso hay que tener mucho cuidado cuando

⁹ *Ibid.*, p. 26

¹⁰ Deleuze, *Nietzsche y la Filosofía*, p. 127

aplicamos a su filosofía el apelativo de "irracionalismo". Después de todo, en ella hay el intento de extremar también el rigor intelectual de los conceptos. Pero es hora de volver a la pregunta: ¿porqué Nietzsche considera necesario hacerse artista para poder seguir siendo filósofo?

La tragedia de la filosofía

Ser filósofo se vuelve una *tragedia*, piensa Nietzsche, cuando este "amante de la sabiduría" se descubre -vía su propio conocimiento- cautivo en las redes del lenguaje, atrapado por un esquema conceptual ficticio. Su drama consiste simplemente en querer la filosofía, pues ésta, por naturaleza, '*no arroja su máscara ascética a medida que crece: en un cierto modo debe creer en ella, no puede más que conquistar su máscara*'.¹¹ Esto significa: querer hacer filosofía y ponerse a hacerla, implica para el pensador nietzscheano tomarse en serio aquello que de antemano reconoce como fuente de *mentira*, circular incluso a través su rigor y estar condenado, sin embargo, a la posible atribución de error.

Pero si el conflicto de este filósofo es querer aquello que no valora por sus consecuencias y considera esencialmente fallido, ¿porqué no simplemente dejar de desearlo? Sea cual sea la respuesta, ha de empezar a quedar claro que en este contexto:

'Amigo de la sabiduría es aquel que se vale de la sabiduría, pero como si se valiera de una máscara en la que no se sobreviviría; el que utiliza la sabiduría para nuevos fines, extraños y peligrosos, ciertamente muy poco sabios. Desea que ella se supere y sea superada. En efecto, la gente no siempre se engaña sobre esto; presiente la esencia del filósofo, su anti-sabiduría, su inmoralismo, su concepto de la amistad'.¹²

¹¹ *Ibid*, p. 13

¹² *Ibid*, p. 13-14

¿Cuáles son, pues, esos fines extraños y peligrosos mencionados en la cita de Deleuze? ¿Para qué la filosofía y el conocimiento -si siempre terminan conduciendo al lado opuesto a la verdad? ¿Porqué se empeña el filósofo en querer saber -si desde ahora es seguro que va a equivocarnos? Pero estas dos últimas preguntas, en todo caso, ¿no son más o menos de la misma índole que otra: para qué vivir si de todas maneras la muerte va a arribar?

Ha de tocarse ahora aquello que hay en el núcleo del proyecto crítico nietzscheano:¹³ la introducción del concepto de *valor*, el cual *'implica una inversión crítica'*. Quiere decirse que para Nietzsche, *'el problema crítico es el valor de los valores, la valoración de la que procede su valor, o sea, el problema de su creación'*.¹⁴ La tragedia del filósofo, pues, está más allá de la cuestión del valor o desvalor "propios" de la filosofía: se trata del riesgoso reto de un equilibrista que, sobre un mar de falsedad, intenta crear e implantar una forma de pensamiento y una teoría, sin escatimar para ello un solo recurso. (Un drama para la filosofía que solamente un *actor* -como se irá viendo a partir del apartado sobre la "interpretación", más abajo- puede poner en acción).

Ahora bien, si se trata de *imponer una forma de pensamiento aprovechando cualquier recurso*, ¿acaso tenemos ahora *'la autosupresión de la filosofía y la recaída en la sofística'*¹⁵? ¿Y esto implicaría -ahora sí- un salto hacia el "irracionalismo" como segundo momento, después de haberse autoinvalidado el rigor propio del intelecto? ¿Repudia Nietzsche la lógica definitivamente? ¿Lo llevan sus *argumentos* a hacerse deliberadamente irracional?

He aquí una respuesta negativa: *'la cuestión es en que medida el concepto promueve la vida y conserva la vida y la especie. Incluso soy fundamentalmente de la opinión de que las asunciones más falsas son*

¹³ Del que Deleuze hace la exégesis más impresionante en la obra a que aquí se ha venido aludiendo.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8

para nosotros justamente las más imprescindibles, *que el hombre no puede vivir sin dejar la ficción lógica, sin medir la realidad con el patrón del mundo inventado de lo incondicional (...) y que una negación de esta ficción, una renuncia a ella en la práctica, equivaldría a una negación de la vida. Admitir la no-verdad como condición de la vida...*¹⁶

La vida da entonces valor a la lógica y la razón. No hay nada, sin embargo, de *instrumentalismo* en la filosofía de Nietzsche. Nada a ella le hubiera repugnado tanto, como la idea de validar y jerarquizar el conjunto del saber con base en una mera tasación de su eficacia para conservar y reproducir en términos económicos. Cuando Nietzsche habla de "la vida", hay que tener mucho cuidado para comprenderlo, porque en el fondo sobrepasa por mucho el sentido biológico. Ante todo, querría no aludir a una *representación*, a un *concepto*, aunque considera que la palabra "vida" expresa solamente el "residuo de una metáfora". Dada su crítica del lenguaje, Nietzsche sería el primero en admitir que sus expresiones son inadecuadas, o están condenadas a fracasar posiblemente en su intento de hacernos palpar lo que quieren, pues esto yace en "una esfera completamente distinta".¹⁷ Nietzsche ni siquiera busca referir a algo susceptible de tener valor: *¿de qué forma lo que es en la vida podría aun desear la vida?*¹⁸

Cuando Nietzsche habla de la vida, habla con otro nombre de la famosa *voluntad de poder*. Pero Deleuze se ha encargado de clarificar el significado auténtico de ésta, y en él encuentra dos notas esenciales: *creación y alegría*.

"Creación" y "alegría", *adquieren una significación extremadamente precisa si se comprende su aspecto crítico, es decir la forma en que se oponen a las anteriores concepciones de la voluntad. Nietzsche dice: se ha concebido la voluntad de poder como si la voluntad quisiera el poder,*

¹⁵ Conill, *op cit*, p. 52; interpretación que debemos, según el autor de la obra citada, a Low

¹⁶ Cita de *Fragmentos póstumos* de Nietzsche, retomada aquí de Conill, *op cit*, pp. 52-53

¹⁷ Tales expresiones se retoman de la cita de Nietzsche dada en la página 5.

como si el poder fuera lo que la voluntad quería; a partir de aquí, se hacía del poder algo representado; (...) a partir de aquí, se juzgaba el poder según la atribución de valores establecidos ya hechos; a partir de aquí, ya no se concebía la voluntad de poder independientemente de un combate cuyo premio eran precisamente estos valores establecidos; a partir de aquí, se identificaba la voluntad de poder con la contradicción y con el dolor de la contradicción. Contra este encadenamiento de la voluntad, Nietzsche anuncia que la voluntad libera; contra el dolor de la voluntad, Nietzsche anuncia que la voluntad es alegre. Contra la imagen de una voluntad que sueña hacerse atribuir valores establecidos, Nietzsche anuncia que querer es crear nuevos valores'.¹⁹

Más allá de *conceptos* –reitérese–, Nietzsche busca hacer de “creación” y “alegría” *‘los dos extremos de un martillo que debe hundir y arrancar’*,²⁰ es decir, intenta detonarlos en las esferas de las imágenes y los impulsos nerviosos humanos. Necesita por ello hacerse poeta, siendo que *‘el arte, por lo general, es el gran estimulante de la vida’*.²¹ Pero si Nietzsche no abandona, por otro lado, el pensamiento conceptual, la lógica, la razón, es porque éstos sirven a la vida también en el siguiente sentido: *‘El placer en el pensar. (...) No es ya solamente el sentimiento de poderlo, sino el gozo de crear y de lo creado: porque toda actividad entra en nuestra conciencia como conciencia de una “obra”*.²²

Creación y alegría no son atributos que dan valor a la vida, *son* la vida. Ésta se perpetúa en la medida en que crea y se autoestimula. La filosofía no sirve a la vida, esencialmente, porque la haga mejor o procure medios para mantenerla; la sirve y la mantiene porque es *parte* de la vida, o sea, conlleva el goce de la creación. El pensador nietzscheano quiere la filosofía como parte de la vida, esto es, en tanto

¹⁸ Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, II, ‘Sobre la victoria de sí mismo’

¹⁹ Deleuze, *op cit*, pp. 120-121; en esta cita Deleuze alude especialmente a las concepciones de “voluntad” de Hobbes, Hegel, Adler, Darwin y Schopenhauer, entre otros.

²⁰ *Ibid*, p. 120

²¹ Nietzsche, *La voluntad de poder (VP)*, fragm. 846

²² *Ibid*, fragm. 655

que alegre y creadora. Rechazar la filosofía porque conduce al error sería como rechazar la vida, el goce, la creación, porque implican muerte y dolor. El problema del filósofo es a final de cuentas un problema de fuerza.

Se trata también –para abrir la metáfora de este trabajo- del problema del actor dramático, quien intenta crear y creer sobre el escenario una serie de cosas que son por definición ficticias pero pueden, inclusive, hacerlo sufrir. Más allá de *suponer* la realidad que representa, el actor busca *vivirla* -en términos de Stanislavski-. De la misma manera, Nietzsche “supone” sus conceptos –pues sabe que son metáforas ficticias- pero al mismo tiempo los *cree*. Es la del pensador nietzscheano, esencialmente, *creencia escénica*. Es, como dice Deleuze, un *creer* idéntico al *querer*.²³

El filósofo nietzscheano asume el error y la paradoja como parte de su destino, el cual difiere del de Edipo –por ejemplo- en que no le ha sido impuesto por los dioses -siendo la filosofía una invención y vocación exclusiva de la esfera humana, al menos desde las consideraciones de Nietzsche-. El filósofo nietzscheano es por eso un personaje *fársico* – más que *trágico*-; pues está atrapado por un juego que lo sobrepasa y condena repetidamente al fracaso, pero cuyos mecanismos son consecuencia únicamente de la forma humana de ser, sin estar para nada emparentados con el reinado de un orden superior y absoluto que vendría a dar valor, a pesar de todo, a la incómoda condición de ese personaje.²⁴ Aunque Nietzsche nunca habla explícitamente de filosofía

²³ Deleuze, *op cit*, p. 120

²⁴ Efectivamente, la diferencia de lo trágico frente a lo fársico es que lo primero implica la '*valoración de la condición humana, (como) medida de lo absoluto*', mientras lo segundo es '*crítica de lo absoluto en nombre de la endeble experiencia humana*'. O dicho de otro modo, mientras para lo trágico '*la situación forzosa era impuesta por los dioses antiguos, el Fatum, el Dios cristiano, la Naturaleza, la Historia, dotados de sabiduría y de necesidad*', para lo fársico –o lo "grotesco" según el término de quien aquí se cita- '*lo absoluto no está dotado de ninguna razón suprema; (pues) es, sencillamente, lo más fuerte*'. (Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, pp. 158-160). Se verá en el tercer capítulo cómo la filosofía, para Nietzsche, es fundamentalmente un

fársica –sino solamente *trágica*-, evidentemente su escritura está cargada en muchos pasajes fundamentales del más filosófico tono fársico, y la risa es uno de los estandartes de su Zarathustra. En todo caso –como ha observado Kott más recientemente-: *'lo grotesco es la antigua tragedia escrita de nuevo, en distinto tono'*,²⁵ de modo que un filósofo “fársico” no dejaría por ello de ser trágico sino todo lo contrario. Y en relación con ello Nietzsche señala *'el gran error de Aristóteles, que creyó reconocer en el error y la compasión emociones deprimentes. (...) Puede refutarse esta doctrina con la mayor frialdad, esto es, midiendo con el dinamómetro el efecto de una emoción trágica. Así se llega (...) a la consecuencia de que la tragedia es un "tónico"'*.²⁶

Quando se dice que ser filósofo es una farsa y una tragedia no se está siendo melodramático, sino justamente fársico y trágico. Se está señalando así un motivo más por el cual vale la pena filosofar –pues al menos mueve a la risa.

El juego del conocimiento

'Quando se es filósofo, como siempre ha ocurrido con los filósofos, no se tienen ojos para lo que ha sido ni para lo que será: sólo se ve lo que es. Pero como lo que es no existe, al filósofo no le queda más que lo "imaginario": no le queda más que "su mundo"'.²⁷

Esta cita esclarece más el sentido de la crítica nietzscheana de la *verdad*, así como su idea de *filosofía trágica*. Si bien las expresiones humanas son esencialmente inadecuadas –dado su carácter metafórico-; más allá de eso, tal cuestión de su “inadecuación” se nos presenta como

intento por dar voz precisamente a “lo más fuerte” en el pensamiento (ver especialmente “Salud y enfermedad, lo alto y lo bajo”).

²⁵ Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, p. 158

²⁶ Nietzsche, *VP*, fragm. 846

²⁷ *Ibid*, fragm. 562

un sin sentido -en tanto que para el lenguaje nunca hubo nada a qué adecuársele porque "lo que es no existe".

La crítica en Kant, pone el dedo sobre la imposibilidad humana de conocer cierta "verdad desnuda". Pero *'afirmar la existencia de cosas de las que nada se sabe, porque se siente como un provecho no sabiendo nada de ellas, fue una candidez de Kant, resultado de la presión de necesidades especialmente metafísicomorales'*.²⁸

En este punto, la crítica en Nietzsche quiere ir justamente en el sentido contrario. Quiere poner en crisis no ya la idea del alcance cognoscitivo que el ser humano se atribuye, sino esencialmente, el sistema de sus afecciones en relación con todo aquello que coloca bajo la categoría de *saber*.

Adviértase primero que *el lenguaje distorsiona*. Pero esto es también algo que *se dice*, ¿acaso una distorsión más? ¿Y de dónde se tiene noticia sobre la existencia de algo distorsionado por el lenguaje? ¿Pueden representarse "cosas en sí" de otra forma que en palabras? Adviértase, en consecuencia: *'no hay ilusiones del conocimiento, sino que el propio conocimiento es una ilusión'*.²⁹ Es en su misma génesis donde la voluntad de verdad quiere engañar. Es a partir del día en que se pudo *concebir a lo verdadero*, cuando se ha comenzado a cavar una irrisoria trinchera para proteger al hombre del vacío mismo que se cava, es decir, la falsedad. Y entonces ya no parece tan inteligente sentir la misma solemnidad por el conocimiento. Y entonces, también, uno deja de sentirse tan comprometido:

'La creencia de los nihilistas, de que no existe ninguna verdad, es un gran relajamiento para un hombre que, como preocupado por el conocimiento, se encuentra obligadamente en lucha con verdades

²⁸ *Ibid.*, fragm. 563

²⁹ cita de la *Voluntad de poder I*, retomada de Deleuze, *op cit.*, p. 129

sencillamente odiosas. Porque algo no puede negarse: la verdad siempre es fea.³⁰

Kant aparece "cándido" a los ojos de Nietzsche, porque a pesar de haber colocado a la *Verdad* con mayúscula en el ámbito de lo humanamente imposible, siguió creyendo en ella como en algo incondicionalmente deseable, accesible tal vez para el punto de vista de Dios o los ángeles. Y la imagen ficticia de dicha *Verdad* con mayúscula, podía servir todavía como modelo al tipo de conocimiento fenoménico que sí es humanamente posible poseer: si no se logra saber adecuadamente cómo son las cosas en su esencia, habría que ser fieles, al menos, a las formas de sus apariencias. Pervive aquí, pues, lo que Nietzsche llama el ideal ascético. Kant está resignado a ser una criatura de Dios, incapaz –como tal- de llegar a ver con los ojos de su Creador, mas comprometido a usar los suyos propios de la mejor manera posible en función de aquello para lo que fueron creados.

¿Y para qué fue eso? Para la vida de quien posee dichos ojos. ¿Y quién es él? Una criatura hecha a imagen y semejanza de Dios que ha de ser buena, aunque no le guste, para merecer. Entre otras cosas, "ser bueno" quiere decir *no engañar o mentir*. A esto se reducen, según Nietzsche, los casi dos milenios de pensamiento occidental que lo precedieron: *moral cristiana*. A ello se reduce, también, toda la teoría del conocimiento que hasta Kant había venido regulado la actividad del pensamiento filosófico, la cual llegaba incluso a rechazar su propio goce, porque se concebía a sí misma como una ardua tarea con una u otra finalidad dada de valor incuestionable. La "candidez" de Kant, en fin, equivale a su moralidad religiosa.³¹

³⁰ Nietzsche, *VP*, fragm. 590

³¹ Cabe aclarar que los ataques de Nietzsche al cristianismo, van dirigidos en el fondo contra cierta fuerza o voluntad *negativa*, esencial a toda moral, de la cual se hablará en el segundo capítulo, apartado "Teatro y filosofía en sus *accidentes*". Es preciso recordar que Nietzsche aprecia, por otro lado, el valor de algunos tipos de misticismo o formas heterodoxas de relación con Dios, así como la figura de Jesús histórico.

Pero si borramos del mapa esa Mirada suprema que podía ver las "cosas en sí", se hace absurda la mera idea de su existencia: ¿pues qué sentido tiene decir que existe algo absolutamente no percibido por nadie? Y es entonces cuando *'la muerte de Dios pone de manifiesto el carácter de aventura y de juego de la existencia humana. La creatividad del hombre es juego'*.³²

Como algunos de sus predecesores, Nietzsche reconoce lo lúdico como un ámbito esencial de cualquier actividad humana.³³ Pero él da un paso más con respecto al conocimiento: al desenmascararlo como ficción de la imaginación del individuo, pone al *juego* ya no en el lugar de un aspecto más del proceso cognoscitivo, sino en el de condición previa y necesaria de toda auténtica *seriedad* filosófica.³⁴ El pensador nietzscheano ya no va a aceptar verdades "feas", pues, por muy adecuadas, claras, que parezcan, ha desenmascarado su mismo deseñas como "voluntad de mentira". Para él no solamente Dios se murió, parece además que el "genio maligno" del que —según Descartes— Él protegía a lo seres humanos, estuvo todo el tiempo haciendo de las suyas. Ahora, por lo tanto, únicamente "verdades" hermosas, alegres, creadoras, para jugar con ellas. El valor cognoscitivo de algo —un sistema, un método, una teoría, una idea— está dado fundamentalmente en la estética y se crea a través del juego. Vale la pena recorrer un camino de conocimiento si y sólo si *gusta*. Seguramente Don Juan no leyó a Nietzsche, pero como es sublime la forma como dice esto da igual: *'todos los caminos son lo mismo: llevan a ninguna parte pero uno tiene corazón y el otro no. Uno hace gozoso el viaje, mientras sigas eres uno con él. El otro te hará maldecir tu vida; uno te hace fuerte y el otro te debilita....'*³⁵

³² Fink, *Nietzsche y la filosofía*, p. 85

³³ Por ejemplo, Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

³⁴ Este tema se verá con más detalle en el capítulo tercero, especialmente en "Rigor filosófico-dramático: crueldad y danza" (pp. 93-108).

³⁵ Castaneda, *Las enseñanzas de don Juan*, p. 33

¿Es esto nihilismo?, ¿equivale a una vanalización del conocimiento? Responderá afirmativamente quien haya visto a un niño *jugar*, y haya encontrado en ello nihilismo y vanalidad. Precisamente las reglas de los juegos suelen ser bastante más rigurosas que las del trabajo. Se verá en el tercer capítulo: un tema esencial en la filosofía de Nietzsche es justamente el del *rigor*. Pero ahora éste tendrá que ver con crear e imponer formas de pensamiento estimulantes de la vida. ¿Y cuáles son estas? —las destinadas a triunfar: *la forma de pensar más ligera vence a la más pesada como dogma*.³⁶

Como se ha dicho, la crítica de Nietzsche puede ser vista como una continuación del proyecto kantiano: los dos autores intentan extremar el rigor intelectual para desenmascarar falsos presupuestos del conocimiento. No obstante, Nietzsche piensa que Kant fue un tanto ingenuo: *¿cómo es posible criticar un instrumento que hay que utilizar irremediabilmente para la crítica?*³⁷ Solamente desde *fuera* del conocimiento y la razón pueden éstos ponerse en crisis. Mas Deleuze observa que Nietzsche encuentra este "fuera", no tanto en la "pasión", "corazón", "sentimiento", sino esencialmente en el propio *pensamiento*. Es el pensamiento quien se opone a la razón porque quiere otra cosa. Quiere jugar, ser alegre y creador, mientras aquella quiere trabajar, encaminarse a lo que por definición es supuestamente "mejor" porque no engaña. Pero este es el punto de vista moral enmascarado.³⁸

El pensamiento, por otro lado, no tiene que hacerse irracional ni renunciar al conocimiento para llevar a cabo la crítica. Su "poner en crisis" es una consecuencia del mero acto de autoafirmarse: basta con crear nuevos valores, para que los viejos sean automáticamente cuestionados. Por eso el pensamiento puede incluso servirse del conocimiento y la razón, aunque ahora los subordine en vez de

³⁶ Nietzsche, *VP*, del fragm. 532

³⁷ *Ibid*, del fragm. 481

³⁸ Sobre este tema se profundizará en el capítulo segundo, apartado "Teatro y filosofía en sus accidentes".

subordinarse a ellos. De hecho, el pensamiento tiene en alguna medida incorporados al conocimiento y la razón –en tanto que medios indispensables para la conservación biológica-. Nietzsche no abandona entonces el rigor de los conceptos, el rigor de sistema, el rigor estrictamente intelectual, pero lo subsume bajo una dimensión del rigor más vasta que se tratará en el capítulo tercero.

Filosofar consiste, sin duda, en *concebir* o manipular conceptos. Pero si se *concebe* al "concepto" como el "residuo de una metáfora", fundamentado en '*el pequeño efecto emotivo que produce una "palabra" (...) al intuir imágenes parecidas para las cuales existe una palabra*',³⁹ se tiene que filosofar consiste, *esencialmente*, en manipular con una especie de bisturí imágenes y emociones. Filosofar, pues, es *inevitablemente* poetizar, actuar sobre el sistema completo de la percepción –antetodo un fenómeno estético-. Y sosteniendo una idea de filosofía como acción sobre el sistema general de la percepción –no esencialmente sobre un sistema de proposiciones verdaderas y falsas-, cabe ubicar en Nietzsche –y no en Kant- el auténtico giro copernicano para la filosofía. Nietzsche advierte esto y dice por ello ser "dinamita". Él logró, por dar un ejemplo, dar un tono lúdico y estimulante al "pequeño efecto emotivo que producen palabras" como "filosofía", "conocimiento", "tragedia", cuando son escuchadas. Palabras que antes, por cierto, inspiraban justamente el tono emocional contrario –ascético y solemne– por llamarle de algún modo. Pero la filosofía de Nietzsche en su conjunto, no es un bisturí sino un mazo que de un solo golpe puede invertir la dirección de las fuerzas de la sensibilidad occidental.

³⁹ *Ibid*, del fragm. 501

Interpretación: las reglas del juego

*¿Cómo es posible una clase de verdad a pesar de la fundamental no verdad del conocimiento?*⁴⁰

Interpretando, respondería el propio Nietzsche a su pregunta.

*'La configuración de la verdad como adecuación es sustituida por la interpretación, porque en el ámbito de la interpretación no hay nada que esté constituido de por sí, pues de lo que se trata es del sentido. Y el sentido no se capta mediante los conceptos que expresan la constitución del ser de las cosas; el sentido surge en el proceso mismo de interpretar. La interpretación no se refiere a un objeto, sino que de donde surge es ya sentido.'*⁴¹

Sentido, pues, es una noción que va de la mano con la de *valor*: se capta en el proceso mismo de construir, asociando imágenes similares, un estado *afectivo*-conceptualizante. Interpretar implica valorar, y es por tanto la voluntad de poder quien interpreta, pues es ella -como se vio- la fuente de toda valoración. Con ello se aclara un poco, por ejemplo, la siguiente cita: *'El criterio de la verdad está en razón directa del aumento del sentimiento de fuerza.'*⁴²

Pero tratándose de "meras" interpretaciones, no se hallará nunca un criterio *cierto* para jugar bien: el instructivo para el conocimiento no viene incluido. Curiosamente, Nietzsche piensa que ello "fundamenta" todavía más su propia postura, en relación con la cual dice: *'mas como esto no es más que una interpretación, ya sé qué objetaréis; pues bien, ¡tanto mejor!'*⁴³

Ahora bien, ¿cómo puede alegrarse él de una objeción así? Puede hacerlo porque en el fondo es un *actor*, quien como tal está interesado en

⁴⁰ *Ibid*

⁴¹ Conill, *op cit*, p. 58

⁴² Nietzsche, *VP*, fragm. 528

crear y creer una ficción, así como hacerla creer a los demás, mas sin el menor motivo para imponer tal ficción como realidad dada y absoluta. Puede alegrarse porque el conocimiento -en tanto veneración de una "mentira" tipo especial- es *teatro*. Ciertamente, puede objetarse a la teoría perspectivista de Nietzsche el que también ella es una perspectiva más, de carácter ficticio. Quien piensa que ese es una verdadero ataque contra ella, sin embargo, está en el lugar de un espectador virtual -quien sin haber pisado nunca antes una sala de teatro, ni haber sido informado de las implicaciones de asistir a una obra dramática-, abandona la función a la mitad, al sentirse engañado cuando descubre que el mundo de la escena es un artificio y nada tiene que ver con el mundo "real" del otro lado del proscenio. Y el actor se alegra, sin duda, cuando un espectador así deja la sala.

Es éste otro punto donde Nietzsche continúa a Kant, para romper con él inmediatamente. La filosofía de uno y otro, ambas parecen sostener: *'Es el punto de vista práctico el que permite que las explicaciones conceptuales mediante juicios pretendan validez objetiva y, por tanto, se refieran a algo. El momento de la seriedad proviene de la praxis. (...) Sólo porque se tiene que actuar, no hemos de formar un juicio. Nos fuerza la praxis'*.⁴⁴

La diferencia estriba, sin embargo, en que Kant fue tan "cándido" como para seguir creyendo en la literalidad de la oposición entre "teoría" y "praxis". A pesar de haber comprendido que *'la razón pura es práctica'*⁴⁵ -porque el conocimiento requiere a la fe, que proviene de una "creencia pragmática" y depende del "interés de lo que está en juego" para el sujeto que *actúa*-, desarrolló siempre lo teórico como un orden "desdoblado" de lo práctico, un trabajo específico, con rigor y valores propios hacia el interior de su propia esfera impermeable. Mas la

⁴³ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal (MBM)*, cap. 22

⁴⁴ Conill, *op cit*, p. 61

⁴⁵ *Ibid*, p. 61

revolución nietzscheana consiste justamente en la crítica del concepto de un *valor específicamente cognoscitivo*.⁴⁶ Aquí, vale para el conocimiento sólo aquello que vale para la vida en general, pues aquel no se piensa como un *instrumento* para ésta sino como uno más de sus aspectos. Cuando ahora se dice "teoría", frente a acción vital o práctica, se hace solamente en un sentido fársico: errando consciente y voluntariamente para encontrar nuevas posibilidades interpretativas. En el fondo se sabe que *'pensar es actuar'*, como Nietzsche lo dice literalmente en algún lugar, y si quieren encontrarse nuevas posibilidades interpretativas es en la medida –nada más– en que se quiere seguir actuando y renovar la acción humana.

Recapitulando, Kant piensa al conocimiento como un medio con la función de proporcionar al sujeto claridad para actuar –y como un sistema autónomo en sus regulaciones–; mientras Nietzsche lo concibe como auténtica *actuación: creación filosófica-dramática de veracidad sobre un fondo esencialmente ficticio*.⁴⁷ Si Kant fuera un actor, sería tal vez el peor de ellos: aquel cuya atención está atada a los conceptos teóricos acerca de qué debe y puede hacer y esperar, a la hora de estar ya representando su papel sobre el escenario. Si Nietzsche busca claridad al interpretar, por otra parte, es solamente la claridad intuitiva tan apreciada por el actor para poder accionar ante las circunstancias de manera inmediata y a la vez llena de *sentido*.

¿Pero qué quiere decir "lleno de sentido"? ¿Cuál es la claridad del actor? Nietzsche se refiere a ella como a *"liberación de la voluntad"*, *"precisión del acto"*, y lo opone a *"la precisión demasiado clarividente y a menudo de juicio incierto"*, porque aquí lo que conviene es *"un*

⁴⁶ La "fundamentación" de dicha crítica se apreciará con mayor detalle en el capítulo segundo, "Teatro y filosofía en su esencia".

⁴⁷ Y cuando en su momento sea abordado el tema del *rigor filosófico* –tercer capítulo–, se entenderá que la creación de ficción filosófica –al igual que la de ficción teatral–, es una tarea esencialmente *corporal*.

pensamiento simplificado en grado máximo".⁴⁸ El sentido de una cosa, en otras palabras, se define nietzscheanamente como una fuerza que se apodera de ella, y la "mejor" interpretación es simplemente la que hace fluir más libremente tal suceso. Pues dicho tipo de interpretación es más apto para acceder a la "esencia", subraya Deleuze:

'Hay fuerzas que sólo pueden apoderarse de algo dándole un sentido restrictivo y un valor negativo. Se denominará esencia, contrariamente, entre todos los sentidos de una cosa (o sea, todas las fuerzas que se apoderan de ella), a aquél que le da la fuerza que presenta con ella mayor afinidad'.⁴⁹

Junto al espectador marciano que abandona la función ofendido por "la fundamental no verdad" del espectáculo —como inadecuación a la "Realidad" del otro lado del proscenio—, se sienta otro que lanza una objeción más sutil e inteligente. Si *'la filosofía de Nietzsche no se comprende mientras no se tenga en cuenta su esencial pluralismo'*,⁵⁰ es decir, si desde cada uno de los espectadores en este teatro la obra es accesada mediante un punto de vista bien distinto, ¿cómo puede decirse que se asiste a *lo mismo*? Los sentidos atribuibles a algo son infinitos, un objeto puede ser tomado por incontables fuerzas a la vez, incluso cada individuo puede construir el suyo propio. ¿Se juega un mismo juego cuando se juega al conocimiento? ¿O están los seres humanos aislados y por lo tanto no quedan más motivos para seguir jugando a esto?

La nueva noción de *esencia* sugiere una vía de solución: la meta es interpretar las cosas con fuerzas empáticas a ellas. No se olvide tampoco que se trata de *actuar* ("teórico" y "práctico", "actor" y "espectador", aluden en todo caso a dos distintos momentos de la acción). Y desde el punto de vista de la acción las cosas son *estímulos*, de tal manera que es

⁴⁸ Nietzsche, *VP*, del fragm. 521

⁴⁹ Deleuze, *op cit.*, p. 12

⁵⁰ *Ibid.*, p 11

afín a una cosa, aquella fuerza que mejor la define en su carácter de estímulo para un hilo de acción.

En última instancia, quien actúa e interpreta es para Nietzsche la *voluntad de poder*. La acción como tal pertenece solamente a ella: en cierto sentido, nadie es *dueño* de su propia alegría ni *autor* de su propia creación. (Es preciso recordar, para aclarar esto, que Nietzsche quisiera traspasar la esfera de las representaciones conceptuales y acceder a la de los "impulsos nerviosos" humanos, esto implica, *el sentido de la voluntad de poder* ha de ser comprendido en el proceso orgánico de pensarla, no en su concepto: la voluntad de poder no es algo por pensarse sino su pensarse mismo; le pertenece al hombre tanto como sus "impulsos nerviosos" ¿o sería entonces más justo decir que aquel le pertenece a ella?).⁵¹ En última instancia, pues, la meta del juego es la "liberación de la voluntad", quien automáticamente sabrá interpretar las esencias.

Todo esto no promete ninguna *certeza*: aun no se sabe si se está jugando a lo mismo o si hay una meta común, porque nunca es posible *demostrar* cuándo "la voluntad se ha liberado" en un pensamiento. Además, no siendo todo esto más que una interpretación —una fuerza más apoderándose del conocimiento—, bien pudiera suceder que no se tratara de la que mejor empatiza con él. El espectador escéptico, por tanto, tiene razón: nunca se sabrá quién vio "mejor" la obra de teatro, pues quienes estuvieron en el palco perdieron detalles vistos desde la primera fila, y los actores, sobretodo, cada uno tuvo un punto de vista muy particular. Nadie puede *demostrar*, sobretodo, haber visto "la verdadera" obra o haber tenido la perspectiva más afín a ella.

¿Cómo es posible, sin embargo, enjuiciar como "buena" una interpretación de *Macbeth*, frente a otra "mediocre"? Lo es porque en las obras de Shakspeare —a quien se toma sólo por ejemplo— el protagonista

es la *trama*⁵², más allá de cualquiera de los personajes. El sentido de los actos particulares queda subsumido por el de la acción en su conjunto; el director y los actores que logran una "buena interpretación" simplemente han revivido tal acción. Cada personaje construido, cada elemento escénico, cumplen en ello una función necesaria. Pero el punto es: para revivir la acción de *Macbeth*, el director y los actores sólo cuentan con eso: revivir la acción de *Macbeth*. Dicho de otro modo, aun cuando pueden tratar de expresar la trama de la obra en un *concepto* o una "*narración objetiva*", aun cuando pueden utilizar aquello como herramienta, el director y los actores revelan la *trama* solamente cuando logran reproducir lo que desde Aristóteles se llama un "movimiento completo", con nacimiento, desarrollo y fin, *en ellos mismos y en el espectador*. Agotar la definición de la trama objetivamente es, pues, un contrasentido: ésta es esencialmente un acontecimiento estético a suscitarse en la experiencia de quienes asisten al teatro, más que en quienes leen el texto dramático correspondiente.

El pensador nietzscheano es un teatrero que busca el *sentido* de algo intentando suscitar un movimiento completo. Preguntar por la *esencia*, aquella fuerza más afín a la cosa, quiere decir: buscar percibir tal cosa como el estímulo que propicia el movimiento completo. Y para interpretar así la *esencia* sólo queda *interpretarla, experimentar, concebirla* incluso -mas no reducirla a su concepto-. El pensador nietzscheano llega a interpretar la *esencia* como el actor de otra obra llega a interpretar a su personaje: a través de una repetición de ensayos fallidos, solamente finita por necesidades concretas -siendo potencialmente un proceso sin final-. La *esencia* nunca es comprendida por el filósofo trágico y él siempre se equivocará con respecto a ella, como el actor siempre se equivocará con respecto a un personaje que

⁵¹ Se profundizará sobre este tema más adelante, cuando se hable sobre el *cuerpo* en el capítulo tercero (especialmente en el apartado "Salud y enfermedad...").

⁵² Se utiliza aquí la noción de trama hallada en obras como: Bentley, *La vida del drama*, asumida en pensamiento por buena parte de los teatreros contemporáneos.

crea pero no es. Uno y otro, sin embargo, hallan atisbos de que caminan por donde quieren cuando pueden '*ponerse en libertad para un nuevo interpretar, es decir, "transvalorar"*'.⁵³ El actor sabe así que está haciendo un personaje real, humano, contradictorio, vivo. El filósofo trágico, por su parte, halla motivos para seguir pensando: encuentra '*la pregunta fundamental de la filosofía*' que puede ser planteada como '*hay que apoderarse del querer*'.⁵⁴

Así como se juzga una "buena interpretación de *Macbeth*" necesariamente desde la experiencia estética, sólo así cabe juzgar también una interpretación filosófica para el pensador nietzscheano. Al espectador escéptico puede dársele la razón, pero ha de recordársele su papel en el teatro: no porque él esté sentado del otro lado del proscenio, quiere decir que la acción no ocurre también *en él*; si se le contrapone al actor es sólo porque tiene un papel diferente dentro de la acción y no porque quede excluido de ella. Si bien puede ver dicho papel suyo como el de *receptor*, el actor puede hacer lo mismo: puede interpretar que es la *voluntad de poder* quien actúa, puede decir que es la *trama* —y no el personaje que encarna— el actor neto de la obra. En conclusión, aunque no se puede *demostrar* dónde el movimiento completo se produce, dónde se transluce el sentido de la trama, dónde la voluntad de poder se libera en una interpretación, es posible, sin embargo, suponer un "dinamómetro" en los individuos capaz de medir "el aumento de sentimiento de fuerza". Claro que esto es solamente una interpretación, una metáfora, una ilusión; es del todo innecesario aceptar la existencia de algo así como "la trama de *Macbeth*" o de la "voluntad de poder". Claro que el espectador escéptico tiene todo el derecho de seguir el ejemplo de quien se salió *desilusionado* de la sala. Pero el caso es: se va al teatro como actor o espectador para recrear y gozar, inclusive, el momento terrible en que Macbeth asesina al sueño; o el momento —en el

⁵³ Conill, *op cit.*, p. 68

⁵⁴ Lizarraga, *Filosofía y teatro, dos formas de habitar el abismo*

caso aquí propuesto- en el que la filosofía hace lo suyo con su sueño de verdad.

Dice Stanislavski que la interpretación de un actor en su papel es una mezcla de buenos y malos momentos. Su *creencia escénica* se mantiene con intermitencia y en los intervalos el actor no tiene más remedio que *fingir*. Pero la intención –al menos de la fuerte escuela actoral iniciada en este siglo por Stanislavski-, es evitar aquello último lo más posible. Se trabaja bajo el principio: no perseguir la persuasión del espectador, sin buscar, primero, la autorpersuasión del propio actor. Y se trata de una máxima implicada también en el juego de Nietzsche, al parecer:

'En un mundo esencialmente falso, la veracidad se nos presenta como una tendencia contra Natura. (...) Para que pueda ser fingido un mundo de lo verdadero, de lo existente, debería antes crearse la veracidad (suponiendo el que tal mundo se creyera sinceramente)'.⁵⁵

Cabe entonces definir la filosofía de Nietzsche como *actuación* -en ese sentido- más que como una "recaída en la sofística". Cabe hacer una distinción entre el histrionismo de cierto tipo de sofista o actor de otra escuela –quien finge sabiduría porque persigue una representación del poder, o quiere ser premiado en función de valores establecidos-, y la auténtica teatralidad del filósofo trágico –quien quiere pensar por el placer de aumentar su sentimiento de fuerza, y busca lo esencial creando nuevos valores que estimulen y expandan la vida-.

El rigor filosófico, para Nietzsche, empieza por *crear*, que es igual a *querer*. El actor o el filósofo llevan a cabo esto "como una tendencia contra Natura". Pero en segundo lugar, la actuación carece de sentido si no intenta envolver también al público: sólo ello le da el *status* de un arte o medio de expresión. Y Nietzsche piensa lo mismo para la filosofía trágica, porque ésta *'quiere la verdad (...) no como posesión egoísta del*

⁵⁵ Nietzsche, *VP*, del fragm. 536

individuo (...). Sólo en tanto que el veraz tiene la voluntad incondicionada de ser justo hay algo grande en la aspiración a la verdad'.⁵⁶ Sólo por esto vale la pena jugar al conocimiento, pues se quiere allí, a fuerza, jugar entre varios. "Ser justo" en el sentido de la cita anterior quiere decir: '*La medida de la verdad estribaría en la capacidad para cargar, soportar, tolerar la opinión del otro, la fe del otro como necesidad vital*'.⁵⁷ El actor filósofo puede utilizar cualquier artimaña para ello, no tiene porque rechazar ningún recurso, pero antes quiere creer él mismo "su parte". En este contexto, el rigor de la lógica, los conceptos, la razón, constituye un arma más para una y otra cosa. Y es un arma poderosa y necesaria porque se ha incorporado incluso como condición biológica.

⁵⁶ Nietzsche, *Consideraciones intempestivas II: "De la utilidad y de los inconvenientes de la historia para la vida"*, secc. 6

⁵⁷ Conill, *op cit*, p. 64

Capítulo segundo: Teatro y filosofía

Una interpretación fiel de Nietzsche

(...) Y, finalmente, se hizo misántropo, y se retiró a los montes donde se alimentaba de hierbas y de pasto. Pero como, a causa también de esto, cayó enfermo de hidropesía, volvió a la ciudad y preguntó a los médicos en forma enigmática si de un diluvio podrían hacer una sequía; y como los médicos no lo comprendían, se enterró en un establo, y esperó que el calor del estiércol de las vacas evaporara el agua de su cuerpo. Pero no tuvo éxito tampoco así, y murió a los sesenta años...¹

Hablar del filósofo trágico como actor es una *metáfora*, lo mismo que cualquier otro concepto filosófico desde el punto de vista nietzscheano. No obstante, la expresión quiere al mismo tiempo ser "*literal*", aunque para el juego de las interpretaciones ello significaría: la idea del filósofo-actor ilumina la *esencia* del modo de pensar de Nietzsche, corre imbuída de aquella fuerza más empática con él, y tiene el valor de una posible *manifestación* suya que trasciende al de una *explicación* por analogía. Cuando se hace decir a Nietzsche, *la filosofía es teatro*, se juega su propio

¹ Diógenes Laercio, "Testimonio acerca de Heráclito"; en Mondolfo, *Heráclito*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1989, p. 3

juego, se le interpreta experimentalmente buscándolo como un personaje clave dentro de la trama de la voluntad de poder. Nietzsche quería ser leído así porque no busca fieles discípulos sino compañeros de escena: *'Nuestro amigo debe ser nuestro mejor enemigo. Cuando te resistas a él, es cuando tú corazón debe estar más cerca del suyo. (...) ¿Que tu amigo debe sentirse honrado de que te presentes a él tal como eres? ¡Pues maldito lo que le importa eso a él. (...) Pero para tu amigo, todo adorno es poco. Y es que has de ser para él una flecha y un anhelo disparado hacia el superhombre'.²*

Crear es querer funge como axioma en el sistema nietzscheano. De ahí que tal sistema haya de ser *puesto en acción* para hallar su más profunda coherencia: se comprenderían con justicia lógica sus *creencias* sólo mientras una *voluntad* las estuviera reinterpretando. No basta una contemplación clara y distinta de su terminología y concepciones originales para entender este juego. Es necesario *actuar* al lado de Nietzsche, dejarse provocar por él y provocarlo, para "adecuarse" a su pensamiento en una interpretación. Si bien se trata de indagar *qué* pensó el filósofo, lo primero a tomar en cuenta es su creencia según la cual no hay *qué* pensar –como una realidad dada-, sino sólo un *querer* pensarse, una invitación a la creación. En consecuencia *no hay qué pensó Nietzsche* –o *el Sistema de Nietzsche*-, sino un querer subir a escena con él a recrear la trama de la voluntad de poder.

En otras palabras, aun cuando alguien puede tomar a la filosofía de Nietzsche como *objeto* de estudio, proponerse investigarla y exponerla con fidelidad, entenderla sobriamente como el cuerpo de creencias de su autor; son meras consecuencias lógicas las que llevan a la siguiente conclusión: sólo continuándola, reinterpretándola y revalorándola -es decir,

² Nietzsche, *Así habló Zarathustra*, "El Amigo", p. 69

transfigurándola- se comprendería dicha filosofía con rigor. Suena paradójico pero es como si Nietzsche dijera: dará evidencias de haberme entendido cabalmente sólo quien lo haya hecho hasta el grado de "malentenderme". Después de todo, sin embargo, ¿qué se podía esperar de un actor cuya intención es hacer progresar la acción de la voluntad de poder hasta las últimas consecuencias? Cuando él lanza el argumento de su personaje hacia sus compañeros de escena quiere con ello estimular el argumento de los demás personajes, hasta que en un momento dado –por ejemplo- Edipo se reconoce como el asesino de su padre y el amante de su madre, se produce una *anagnórisis* en términos aristotélicos. Tanto Nietzsche como el actor que hace a Edipo desean ser sorprendidos en escena por los otros actores. Para el devenir de la acción, para el acontecer de la trama, para el desenvolvimiento de un movimiento completo, es preciso que cada personaje de la obra tenga un objetivo particular, una interpretación distinta de su mundo ficticio, y que todas estas voluntades estén en conflicto o quieran subordinarse recíprocamente unas a otras. Un conjunto de actores logra una buena interpretación de una obra –revelando su sentido- si cada uno hace un personaje diferente y contrapuesto a los otros. Un grupo de filósofos trágicos hace una buena interpretación de la voluntad de poder –revelando su sentido- también cuando cada uno afirma su diferencia e intenta apoderarse de las opiniones de los otros.

Nietzsche no quiere –como Sócrates- una tertulia de amigos donde cada cual, en actitud conciliadora, busca salvar la distancia con los otros o ponerse de acuerdo a través de la verdad, ni siquiera cree en esa posibilidad. Tampoco quiere –como algunos sofistas- un campo de batalla donde todos tratan de imponerse para *poseer* el poder. Lo que Nietzsche quiere es una buena compañía de actores, donde todos comparten ciertamente un mismo fin –ofrecer una buena función de la *filosofía de la*

voluntad-, pero donde precisamente por ello todos intentan afirmar sus objetivos individuales hasta las últimas consecuencias. Y son las leyes de la voluntad de poder –la trama- quienes determinarán en última instancia que unas interpretaciones se adueñen de otras en un momento de la obra, o se inviertan los papeles al siguiente: ellas determinarán el acontecer de la *anagnórisis* y la *peripecia*, el movimiento completo.³

En esto Nietzsche es casi hegeliano: la filosofía que importa está siendo pensada por la *voluntad de poder* –el *Espíritu* diría Hegel-, quien en una “astucia” macabra utiliza el pensamiento fallido de los individuos como vehículo. Quien aprehende aquello se descubre a sí mismo como el personaje de una trama la cual arrastra consigo todo sentido particular. Pero para la visión hegeliana el espectáculo llega a su fin en ese momento: cuando el *Espíritu* alcanza su autoconciencia la acción se completa, sólo queda aplaudir y salir del teatro. Para la filosofía de la voluntad, en contraposición, la función apenas comienza: antes no hubo teatro porque los actores no habían asumido su responsabilidad creativa, sólo ahora captan la necesidad de *interpretar* a sus personajes y afirmar sus diferencias para que a través de ellas la acción, la *peripecia* y la *anagnórisis* pueden suceder. Podría plantearse, en cierto sentido, que la filosofía hegeliana condena al filósofo futuro al lugar de un espectador pasivo –y de un espectáculo. tal vez demasiado mecanizado-, mientras la filosofía nietzscheana lo invita a actuar como trágico actor. ¿Cuál de las dos opciones es preferible? –depende tal vez del gusto y fuerza que cada quien tenga por el drama.⁴

³ Habrá ocasión de ver que para Nietzsche, estas leyes son también las del *azar* (capítulo tercero, “La idea de rigor filosófico y la antropología de Nietzsche”).

⁴ Lo “hegeliano” en Nietzsche, por otra parte, es su manera de ver a los filósofos *del pasado*: a ellos se les sentencia al lugar de *personajes* trágicos sobrepasados por su destino, o incapaces de ponerse a la altura de éste: no son ni “verdaderos” espectadores –a pesar de sus teorías- ni asumen tampoco su pensamiento como *actuación*.

Aquí hay un intento por entender a Nietzsche con rigor, por ello se ha empezado ya a "malentenderlo" -¿qué otra cosa puede ser el atribuir a la *esencia* de su filosofía nociones teóricas del "teatro" del siglo veinte? Se ha aventurado la tesis: el arte dramático porta la fuerza más afín al pensamiento nietzscheano, y quiere añadirse que aquella está apoderada de éste ya desde su génesis -lo cual encuentra incluso cierta "evidencia" al considerar que la primera obra del filósofo fue, justamente, un libro sobre teatro-. No obstante, Nietzsche escribió allí sobre tragedia griega, mientras ahora se buscan lazos de sangre entre su filosofía y una manera *contemporánea* de entender el fenómeno dramático. Es necesario advertirlo ya: son sobretodo cuatro obras del siglo recién concluido -Stanislavski, *Un actor se prepara*, Artaud, *El teatro y su doble*, Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Bentley, *La vida del drama*-, las que apoyan las concepciones aquí manejadas acerca del drama. Éstas han sido seleccionadas -con una buena dosis de azar- porque se trata de libros hoy constituyentes del *canon* del arte teatral, influyentes de los principios y supuestos con que buena parte de los teatreros contemporáneos crean. En esos cuatro libros, además, sería posible definir un núcleo común de ideas que aventuren una interpretación teórica de la esencia del teatro -cosa que aquí sólo ha de *empezar* a realizarse de manera implícita.

En todo caso, ahora la acción ha de ser llevada a sus últimas consecuencias, desarrollarse esta interpretación de la filosofía de Nietzsche hasta su máxima verosimilitud, malentenderla hasta producir en ella una "anagnórisis", donde devenga "verdad" que su esencia está hoy mejor manifestada donde su sentido original no la hizo explícita todavía: el arte teatral. Como primera premisa a este respecto se señala: *El nacimiento de la Tragedia* -obra enmascarada de filología e investigación sobre el pasado helénico- quiso ser en le fondo un libro sobre el futuro, una obra profética

anunciadora del advenimiento de "una nueva forma de existencia: '(...) éste es el inconmensurable valor que mantiene para nosotros, que nos hallamos junto a la línea divisoria entre dos formas de existencia diferentes, el paradigma helénico'.⁵ 'Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisiaca y en el renacimiento de la tragedia'.⁶

Nietzsche creía en la cultura alemana de su tiempo –basada en Kant, Schopenhauer, Wagner, entre otros–, como la tierra de donde iba a brotar el renacimiento de dicha nueva cultura trágica. Pero aproximadamente trece años después escribe: '*aprendí a pensar con suficiente falta de esperanza y consideración sobre este "ser alemán", e igualmente sobre la actual música alemana. (...) Dejando aparte, naturalmente, todas las esperanzas precipitadas y todas las erróneas aplicaciones útiles al presente inmediato con las que entonces eché a perder mi primer libro, continúa existiendo plenamente vigente el gran signo de interrogación dionisiaco, tal y como se estableció en él, incluso con respecto a la música: ¿Qué condición debería poseer una música que no tuviera ya origen romántico, tal como la alemana, sino dionisiaco?*'⁷

Nietzsche va a declararse de un momento a otro *intempestivo*, lo cual significa que su decepción implica nada más al "presente inmediato". Por otra parte, para hablar de Nietzsche como profeta –y en un momento dado, como probable "predecesor" de autores contemporáneos de la talla de Artaud y Grotowski–, es indispensable recordar la teoría del *eterno retorno*, expresión de la única forma válida de concebir el tiempo para la perspectiva nietzscheana madura. La idea según la cual cada momento ha de repetirse infinito número de veces, implicando cierta reciprocidad entre los

⁵ Nietzsche, *El nacimiento de la Tragedia (NT)*, cap. 19, p. 193

⁶ *Ibid.*, p. 198

⁷ Nietzsche, *Ensayo de autocrítica*, cap. 6, p. 53.

acontecimientos pasados y futuros, obliga a pensar el "antes" y "después" como etiquetas ficticias para asir humana e inteligiblemente el eterno retorno de lo mismo. En sentido estricto -bajo tal perspectiva-, nadie ni nada *precede* a nadie ni nada, sino que la trama de la voluntad de poder se escenifica una función tras otra sin agotarse. Aunque los personajes tienen la ilusión de estar caminando linealmente a través del tiempo, los actores saben que la función se repetirá a la noche siguiente y entienden que el "antes" de la ficción *no necesariamente* va antes que su "después" -aprehenden la con-fusión de pasado y futuro-. Ver a Nietzsche como "profeta", por tanto, significa solamente entenderlo como el actor que asumiendo su condición, anhela desde su personaje la repetición de la peripecia y la anagnórisis, el retorno de lo más fuerte o el clímax de la obra. Cuando Nietzsche expresa estar decepcionado de la cultura para él contemporánea, lejos está de buscar consuelo en una idea de *progreso* o en la esperanza de un futuro cultural "mejor". Más bien, en su filosofía puede verse un intento por asumirla como actuación y construir su personaje, el cual se parece mucho al oráculo o las brujas que predicen desde las primeras escenas la inevitable tragedia, el advenimiento -en este caso- de una nueva forma de existencia más intensa en la filosofía y en el arte.

Nietzsche denominó a su pensamiento *filosofía trágica*, pero ahora es posible conocerla en esencia como *filosofía dramática* en general -sin caracterizarla mediante uno sólo de los géneros sino con el quehacer teatral mismo-. Recíprocamente, Nietzsche hace el papel de oráculo en la trama de "la historia del teatro", donde lo trágico se redescubre en la peripecia como la fuerza más afín apoderada del teatro, su esencia. En efecto -como ha señalado Kott-, el gran aporte del teatro del siglo XX es la introducción de lo

grotesco, lo cual es 'la antigua tragedia escrita de nuevo, en distinto tono'⁸. Y la influencia de Nietzsche –directa o indirecta-, puede reconocerse como un impulso fundamental en la introducción de dicho tono farsico y grotesco del arte de nuestros siglos (así como de importantes obras teóricas sobre el teatro, como la de Artaud).⁹

Como en un montaje de teatro, en la creación de esta obra ninguno de los actores tendría por qué ser indispensable. Desde el punto de vista *nietzscheano* hay que creerlo: para el devenir de la filosofía de la voluntad, para el apoderamiento del querer y actuar sobre el creer y pensar, no habría sido *necesario* que el propio Nietzsche pensara. Él mismo, por lo demás, expresa en alguna parte su terror a ser canonizado por el futuro. Su mérito es, en primer lugar, el de un actor con una interpretación extraordinaria de su papel *intempestivo*. Como todo actor, Nietzsche está además creando en buena medida su parte al interpretarla; pero también como todo actor a quien el director le asigna un papel, es la voluntad de poder –o el azar en la genética, el momento histórico, el contexto familiar, cultural, etcétera- quien asigna a Nietzsche esa parte protagónica: su *vocación*.¹⁰ Esta es su propia visión, y a pesar de quienes encuentran egolatrismo en algunos de sus escritos –piénsese por ejemplo en *Ecce Homo*- más bien puede pensarse que Nietzsche solamente busca expresar allí el argumento de su personaje interpretado.

⁸ Jan Kott, *Apuntes sobre Shakespeare*, p. 158

⁹ En el siguiente apartado se verá, además, cómo lo trágico-farsico es la fuerza o esencia del quehacer teatral y filosófico mismo.

¹⁰ Sobre el tema del *azar* se profundizará en el tercer capítulo, especialmente en "Salud y enfermedad, lo alto y lo bajo".

Teatro y Filosofía en su esencia

'En una historia policial queremos descubrir "al asesino desconocido", y por el hecho de desearlo ya somos filósofos'.¹¹

Esencialmente, filosofía es igual a teatro. Que la diferencia entre una y otro sea solamente accidental significa: aun cuando sin lugar a dudas se trata de quehaceres distintos, oficios separados, es la misma fuerza quien más fácilmente y sin fricciones se apodera de ambos, quien mejor les corresponde.

¿Y que fuerza es ésta? Por lo pronto Deleuze aclara: 'El concepto de fuerza es, en Nietzsche, el de una fuerza relacionada con otra fuerza: bajo este aspecto la fuerza se llama voluntad. La voluntad (voluntad de poder) es el elemento diferencial de la fuerza'.¹² Entonces puede plantearse el asunto en términos de un mismo querer en la filosofía y el teatro, una misma voluntad contrapuesta a todas la otras. ¿Qué quieren, pues, en común la filosofía y el teatro? ¿Qué quieren ellos a diferencia del resto de las voluntades?

'Si se remonta el pensar al sentido originario de la palabra teoría, se descubrirá que viene de la palabra theorein, que quiere decir ver; la palabra teoría desde sus orígenes está vinculada con la palabra teatro, en el sentido de que ambas vienen de una misma raíz: thea. A su vez ambas palabras

¹¹ Bentley, *La vida del drama*, p. 40

están relacionadas con la palabra griega para verdad: Aletheia, que quiere decir: desocultar lo manifiesto'.¹³

Teatro y filosofía comparten la voluntad del *espectador*, desean ver un espectáculo extraordinario, develador de un sentido oculto para el ámbito de lo manifiesto. El teatro la satisface *'poniendo en evidencia las ficciones de la vida; la crueldad de los seres humanos, su resentimiento o lo que es lo mismo su pensamiento de esclavos'*.¹⁴ La obra dramática tiene la posibilidad de mostrar –llevándolas a sus últimas consecuencias– cómo las acciones de los personajes convergen en un sentido más allá del que ellos poseen en lo inmediato: deja de haber "villanos" y "héroes", por ejemplo, justo cuando se vislumbra el sentido de la trama y se entiende que ésta era el actor principal. El espectador tiene hambre de un espectáculo así porque en algún sentido "lo libera": empieza tal vez a intuir que las propias acciones de su cotidianidad caben en un significado mucho más amplio y gozoso del que las define moralmente como "culpas" o "méritos", puede interpretar su propia vida de otra manera, descubrir nuevas soluciones a sus problemas existenciales. Por su parte, en filosofía la *voluntad del espectador* se da en la búsqueda de preguntas: allí hay siempre un lunático a quien se le ocurre exclamar –por ejemplo–, "¿qué es el Ser?", "¿qué es el devenir?" –*preguntas que a primera vista parecen muy obvias, pero en ellas se encuentra un sentido oculto (...), algo que está a la base de un querer*¹⁵. Preguntas que por algo anhelan contemplar dicho "misterio".

Pero alguien ha de querer ser actor si alguien quiere ser espectador –o bien éste último tendría que subirse a escena para satisfacer su propia

¹² Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, p. 15

¹³ Lizarraga, *Filosofía y teatro dos formas de habitar elabismo*, p. 7; a este respecto puede verse también Aldo Tassi, "Philosophy and theatre", en *International Philosophical Quarterly*, Vol. 38, núm. 1, Fordham University, NY, Marzo de 1998; y Aldo Tassi, "An Essay on Catharsis and Contemplation", en *International Ph...*, Vol. 35, núm. 4, Diciembre de 1995

¹⁴ *Ibid*, p. 8

voluntad-. Así pues, teatro y filosofía quieren actualizar la no manifiesta "verdad" además de contemplarla; filósofo y teatrero desean interpretar sus respectivos papeles, revelar actuando el sentido de la trama, ofrecer respuestas a través de sus perspectivas, señalar un sentido diferente, transvalorar. Y es en tal *voluntad del actor* donde reside lo trágico-fársico para el teatro y la filosofía, porque mientras la del espectador podía saciarse —dejándola satisfecha con la función—, aquella no admite satisfacción. El actor de teatro busca ensayo tras ensayo, función tras función, convertirse en su personaje, ser *otro* de quien en realidad es, crear una ficción opuesta al mundo de debajo de la escena; no puede, sin embargo, perder la conciencia de la ficción y volverse loco; su arte es un caminar por la cuerda floja entre el heroico intento de salir de sí y la conservación de su condición de actor. En consecuencia, no hay límites para la calidad de su interpretación: encuentra la esencia de su arte cuando está deseoso de volverse a subir a escena para asir una nueva oportunidad, cuando queda insatisfecho.

Ese ascetismo inherente al juego del actor es también el del filósofo trágico. Tampoco aquí existe la respuesta cierta, la interpretación adecuada, dada la naturaleza del lenguaje y el conocimiento. La filosofía, con todo, busca esa respuesta cierta y esa interpretación adecuada, las inventa al no haberlas, las persigue eternamente en un juego sin final donde alguien también se equilibra entre dos abismos: el escepticismo —o agotamiento— y el dogmatismo —locura filosófica o ceguera ante la condición ficticia de la realidad expresada por el lenguaje—. La voluntad del actor, en una palabra, es *creer*. Aun más, creer lo creado por él mismo como si fuera algo no creado por manos humanas. No creer que se es Hamlet personaje de Shakespeare, sino Hamlet príncipe de Dinamarca; no creer en la filosofía de

¹⁵ *Ibid.*, p. 7

Nietzsche o en sus palabras, sino en *la Filosofía, la Palabra de la voluntad de poder, o el Discurso adecuado sobre el mundo.*

Finalmente, si se cree que *creer es querer* —o quiere hacerse por mero experimento—, entonces la voluntad del actor se plantea como *querer querer*. La voluntad del actor resulta así ser el concepto de la *voluntad de poder*, quien se instancia en querer esto o aquello, un viaje a Hawai o un momento de oración, pero quien establece su diferencia respecto a todas esas demás voluntades tomándolas en su conjunto y contraponiéndose a ellas porque no tiene *objeto*. Voluntad trágica, en efecto, de un desear infinito —deseando su infinito— cuando el deseo sólo pervive si quiere una cosa finita. Voluntad del actor de interpretar la inabarcabilidad de su personaje en una sola función, y voluntad del filósofo de pensar todos los sentidos cuando sólo puede interpretar los que va creando.

¿Quién pensaría, sin embargo, que eso puede desmotivar al actor? Todo lo contrario, ahora más que nunca él quiere actuar y salir a escena por otra oportunidad. La voluntad de este actor es la de Zarathustra descendiendo de la montaña hacia los hombres: se duele al sentirse como el Sol que no puede contener su energía y la obsequia generosamente a las criaturas de la Tierra. Así el actor muere por salir a escena y dar la función aunque los ensayos no han sido ni serán suficientes y él no ha atrapado todavía al personaje; así el filósofo trágico se expone al publicar su pensamiento con todo y su equivocidad, su parcialidad, su posible mentira. Y al final, tras bastidores los dos siguen por eso quedando insatisfechos; y al final, cuando a pesar de todo un espectador que vio la función se acerca a ellos con una frase que vagamente parece decir algo —“me conmovió ese momento, fue verdadero”—, entonces piensan: a lo mejor el esfuerzo ha valido un poco la pena después de todo, a lo mejor mi interpretación ha abierto por lo menos un agujero hacia el infinito, un atisbo hacia ese otro

lado de las posibilidades no interpretadas, una nueva pregunta hacia la inexistente Verdad.

La satisfecha voluntad del espectador -la esencia del dios *Apolo* de quien habló el joven Nietzsche- reconforta en alguna medida a la insaciable voluntad del actor -*Dionisos*-.¹⁶ El actor acepta este consuelo, lo agradece, pero su voluntad *potencialmente no lo requeriría*. Si la función terminara y nadie aplaudiera *ese hombre* seguramente se desmotivaría -el actor/filósofo corre allí el peligro de perecer-. Pero si logra sobrevivir es porque la voluntad de poder -su auténtica voluntad- lo vuelve a inundar: otra vez quiere querer, interpretar, dar una función más a pesar del "evidente fracaso" de la noche anterior. *Dionisos no necesita de Apolo*, vive en soledad primordialmente en los ritos orgiásticos y en la música o la palabra lírica. Pero el actor *sí quiere* que alguien vaya a ver su trabajo para poder hacer teatro y no un mero ritual, y el filósofo también *quiere* que sus palabras sean escuchadas por alguien deseoso de ver "verdad" en ellas, es decir, que sean apreciadas como *filosofía* además de canciones.

Querer querer es la esencia del místico, del ermitaño cantor de alabanzas y celebrador de ritos en lo alto de la montaña, o del sátiro del bosque. El teatrero y el filósofo trágico son también ese solitario pero en un momento de crisis, cuando su deseo ya no se contiene a sí mismo y estalla y siente el anhelo '*de una salud que no sólo se posea, sino que sea preciso reconquistarla todos los días, porque hay que sacrificarla todos los días*'.¹⁷ Aquel querer infinito ya no se soporta y se desborda hacia el mundo de lo finito: sin agotarse él mismo, baja de la montaña y busca un espectador o

¹⁶ Se verá en "Debut y evolución de Nietzsche" cómo esta interpretación de *Dionisos* y *Apolo* rescata la esencia del planteamiento de *El nacimiento de la Tragedia*, evitando ciertas confuciones allí implicadas.

¹⁷ Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 86 (Nietzsche aquí se cita a sí mismo; el pasaje original es de *la Gaya Ciencia*)

un interlocutor para intentar mostrarse "con verdad", haciendo una obra de teatro o una interpretación filosófica con la eterna esperanza insaciable de darse a entender, de expresarse a través de Hamlet o de una teoría. Solamente cuando el *querer querer* sale de su cauce y quiere exponerse en la escena de lo finito, solamente –por tanto- cuando es correspondido por otra voluntad deseosa de contemplarlo, se conjugan las dos voluntades constituyentes de la fuerza esencial que comparten teatro y filosofía.

Se trata de una cualidad compleja, una sola voluntad animada por dos quererres diferenciados. El joven Nietzsche identifica tales nupcias entre *Dionisos* y *Apolo* con el surgimiento de la tragedia: allí se juntan el arte del músico –queriendo querer- y el del escultor –queriendo ver- por primera vez en la cultura Occidental. Y las bodas se celebran hasta el surgimiento de la filosofía presocrática, donde la teoría de los pensadores era todavía una expresión de ellos mismos o una actuación. Para Nietzsche, entonces, la esencia coincide con el principio de la obra. A partir de Sócrates y Eurípides respectivamente, sin embargo, filosofía y teatro quedarán enajenados porque la voluntad del espectador, corrompiéndose, se impondrá sobre la del actor ordenándole este imposible: muéstrame la verdad *objetiva*, desinteresadamente; no quiero verte a ti sino al Hamlet en sí del texto de Shakespeare.¹⁸ Deviene la denominada "cultura teórica" por el joven Nietzsche, ingenua en su creencia de estar viendo cada vez mejor pero destinada desde el principio al nihilismo, al hartazgo, a su propia disolución por cansancio, a la visión –justamente- de su propia ceguera.

A continuación se describe esta trama donde teatro y filosofía pueden ser vistos también como los dos antagonistas principales.

¹⁸ Se hablará de Sócrates y Eurípides como personajes de la filosofía de Nietzsche, es decir, como símbolos de una voluntad suprapersonal determinada (la del espectador "objetivo"). No es la intención aquí hablar de sus respectivas obras, las cuales posiblemente están animadas por otra fuerza más afín con ellas.

Teatro y filosofía en sus accidentes¹⁹

-Parto del principio de que la reflexión debe preceder a la acción, bobalina.

-Partís del principio –dijo la Maga-. Qué complicado. Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros. Quiero decir que los cuadros están ahí y vos en el museo, cerca y lejos al mismo tiempo. Yo soy un cuadro, Rocamadour es un cuadro. Etienne es un cuadro, esta pieza es un cuadro. Vos creés que estás en esta pieza pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza.²⁰

Aristóteles mismo llegó a percatarse de la voluntad de ver como fuerza definitoria común en la filosofía y en el teatro: *'la poesía (dramática) es más noble y parecida a la filosofía que la historia, pues la poesía dice más bien las cosas generales y la historia las particulares'*.²¹ Querer ver se refiere siempre a un valor cognoscitivo, es la famosa tendencia humana natural al saber supuesta por Aristóteles en la *Metafísica*. La voluntad del espectador no es ver lo cotidiano –como hace la historia según Aristóteles- sino lo

¹⁹ Se exponen en el presente apartado una serie de intuiciones que habrán de servir, en su momento, como punto de partida para el desarrollo de una investigación genealógica o arqueológica en torno a la relación entre teatro y filosofía a través de la cultura. Aun cuando se carece, por ahora, de la información y recursos teóricos suficientes para hacer madurar estas intuiciones, han querido presentarse porque pueden ayudar a la comprensión del sentido global de este trabajo, así como señalar sus posibles alcances.

²⁰ Diálogo entre Horacio Oliveira y la Maga. Cortázar, *Rayuela*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1984, p. 38

²¹ Aristóteles, *Poética*, cap. IX, p. 60

extraordinario, la vida del actor en escena y la unidad de la trama, "las cosas generales" o los *universales*.

El meollo del asunto es simplemente que teatro y filosofía tienen un punto de vista diferente hacia los universales, para el primero '*lo general es exponer que a tal o cual hombre le ocurre decir o hacer según lo que es verosímil o necesario tales o cuales cosas*',²² mientras que la segunda los encuentra en el *concepto* o la abstracción intelectual. Uno halla su campo visual en la universalidad de la emoción y existencia humana –lo que al hombre *le ocurre* en situaciones claves-, la otra en una idea global sobre algún aspecto *de la realidad objetiva*.

La pregunta de fondo es si alguna de estas dos perspectivas posee una mejor calidad, es decir, si la fuerza más afín a la visión de *lo universal* es una voluntad de objetividad o bien un querer vislumbrar lo netamente Humano. La tradición antigua optó por la primera opción, consecuencia de lo cual fue la idea según la cual la filosofía puede enseñarle al teatro a satisfacer mejor la voluntad del espectador, pues ella resultaría ser dueña de unos mejores ojos. De esta manera, todo el proyecto de la *Poética*, consistente en un análisis descriptivo-conceptual de la tragedia, ha sido interpretado prescriptivamente muchas veces, y se ha subordinado la práctica artística a la teoría conceptual acerca de la misma. En la jerarquía aristotélica en cuanto al "ver", ciertamente, la cima está ocupada por la filosofía y de allí hacia abajo se van colocando las manifestaciones cada vez menos conceptuales. Consecuencia importante de lo cual sería también: el núcleo del arte dramático reside en la composición del texto, pues ésta es más afín a la fuerza con que miran los conceptos o a la voluntad de establecer objetividad; el director y el actor quedan por tanto como siervos del dramaturgo.

Es momento de recordar ahora la respuesta contrapuesta de Nietzsche: la filosofía trágica se asume como tal precisamente porque está en la naturaleza del concepto la autohipóstasis, el nacer con pretensión de observar una realidad independiente de sus ojos. Sin embargo, el concepto ha salido de la palabra y la palabra originalmente ni siquiera tenía la voluntad de ver sino la de expresar-se o exponer-se.²³ Aquí está otra vez Zarathustra bajando de la montaña: se trata del verbo primordial, lírico, quien supone ya una añoranza de descenso hacia los otros, un querer mostrarse susceptible de ser correspondido únicamente por un querer ver –el cual la impele, a su vez, a moldearse en dramaturgia y en conceptos-. Al considerar que en la tragedia las primeras escenas prefiguran ya el desarrollo y la esencia de la ficción, más hubiera valido pensar a la dimensión antropomórfica como el horizonte idóneo para buscar a *lo universal* o extraordinario, pues la narrativa, sencillamente, fue dada a luz primero que la filosofía –la voluntad de espectador, *fuerza de toda valoración cognoscitiva*, parte de allí-. Y tal es justamente la opinión de Nietzsche, por eso la esencia del concepto ha de ser buscada en esa tenue emoción producida por la palabra que lo expresa. Es el teatro quien puede enseñar a la filosofía a ver mejor, y de hecho tal vez eso haya sucedido en el principio mismo de su relación.

El concepto, para dejarlo claro, al ser considerado en su génesis queda desenmascarado como el “residuo de una metáfora”, una traducción abismal de un lenguaje a otro y no una “visión directa”. Es por tanto una mirada antropomórfica al cien por ciento, su “universalidad” sigue siendo aquella de lo humano. Y en tanto que ésta “*se ve mejor*” en la emoción, su

²² *Ibid*

²³ Se habló de esto en el capítulo primero, especialmente en “Crítica de la razón impura”.

vía más recta, el concepto autocrítico encuentra su mayor firmeza en la dimensión afectiva que lo acompaña.

Para la era de Aristóteles, como puede verse, la voluntad del actor ya no aparece por ningún lado en el paisaje. De hecho, en la *Poética* es posible encontrar su cadáver en cierto instinto *de imitación* común a todo el reino animal, desarrollado especialmente en los seres humanos, que *subordinado* a la tendencia por conocer —léase voluntad de espectador— funge según Aristóteles como causa de la poesía. En este contexto aprender —o ver— es *'no sólo lo más agradable para los filósofos, sino también para los demás en la misma medida'*.²⁴ El placer desbordado de quien quiere mostrarse, exponerse, o ser visto ante el *otro* ya ni siquiera es imaginable para el Estagirita. Pero si acaso estuvo presente en el origen del teatro y la filosofía, ¿qué sucedió con él? ¿en qué momento quedó intimidado y se hizo sumiso ante la obsesión de ver sin engaños de un extraño espectador? ¿cuándo los griegos coronaron al dios Apolo y se alejaron de su bien amado Dionisos? La hipótesis del *Nacimiento de la tragedia* es: *Sócrates*.

Se conoce tal silueta: el heroico ciudadano mártir de la crisis política del Imperio Ático, náufrago de un sistema social derrumbándose donde la necesidad de la moral ferozmente dejábase sentir; el irónico personaje autodenominado “partero del conocimiento” porque temía imponer sus intereses personales, quería ser espectador de una Verdad común y la indagaba preguntando a sus amigos *¿qué es lo que...?* Buscaba así la visión de lo universal —lo Bueno, lo Bello, lo Verdadero— a través de los conceptos correspondientes y corregía a su interlocutor cuando éste solamente “ejemplificaba”. Y todo, en el fondo, porque era apremiante salvar

²⁴ Aristóteles, *op cit.*, cap. IV, p. 51

a la ciudad, reforzar los valores de la democracia, luchar contra los fantasmas del oportunismo político, la banalidad, la sofística. Sócrates representa para Nietzsche ese instante donde un *querer el bien* –mejor dicho un *no querer* el mal- manda a volar de una patada al *querer querer* sustituyéndolo en su padrinazgo sobre el *querer ver* –convirtiendo a éste en una obsesión enferma-.

El desbordado místico dionisiaco había salido del bosque, ahora como actor hacía su voluntad y buscaba en la plaza cívica un público, quien ya se reunía esperando ansioso el inicio del espectáculo; pero ahora el sacerdote se ha acercado sigilosamente, como quien sólo está allí por casualidad y sin ninguna intención ha comenzado a murmurar acerca de lo verdaderamente bueno –lo buenamente verdadero- y a la gente le ha entrado curiosidad y abandonando al actor ha ido a escuchar a aquel señor. El sacerdote de Apolo parece no decir nada, más bien hace preguntas y platica humildemente con la gente, pero su seductora personalidad y las pocas palabras proferidas por sus labios acaban de todos modos por persuadir a un joven entusiasta –léase *Platón*- de echar a la hoguera sus escritos de dramaturgia y ponerse mejor a conceptualizar más. Sólo así –lo convence- habrá posibilidad de ver la esencia y no las apariencias, que son lo único que muestran el poeta y actor y por lo tanto habría incluso que correrlos de la *polis*.

Aun más, el sacerdote toma una resolución y se acerca cordialmente a otro joven –léase *Eurípides*- quien tímidamente había tratado de esconderse entre las cabezas de la muchedumbre, pues había empezado a cundir este rumor: él no aceptaría otra vocación que la de dramaturgo. Ante el pasmo general, el sacerdote habla con él conciliadoramente y le tranquiliza: no está mal, muchacho, que practiques tu imperfecto arte; siempre y cuando, claro está, trates de ponerlo en primer lugar al servicio de lo esencial –léase

conceptual-formal-moral- y evites a toda costa que tus actores se salgan con la suya dejándose llevar por sus emociones o las meras apariencias; recuerda sobretodo al patrono de tu arte —el mismo dios Apolo a quien yo sirvo— y a tú público, pues ellos gustan y tienen menester de una observación sosegada de figuras claras y formas fieles a la naturaleza, han de ir al teatro para aprender lecciones; como diría Aristóteles: *'se gozan ante la contemplación de imágenes, porque ocurre que ante su contemplación aprenden y razonan que es cada cosa, como que "éste es aquél..."*²⁵

El actor apolíneo con la sola intención de reconfortar y edificar al público, es consecuencia del socratismo según el *Nacimiento de la tragedia*, así como lo son también el dramaturgo naturalista y el filósofo platónico que distingue entre esencia y apariencias.²⁶ Todos ellos se instalan dentro de la categoría del *hombre teórico*, el optimista convencido de la suficiencia del rigor meramente intelectual para *corregir* cualquier aspecto de la vida. Pero ante todo, el socratismo es la fuerza moral, *reactiva* porque para ser necesita contraponerse a "lo malo", apoderándose de la voluntad de ver o la tendencia esencial humana al conocimiento. Nietzsche dice de aquel actor y de aquel filósofo: *'ese hombre es ciertamente uno de los instrumentos más preciosos que existen: pero es necesario que lo maneje alguien más poderoso. Podría decirse que no es más que un espejo, no un "fin en sí mismo". El espíritu objetivo es un espejo habituado a rendir penitencia a lo que reclama ser conocido, sin más deseo que el de conocer, "reflejar"; así espera los acontecimientos, para que su epidermis retenga la huella más leve. Lo poco que le queda de "personalidad" le parece accidental, a menudo arbitrario, y más a menudo incluso molesto, considerándose a sí*

²⁵ *Ibid*

²⁶ Y aquí entra para Nietzsche, al cabo, toda la filosofía occidental anterior a él.

mismo como un estado intermedio y pasadero, un simple reflejo de formas y cosas extrañas'.²⁷

Hablando más esquemáticamente, pues, se ha llamado *voluntad de espectador* –querer ver lo oculto- a la fuente de las valoraciones *cognoscitivas*; *voluntad de sacerdote* –querer el bien- a la fuente de las valoraciones *morales*; *voluntad de místico* –querer querer o voluntad de poder- a la fuente de *toda* valoración, *siendo por tanto toda valoración estética*. Se ha aludido a cómo el teatro y la filosofía pudieron aparecer cuando la voluntad del místico se hizo *voluntad de actor y de filósofo trágico* porque sus piernas no la soportaron más, y abandonando su soledad fue en busca del *querer ver* para mostrár-se-le en lo finito. El volcán de todas las valoraciones, así, utilizaba como vía de desfogue a la fuente de las valoraciones *cognoscitivas* –el “conocimiento” nace en la narrativa, teatro y filosofía como un aspecto más de la estética-. El socratismo es el momento donde la fuente de las valoraciones *morales*, desplaza a la voluntad de poder en su papel de amo sobre la de las valoraciones *cognoscitivas* –la moral se apodera del conocimiento y a través de éste de la estética, pues ahora el querer ver se hace un *no querer* dejarse engañar-.²⁸ Considerando así las cosas, la crítica central de Nietzsche se plantea: *incluso* las valoraciones *morales* están *inconscientemente* subordinadas a la estética, pues *cualquier* valoración procede del *querer querer*; la conciencia se engaña, por un lado, cuando cree en un valor *cognoscitivo per se*, pues a la voluntad de espectador no se le sacia sin la del actor/filósofo, o bien la del sacerdote; por el otro, la voluntad de poder se “contradice”²⁹

²⁷ Nietzsche, *MBM*, fragm. 207, pp. 126-127

²⁸ Para Platón lo bello está en el *concepto* de “lo Bello”, y éste coincide a fuerzas con el de “lo Bueno”.

²⁹ La expresión correcta –aclara Deleuze- sería: la voluntad de poder *differe* de sí misma –*no se contradice*-. Aquí es la afirmación quien contiene a la negación y no al revés

inconscientemente en el devenir del socratismo, pues la voluntad del actor –lo *activo*– queda desplazada por la del sacerdote –lo *reactivo*–: el *querer querer afirmativo* se manifiesta en un *no querer* el mal –*negativo*–. La voluntad de poder, un *sí* eterno, dice por un instante *no*.³⁰

Filosofía y teatro son personajes protagónicos en este drama, cuya trama puede compararse con la de la tragedia Bíblica de la expulsión del paraíso pero invertida. Adán –la filosofía– se atreve primero a comer del fruto del árbol del bien y del mal –la moral– y luego lo ofrece a Eva o al arte dramático.³¹ Es decir: primero Sócrates desobedece los mandatos de Dionisos y luego –bajo su influencia según Nietzsche– lo hace también Eurípides. A diferencia de como sucede con *Yahvé* –quien solamente funge como juez–, en este caso la tragedia es aquella del Dios mismo y sus “contradicciones”: él es la trama o el actor neto porque él es la negación incluida dentro de la afirmación. Dionisos es –como Cristo– el Dios hecho hombre, pero no baja a la Tierra para salvar a la Humanidad, encaminarla, recordarle que debe trabajar con el sudor de su frente, sino para *jugar* a la Humanidad, para sacudirse un poco de tanta plenitud y gozar del placer terrenal ante los *otros*. ¿No suena un poco esto como a *Prometeo encadenado*? En efecto, pues de acuerdo con Nietzsche todos los héroes de la tragedia griega hasta antes de Eurípides fueron máscaras de Dionisos.

–como parece pensarlo la dialéctica–. Así como lo negativo sólo puede *oponerse*, lo afirmativo sólo quiere *diferir*. Esto a pesar de las apariencias en el lenguaje y los conceptos: tendría que verse con otro ojos diferentes a esos.

³⁰ Se volverá sobre esto con el tema de la *antropología* nietzscheana.

³¹ Dadas las asociaciones culturales más comunes parece justo darle a la filosofía el papel masculino –que correspondería a la tendencia a una inteligibilidad conceptual de los universales– y al teatro el femenino –que correspondería a la tendencia a una percepción más afectiva de los mismos–. Las ideas de Nietzsche acerca de la “femeneidad” no son cristalinas, probablemente por las densas relaciones que mantenía con su madre y hermana; así pues, en el presente apartado sólo se intenta presentar algunas intuiciones que podrían servir en el futuro para hablar de la “sexualidad” desde el punto de vista nietzscheano. Pero en todo caso, si se quiere jugar con las palabras, está claro que en la función reproductiva el hombre *concibe* al hijo y la mujer lo *pare*.

Todos lo actores hacían a Dionísos, quien de por sí ya estaba apoderado de su voluntad de actores: pues tanto *querían querer* que querían exponerse en tal estado dionisiaco de gracia aun cuando tuvieran que padecer en escena la desesperación de Prometeo. Pero entonces, ¿dios baja a la Tierra para gozar del sufrimiento humano o el hombre se sube al escenario para gozar del sufrimiento divino? ¿Habría desde la percepción del actor griego —como la imagina Nietzsche- alguna diferencia entre “ser Dios” y “ser hombre”?

Estaba en la naturaleza de la trama que fuera Adán o la filosofía quien provocara la avalancha, pues ella en su actividad conceptual se parece mucho a *Edipo rey*, convencido sobre el trono de su virtuosismo y buena voluntad, cuando el hombre a quien quitó la vida años atrás era su padre y la reina con quien comparte el lecho es su propia madre. La filosofía es aquí el personaje-vehículo de la *anagnórisis*, se reconoce a final de cuentas en su equivocidad y carácter fallido, admite su pasada ceguera y *se saca los ojos para ver mejor* —es decir, baja al concepto de su nube y lo considera ahora en su humanidad o emocionalidad-.

En cuanto al personaje clave para la *peripecia*, el eje sobre quien se invertiría la acción en un giro de ciento ochenta grados, la tuerca encargada del movimiento completo, es difícil decidir si ha de ser hallado en la filosofía o en el teatro. Si bien —como se sugirió más arriba- la filosofía de Nietzsche “profetiza” en cierto sentido la revolución del teatro contemporáneo, ¿no podría crearse igualmente —por ejemplo- una interpretación reveladora de un sentido en que: *todo el pensamiento de Nietzsche está ya en el teatro de Shakespeare y los Isabelinos*? Ello sería materia de otro largo trabajo, pero se quiere al menos dejar abierta la cuestión: ¿hasta qué grado Nietzsche

leyó y adoptó ideas y hasta terminología de los isabelinos? ¿cuándo y dónde comienza realmente la *transvaloración* nietzscheana?³²

En *Lástima que sea una Puta*, tragedia del incesto escrita por John Ford en 1633, Giovanni monologa así, profundamente enamorado de su hermana Annabella y resuelto a amarla con pasión: '*Sueñen con otros mundos los adeptos de la filosofía que mientras tanto para mí el mundo y toda la dicha están aquí y no cambiaría lo que tengo por lo mejor de lo que vendrá. Una vida de placer es el Elíseo...*'; y luego, dirigiéndose al fraile de la obra: '*ese infierno del que tan a menudo me habéis hablado sólo constituye un espantajo concebido por el espíritu servil y supersticioso. Y también podría demostrároslo...*'. (A lo que el fraile responde, por cierto, '*Tu ceguera te mata*').³³ Aquí la voluntad trágica del actor se revela claramente frente a la del sacerdote, pero lo hace llena de resentimiento contra la filosofía como si ella estuviera del lado de la moral. Y sería posible coleccionar infinidad de citas como la anterior, donde los dramaturgos ridiculizan o desprecian claramente a la filosofía. Habría que empezar por recordar a *Las Nubes*, de Aristófanes, donde justamente Sócrates es el bufón de la comedia —un loco envuelto en neblina cree estar viendo muy bien—. Y para ser breves al respecto basta considerar finalmente a Shakespeare, a su *Hamlet* por ejemplo, cuyo mensaje es en boca del propio Nietzsche: '*el conocimiento mata el actuar, pues el actuar implica estar envuelto por el velo de la ilusión*'.³⁴

³² Pero a la vez, como señala Bentley: '*Las piezas de Shakespeare se hallan colmadas de estas cuestiones (filosóficas) de vida y muerte. En algunas ocasiones los críticos han observado, con malicia o distintas intenciones, que Shakespeare se las ha hurtado a Séneca, Plutarco o a algún otro*'. (*La vida del drama*, p. 109)

³³ Ford, *Lástima que sea una puta*, Rodolfo Alonso Editor, tr. E.L. Revol, Buenos Aires, 1970

³⁴ Nietzsche, *NT*, cap. 7

Si la perspectiva de Eva es más adecuada para encontrar lo que en el fondo *quiere verse*,³⁵ era de esperarse que fuera ella quien tomara la resolución de emprender el peregrinaje de regreso al Paraíso.³⁶ Pero en los ejemplos anteriores ha podido apreciarse cómo el teatro o “el actuar” empieza a hacerlo a veces con resentimiento contra la filosofía o “el pensar”. Eva abandona con rencor al cansado Adán en el camino creyéndolo uno con la enfermedad, con el nihilismo. Falta todavía que se de cuenta de esto: él es carne de su carne y no puede volver atrás sola, ha de regresar por él o cuando menos tenderle el *hilo* para guiarlo hacia fuera del laberinto. Falta todavía una segunda *anagnórisis* en que el Giovanni de Ford quiera “demostrar” (o filosofar) –no sólo prometerlo- cómo la moral está motivada por el miedo, mientras la filosofía en tanto actuación es voluntad.

Nietzsche utiliza la figura de *Ariana* en una diversidad de sentidos, ella es –por ejemplo- la novia deseada por Dionisos.³⁷ Aquí representa también al teatro aventando un hilo conductor de cuya punta la filosofía tiene una oportunidad de agarrarse. *Ese cordón es la filosofía de Nietzsche misma*: allí lo conceptual se hace humilde por primera vez frente a una idea de valor cognoscitivo superior, ubicada supuestamente en cierta forma de drama -en ese momento intempestiva e inactualizable-; reconoce la superioridad de otra mirada atribuida a los griegos en su tragedia.³⁸ Pues allí –ya se dijo- ¡es

³⁵ En el *querer ver* importa primero que nada el *querer*. esto es lo que “la perspectiva de Eva” ve más claro.

³⁶ Aunque tal vez sería más propio pensar en Lilith, la primera mujer de Adán convertida en serpiente y refugiada en el fondo del mar, ofreciendo acaso una manzana al ser humano desde sus profundidades.

³⁷ Deleuze, *op cit.*, pp. 259-264

³⁸ Y ese cordón de Ariana, por supuesto, son también las obras de Kott, Stanislavski, Bentley, Artaud, Grotowski, Brook, y tantos otros; literatura que si no es *teatro vuelto filosofía*, constituye al menos una preciosa tierra de cultivo para el filósofo. ¿Pero porque no habría de serlo? ¿El que las teorías de Grotowski y Stanislavski, por ejemplo, estén hechas simple y primordialmente para contribuir a la eficacia del actor, no les da *status* filosófico en vez de quitárselo desde el punto de vista nietzscheano?

un actor quien filosofa, es el teatro quien toma por escenario al mundo extraordinario de la filosofía!

Allí, en conclusión, Eva le dice a Adán: eres carne de mi carne, sangre de mi sangre, y eres a la vez Teseo y Dionisos, como yo soy Eva y Ariana; juntos somos hombre y mujer, peregrinos de la Tierra, pero arriba del escenario podemos convertirnos en dos novios divinos. ¿Será su Paraíso la escena? ¿no un *topos* "externo" —por decirlo de algún modo— sino el *espacio creado por el actor/filósofo*?

El personaje clave de la peripecia o la transvaloración no es ni la filosofía como diferente del teatro, ni el teatro como diferente de la filosofía: es la esencia idéntica a los dos quien la lleva a cabo alternativamente a través de ambos. Es en su *cópula* donde se abre la posibilidad de engendrar al superhombre, si "él" logra *concebirlo* y "ella" es lo bastante *fecunda*.³⁹

³⁹ Ver Deleuze, *op. cit.*, 252-263

Debut y evolución de Nietzsche

La filosofía de Nietzsche vive también su tragedia particular, en cuya trama —como en las proyectadas por los más grandes dramaturgos— se presagia ya desde las primeras escenas el carácter maduro de los protagonistas, lo necesario. En esta dirección, Elsa Cross indica que en *El Nacimiento de la tragedia* 'se prefiguraron todos los aspectos de la obra posterior' en alguna medida.⁴⁰ El sentido de la trama, pues, se deja sentir desde el primer momento, y la autora citada lo encuentra en la "óptica de la vida" que ya adopta el filósofo explícitamente en su primer libro. 'En Nietzsche —sigue hablando Elsa Cross— estaba ya operando el mecanismo de la transvaloración mucho antes de que él se diera cuenta. Es significativo cómo sin proponérselo —puesto que casi no la toma en cuenta— voltea de cabeza la Poética'.⁴¹ Por supuesto, esto último puede ser iluminado con la interpretación dada arriba de *Dionisos y Apolo*, como voluntades de actor y de espectador respectivamente.

Pero el héroe de esta tragedia todavía no ve bien la esencia de esos mismos conceptos suyos, no sabe aun conducirla a través de ellos, y habrá de pasar más de una década para el suceso de la *angónisis*: 'En cualquier caso —dirá Nietzsche en su ya citado *Ensayo de autocrítica*—, aquí hablaba

⁴⁰ Elsa Cross, *La realidad transfigurada*, p. 89

⁴¹ *Ibid*, p. 90

(algo que confieso con tanta curiosidad como aversión) una voz extraña, el discípulo de un "dios desconocido" aún (...), algo así como una especie de alma mística, casi de ménade, que con fatiga y arbitrariamente, casi indecisa sobre si quería manifestarse u ocultarse, balbuceaba como si dijéramos en una lengua extraña.⁴²

En *El nacimiento de la tragedia* el actor ha salido ya al foro pero tiene pánico escénico, el público lo intimida, se le rompe la voz y no sabe si hubiera sido mejor quedarse en la montaña, tras bastidores, en su plenitud y soledad -si hubiera preferido ensayar eternamente y nunca salir a dar la función-. Nietzsche aquí no puede todavía sacarse del alma la obsesión por *satisfacer la voluntad del espectador*, está preocupado por gustar y entonces no logra mostrarse desnudo. Anhela casi el final del espectáculo, su interrupción, y al mismo tiempo le aterroriza la idea de que nadie vaya a aplaudir en el momento decisivo, *necesita ese consuelo*. Por ende, dicho con extrema precisión:

'Al hablar Nietzsche de un consuelo metafísico como efecto de la tragedia dionisiaca, es como si el resultado final de una larga y complicada ecuación estuviera equivocado. Todo el desarrollo, hasta ese punto, ha llevado una coherencia interna casi perfecta; las correspondencias entre los diversos elementos son muy precisas. ¿De dónde sale semejante vacuidad? ¿Qué es lo que está fallando?

Quizá, que ese concepto es finalmente una respuesta moral al problema que Nietzsche ha planteado insistentemente en términos puramente estéticos. El consuelo metafísico no responde a los instintos artísticos ni al efecto orgiástico ni a nada; no es un efecto estético como se esperarí.⁴³

⁴² Nietzsche, *Ensayo de autocritica*, pp. 45-46 (aquí se subrayó este texto)

⁴³ Elsa Cross, *op. cit.*, p. 84

En cierto sentido, la "ecuación" aludida por Elsa Cross sería la siguiente: yo-actor *quiero querer* y ensayo entonces largas horas hasta la madrugada; por tanto, yo-actor quiero mostrarme y he de anunciar la función en cartelera para hallar quién quiera verme; finalmente, yo-actor estoy en escena y vivo mi parte mientras yo-espectador veo momentos maravillosos. La "vacuidad", por su parte, sería esta otra: yo-actor estoy en escena y *debo* ser verdadero con mi público si quiero ser aplaudido -¡lo cual es necesario para que este suplicio de estar en escena haya valido la pena!-; es necesario que yo los consuele y me consuele mostrándoles algo reconfortante, algo claro y edificante.

Nietzsche sabía sin embargo de qué se trataba todo: *'Para aclarar el mito trágico (tal es su nombre para "trama", como se verá después), la primera exigencia es precisamente buscar el placer peculiar suyo en la esfera estéticamente pura, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime'*.⁴⁴ El actor sabía que para dar la mejor de las funciones posibles habría tenido simplemente que gozarla con intensidad. Pero una cosa era saberlo y otra hacerlo; en su gran *debut* Nietzsche —a pesar de su talento natural, por el cual de todas maneras se le aplaudió— no terminó nunca de deshinibirse, quedó tal vez invadido por el "terreno" de la autocompasión al actuar, del miedo escénico, de la gran presión moral ejercida por el público. Él así lo reconoce: *'¡Cuánto lamento ahora que entonces no tuviera aún el valor (¿o la falta de modestia?) de permitirme, también en todos los sentidos, un lenguaje propio para las intuiciones y atrevimientos tan personales'*.⁴⁵ El actor sabía también que el público quería ver lo extraordinario o lo universal, la "verdad". Pero una vez más, siempre existe un ligero abismo entre tener la intención de mostrar aquello y poder

⁴⁴ Nietzsche, *NT*, cap. 24, p. 224

⁴⁵ Nietzsche, *Ensayo de...*, p. 53

hacerlo plenamente. Cuando el *no querer ser falso* ocupa el lugar del *querer mostrarse tal cual*, entonces el actor corre el peligro de ilustrar con un *concepto*, con una *forma*, la esencia verdadera de la trama: es lo que Nietzsche hace cuando actúa o piensa expresiones tales como "el ser verdadero y el Uno primordial"; palabras lanzadas como redes perforadas al mar, con todo y su desesperado intento por tener algo cierto que pescar. Ya se ha visto: años después Nietzsche comprenderá cuál era su responsabilidad como actor, es decir, afirmar su personaje en su objetivo o en sus diferencias, para hacer correr a través del conflicto la "Unidad primordial de la trama y el sentimiento de fuerza", medida de la verdad. Nietzsche sabrá: el "Uno primordial" nunca se ve en su identidad, en su concepto, sino en sus diferencias, en el flujo de pensamiento y emoción, en la peripecia y la anagnórisis.

Con todo y todo –pues así de talentoso era Nietzsche en escena- *El nacimiento de la tragedia* fue una función llena de magia y de breves pero agudísimos momentos de "verdad". No obstante su timidez, la voluntad del actor pudo allí hacer de las suyas, estuvo a punto de sobreponerse a la presión y exponer-se sin reticencias. Así, apenas en el segundo capítulo del libro se establece ya la relación justa entre Dionisos y Apolo: la tragedia nace cuando el rito dionisiaco *da cabida* al cultivo de las formas apolíneas, hay una "reconciliación" donde Dionisos (coro) tolera a Apolo en su mundo y no al revés. Es decir, *Nietzsche ve ya* (implícitamente) *a la voluntad del actor como la fuerza predominante del teatro*; ⁴⁶ la voluntad del espectador sólo viene a corresponder o posibilitar un fenómeno que es a duo, o a permitir la conformación del *escenario* -siendo éste '*un espacio apolíneo*', ⁴⁷ un lugar para ver-. El deseo del actor no moriría, potencialmente hablando,

⁴⁶ Asunto en el que coinciden teóricos del teatro contemporáneo como Grotowski en *Hacia un teatro pobre*

⁴⁷ Elsa Cross, *op. cit.*, p. 87

sin espectadores, cuando la voluntad de estos últimos sí se vería frustrado sin la de un actor. De hecho, *'Nietzsche dirá que al morir la tragedia –culto público- su esencia (léase sobretudo voluntad del actor) quedó confinada a los Misterios'*.⁴⁸ Con el socratismo se acaba para Nietzsche no el *querer querer* sino el *querer ver* saludable –ese que vivía poseído predominantemente de la estética-. Se acaban, en otras palabras, los espectadores desprejuiciados, ya todos tienen miedo de ser engañados, ¿acaso estarán hartos de demagogia política, de sofística, y eso los tiene con desconfianza? Sea como sea, la voluntad del actor no muere sino que en esta trama regresa a su estado primordial, místico, se refugia en la tradición *esotérica*, cuya definición etimológica misma significa ocultamiento.⁴⁹ Si el teatro es inmortal, sin embargo, ello se debe a que el

⁴⁸ *Ibid.*, p. 87

⁴⁹ Aquí se abriría la posibilidad de hablar del “Nietzsche-esotérico”, interpretación hacia la cual se inclina Elsa Cross, por ejemplo. Esta autora indica que *El nacimiento de la tragedia* encierra *'una definición clásica del contenido de cualquier Misterio. El único contenido extraño es el arte. Si fuera sustituido por la iniciación, respondería literalmente al fondo auténtico de todos los Misterios, ya fueran órficos, pitagóricos, eleusinos o gnósticos'*. Y más adelante: *'Al referirse todo esto a la tragedia, ésta misma aparece como una plataforma desde la cual Nietzsche intenta una explicación de otras cosas que la rebasan. La imagen que Nietzsche da de la tragedia es la de una tragedia arcaica; tal vez inexistente'*. (Elsa Cross, *op. cit.*, pp. 85-86).

Ahora bien, refiriéndose otra vez a su primera obra dice Nietzsche literalmente: *'Lo digo una vez más, hoy me resulta un libro imposible (...), lo considera un libro para iniciados, "música" para quienes han sido bautizados en la música'* (*Ensayo de autocritica*, p. 45). Y en su magna obra deja escrito: *'siempre adivinamos degeneración allí donde falta el alma que hace regalos'*. (*Así habló Zarathustra, "De la virtud que hace reglao's"*). Parece que Nietzsche no estaría tan interesado en ser un “iniciado” si ello supusiera mantenerse oculto y silenciado (lo cual, por lo demás, no necesariamente es así –sería un tema para otra ocasión); parece haber llegado a la conclusión implícita de que la salud de la voluntad de poder depende del *querer exponer-se*, y tal vez por eso necesita ser actor y ser filósofo. (Esto tiene que ver con la interdependencia entre salud y enfermedad de la cual se hablará en el capítulo tercero, “Salud y enfermedad, lo alto y lo bajo”)

Por supuesto, muchas veces las escuelas de teatro tienen mucho de “sectas”, y los aspirantes a actores algo de “iniciados”. Grotowski, por ejemplo, llevó su *Laboratorio* a cierto extremo considerable de hermetismo. Con todo, es preciso tenerlo claro: el teatrero se encierra e investiga con el único fin de salir a dar función, y si se “oculta” a ensayar asiduamente es sólo para ofrecer al público el resultado. Aquí se tiene la opinión, en conclusión, de que si quisiera hablarse de un Nietzsche-esotérico, éste sería a final de cuentas un “delator”.

verdadero actor no tolera la infinitud de su deseo y está resuelto a buscar un público dispuesto a aceptar la transgresión de la voluntad de poder (aveces lo encontrará -como en la época de las cortes renacentistas- y podrá dar cauce a su tágica esencia).

Acaba la función, el joven Nietzsche se lleva a casa una gloriosa ovación que lo consuela y reconforta de tanto nerviosismo bano, de tanto miedo y dudas sobre sí mismo. "Les gustó -piensa-, luego he de haberlo hecho '*bien*', no salió *mal* la función". Y sin embargo, a la mañana siguiente -después de una noche de trece años- se levanta deprimido de insatisfacción, ha tenido una pesadilla donde pudo verse aplastado como cucaracha por las mil y una palmas que le aplaudieron la velada anterior. Irónico consigo mismo se pregunta, con respecto a esa ovación y a ese "consuelo metafísico" de haber podido *ilustrar* sobre escena al "Uno primordial", o el concepto de la trama: "'¿No hubiera sido necesario?... ¡No, y tres veces no, vosotros jóvenes románticos (así se refiera al público de esa función) ¡No debería ser necesario! (...) ¡No! Antes que nada, deberíais aprender el arte del consuelo del más acá, deberíais aprender a reír, (...); tal vez, acto seguido, como reidores, algún día acabéis por enviar de una vez por todas al diablo todo consuelo metafísico, ¡y empezando por la metafísica misma!'.⁵⁰ Nietzsche exige demasiado de un público solemne, romántico, y lo sabe. Pero eso no calma sus ganas de actuar, apasionadamente se pone a trabajar en su nuevo montaje, su magno proyecto, con la esperanza de encontrar un auténtico espectador en otro lado, o mejor aun, de *transgredir* a ese mismo público burgués que le había aplaudido y echarle ahora a la cara lo que en sus entañas quería ver desde el principio. Pues Nietzsche como actor estaría convencido: *'todo mundo cree saber lo que quiere, aunque en realidad al preguntársele por esto,*

⁵⁰ Nietzsche, *Ensayo de...*, p. 55

prefiere no contestar, ya que no se sabe lo que se quiere'.⁵¹ Nietzsche entiende entoces cuál es la tarea del teatro, de la filosofía: *'Esta experiencia consiste en confrontar al público con lo que quiere, realmente quiere algo el público, según Nietzsche, sí. El público que a él le interesa quiere querer, esto es: afirmar por encima de todas las cosas el valor de la vida, la propia en cada caso es la mejor, ya que ésta se repite en cada uno de sus momentos eternamente igual hasta el infinito'*,⁵² -el número de funciones es ilimitado y cada una quiere ser la mejor.

Nietzsche monta así, en 1883, el espectáculo filosófico de teatro-danza más grande que jamás se haya visto. Aquí se le ve en personaje en la ardiente intensidad de una de sus escenas:

'Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza.

Zaratustra el que dice verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí uno que ama los saltos y las piruetas; ¡yo mismo me he puesto esa corona sobre mi cabeza! (se transluce allí la voz del actor a través de la del personaje).

*Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros, hombres superiores, aprended ¡a reír!*⁵³

La evolución de Nietzsche consiste en esto: Dionisos le dice Apolo: conste que fue el espectador quien quiso venir a la función, no se necesita de sus aplausos y se puede marchar si lo desea antes de la tercera llamada; pero si decide quedarse, ¡haya él; habría de aprender a reír porque

⁵¹ Lizarraga, op. Cit., p. 7

⁵² *Ibid*

aquí no va a consolársele con metafísica! Aquí le habla Nietzsche bien claro al actor: *'Cuando estáis por encima de la alabanza y de la censura, y vuestra voluntad quiere dar órdenes a todas las cosas, como la voluntad de un amante: allí está el origen de vuestra virtud'*.⁵⁴

⁵³ Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, cuarta parte.

⁵⁴ *Ibid*, "De la virtud que hace regalos"

Nietzsche músico

*'La música no expresa nada sino sólo la música'*⁵⁵

*'Donde hay música no puede haber cosa mala'*⁵⁶

Nietzsche no solamente escribió poesía y filosofía sino también, como se sabe, una pila considerable de partituras. La música ocupó en su vida un lugar central y por lo tanto también en su pensamiento de principio a fin. La siguiente cita, tomada de uno de los fragmentos póstumos, expresa el desarrollo de una idea presente desde el *Nacimiento de la Tragedia*: *'Comparándola con la música, toda comunicación de palabras tiene una forma en cierto aspecto desvergonzada. La palabra diluye y entontece. La palabra despersonaliza, haciendo más vulgar lo que suele ser extraordinario'*.⁵⁷

Aquí concierne sobretodo la siguiente pregunta: ¿cuál es el valor de la música para el teatro y la filosofía? ¿qué quieren de ella el actor y el filósofo o qué quiere aquella de éstos? La postura de *El Nacimiento de la Tragedia* es del todo clara al respecto: la música está en el *origen* del teatro y por tanto también en su *esencia*: *'Esta tradición –habla Nietzsche refiriéndose a los antiguos- nos dice con total resolución que la tragedia surgió del coro clásico, y que originalmente había coro y nada más que coro, de donde*

⁵⁵ Palabras atribuidas a Stravinski en cierto poema sin título de Jaime Sabines.

⁵⁶ Cervantes, *Don Quijote, Segunda parte*, cap. XXXIV

⁵⁷ Nietzsche, *VP*, fragm. 805, p. 483

tomamos la obligación de mirar al corazón de este coro trágico como el auténtico drama original'.⁵⁸

La tragedia se gesta como música para Nietzsche; ¿pero qué entiende él por "música"? ¿cuál es exactamente la función del coro? ¿en qué sentido el fenómeno dramático está ya allí presente? Si se recuerda la distinción de Nietzsche en su *Ensayo de autocrítica* entre una música para él actual -romántica, alemana- frente a otra música potencial, dionisiaca, desconocida entonces todavía,⁵⁹ comienza a comprenderse: en el contexto nietzscheano la esencia de la música no necesariamente está presente en la música tocada; es decir, el lenguaje de los sonidos y silencios puede ser animado por una diversidad de voluntades, mas solamente cuando una de ellas en específico lo inflama la música puede alcanzar la máxima expresión digna de ella. En el mundo griego, por ejemplo, 'el ditirambo (identificado con el coro de la tragedia) es esencialmente distinto de cualquier otro canto coral'⁶⁰ de acuerdo con Nietzsche, expresándose así su particularidad: 'Toda la restante lírica coral de los helenos no es más que una enorme intensificación del cantor apolíneo individual; mientras que en el ditirambo hay ante nosotros una comunidad de actores inconscientes que se ven a si mismos, recíprocamente, transformados'.⁶¹

Nietzsche se contrapone a las teorías anteriores que trataban de explicar el papel del coro en la tragedia griega: no encuentra allí, como Schlegel, al "espectador ideal", ni tampoco una representación del pueblo frente al espacio principesco de la escena. Se coloca explícitamente más cerca de Schiller, quien veía en dicha instancia a una especie de muralla para aislar la ficción de la realidad y conquistar en el teatro cierta libertad

⁵⁸ Nietzsche, *NT*, cap. 7, p. 94

⁵⁹ Ver la cita en la p.6, marcada con el pie de página 7.

⁶⁰ *Ibid*, cap. 8, p. 106

poética. Pero para decirlo de una vez, según Nietzsche el coro era el arma utilizada por la tragedia para vencer toda resistencia del espectador y sumergirlo en la ficción, es decir, para convertirlo (también) en actor. Por medio de él se hacía triunfar a la *voluntad de actor* –Dionisos- entre todos los asistentes al teatro, se convertía el fenómeno dramático en un “rito” donde cada uno participaba activamente viviendo el mito correspondiente. Así la *voluntad de espectador* no se disolvía pero quedaba en un segundo plano porque el público era raptado: *‘El coro satírico es ante todo una visión de la masa dionisiaca, al igual que el mundo del escenario es una visión de ese coro satírico; la fuerza de esta visión es suficientemente fuerte para embotar y hacer insensible la mirada a la impresión de la “realidad”, a los hombres cultos aposentados en semicírculos en sus asientos’.*⁶² El *querer ver* del espectador –puede decirse- se conservaba sano o desprejuiciado gracias al *querer creer* imbuido en él a través de la música coral. La atención del público se liberaba o deshacía los nudos que la hubieran podido mantener atada a los conceptos de la “realidad”, encontrando la posibilidad de *ver “verdad”* dentro de nuevos horizontes ficticios.

La esencia de la música -se lee entre líneas- es simplemente *Dionisos*, y el músico capaz de darle rienda suelta es un místico con un lenguaje artístico para comunicar su deseo de infinito. El teatro recibe de allí su aspecto dionisiaco, *siendo la voluntad de actor inherentemente musical* pues quiere dejarse raptar por el mismo movimiento de aquella sola fuerza capaz de explotar al máximo el lenguaje de los sonidos y silencios. A su vez, un rasgo definitorio de la presencia de *Dionisos* es la transfiguración de lo real, la creación de ficción de acuerdo con Nietzsche: *‘El coro ditirámico es un coro de seres transfigurados que han olvidado completamente su*

⁶¹ *Ibid*; aquí se subrayó este texto.

⁶² Nietzsche, *NT*, cap. 9, p. 104

pasado civil y su posición social, se han convertido en los servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales.⁶³ Por un lado el actor quiere dar "musicalidad" a su obra, pero por el otro, también, aquel músico apoderado de la esencia de su arte rompe su identidad personal al interpretar sus canciones, se vuelve otro de quien es en la realidad "actuando" consciente o inconscientemente. De esta manera comienza a sospecharse si tal concepto de "música" —cuyo sentido trasciende por mucho al que lo define solamente como el lenguaje de los sonidos y silencios—, no implicará a final de cuentas a lo dramático. Solamente *Dionisos* —se dice— puede interpretar la música en su esencia, pero al mismo tiempo *Dionisos* es el dios que no baja a la Tierra sin metamorfosearse cada vez, sin recrearse en una ficción —pues su voluntad es la del actor—.

Entre teatro y música —con todo— podría reconocerse una bien notable diferencia. Se trata de lo siguiente: el arte musical no necesita de la *voluntad del espectador* para constituirse, y aunque el músico quiera dar conciertos o publicar sus grabaciones anda buscando no a un espectador sino a un *escucha*. La distinción tiene un valor decisivo si se recuerda que la *voluntad de espectador* es la fuente de las valoraciones cognoscitivas, de la cual emana toda jerarquización y esquematización conceptual. Quien asiste a una obra de teatro —siempre en alguna medida—, automáticamente puede sacar "conclusiones" o encontrar nuevas formas de relacionarse y concebir el mundo, de valorar. Bentley expresa así esta idea refiriéndose al origen del teatro:

'Hay palabras (léase también "conceptos"). En el principio fue el verbo. Cuando la turba se divide en dos y los orgiastas o participantes se transforman en mirones o espectadores, y cuando, además, como

⁶³ *Ibid.*, p. 106

Aristóteles nos recuerda, un recitador único da un paso adelante destacándose del coro indiferenciado, se crea un nuevo hecho que consiste esencialmente en que unos hombres hablan a otros hombres. Esto es el arquetipo del hecho teatral. El drama se halla a sí mismo cuando halla su voz. Y así el teatro, en sus comienzos, fue un producto intelectual. El pensamiento occidental es una invención griega, y los griegos lo emplearon no solamente en filosofía sino también en el teatro. Ambos, entonces, no eran cosas muy distintas (...).⁶⁴ Y Nietzsche estaría en completo acuerdo con ésta última manera de plantear las cosas: '(...) en el primer periodo de todos de la tragedia, Dioniso, el auténtico héroe del escenario y punto central del espectáculo, no está verdaderamente presente, sino que sólo es representado como presente, es decir, originalmente la tragedia es sólo "coro" y no "drama". Tiempo después se realiza el intento de mostrar al dios como un dios real, y de representar visiblemente la figura de la visión, junto con todo su entorno transfigurador, como visible a cualquier ojo; con ello comienza el "drama" en sentido estricto.'⁶⁵

La esencia de lo trágico es para Nietzsche más remota en comparación con la del teatro mismo, y la cultura griega era originalmente territorio privado de *Dionisos* quien como músico no necesitaba de espectadores. La diferencia entre un *espectador* y un *escucha* –más detalladamente- está en que solamente el primero se pregunta *siempre*, en alguna medida, por el valor cognoscitivo de las imágenes puestas ante sus ojos, cierto *contenido conceptual* que en términos coloquiales responde a la pregunta "objetiva" *¿de qué se trató la obra?* Si ésta misma se formula ante un *escucha* recién salido de un concierto de música pura o instrumental, podría o bien desconcertarse al considerar que el concierto "no se trató de nada", o bien

⁶⁴ Bentley, *op. cit.*, O. 115

⁶⁵ Nietzsche, *NT*, cap. 8, p. 109; aquí se subrayó este texto.

aludir a una serie de impresiones producidas en él por la música e interpretadas por él, por ejemplo, a manera de imágenes definidas. Pero *'tales imágenes individuales de la vida humana, supeditadas al lenguaje universal de la música, no están nunca ligadas a ella ni en correspondencia con ella con una necesidad completa, sino que mantienen con ella tan sólo una relación (como la del) de ejemplo arbitrario para un concepto universal: representan en la determinación de la realidad aquello que la música expresa en la universalidad de la mera forma'*.⁶⁶

Las raíces del concepto nietzscheano de "música" provienen de Schopenhauer, de quien nuestro filósofo toma la cita anterior. En su madurez Nietzsche pondrá de cabeza (implícitamente) la idea de su predecesor respecto a algunas de sus notas constitutivas fundamentales, pero encontrará en ella un planteamiento definitivamente rescatable: la música *'no es reflejo (...) de la objetividad adecuada de la voluntad, sino reflejo directo de la voluntad misma'*.⁶⁷ La música, pues, es el *querer* mismo hablando en su idioma más afín, el lenguaje de la *afirmación* para el cual solamente cabe expresar *diferencias –distintas de las oposiciones-*.⁶⁸ (Por eso, dando un ejemplo, suena inadecuado hablar de interpretaciones "contradictorias" de *La novena* de Beethoven, mientras que en el plano de las interpretaciones filosóficas del concepto de "música", o bien de las interpretaciones dramáticas de una obra como *Hamlet*, hablar de "contradicciones" entre ellas puede llegar a tener pleno sentido).

Precisamente la equivocación de Schopenhauer en el punto tratado ahora –desde la óptica del Nietzsche maduro- es haber caído, al hablar de

⁶⁶ Fragmento de: Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, citado en Nietzsche, *NT*, cap. 16 pp. 164

⁶⁷ *Ibid.*, p. 163

⁶⁸ Ver nota 29

la música frente al resto de las manifestaciones creativas, en *la idea de la oposición que contrapone "esencia" y "apariencia"*. Schopenhauer habla de "universalidad" o "abstracción" en varios niveles: una *imagen* puede representar simbólicamente una multiplicidad de impresiones, pero un *concepto* –a su vez– es capaz de contener una diversidad de imágenes diferentes; la melodía, finalmente, guarda con respecto a los conceptos la misma relación que éstos tienen frente a las imágenes, siendo por tanto expresión de la universalidad *esencial* y relegando todo lo demás al ámbito de lo *aparentemente* universal. Al estar atribuyendo así un *valor cognoscitivo* superior a la música –una *mirada* más penetrante–, Schopenhauer estaría haciendo una traducción de la música, al lenguaje de la filosofía, *precisamente "antimusical"* en cierto sentido. Todo es así de sencillo: no está en la naturaleza de la música el *querer ver* o *conocer* y ella *no requiere ninguna mirada*; por el contrario, la música desea sencillamente *escuchar* y su única necesidad es la *voz* o alternancia entre sonido y silencio. El planteamiento según el cual la melodía es *cognoscitivamente mejor* frente al concepto o la imagen, por ejemplo, implicando por cierto una *oposición* valorativa entre dos términos, es "antimusical" desde la siguiente consideración: la voluntad netamente musical anhela una interpretación inocente *afirmadora de sus diferencias*, sin *oponerse* a nada ni *negar* la suficiencia de ello. La música auténtica, en otras palabras, quiere ser vehículo de lo absolutamente nuevo, *improvisar*, y esto *difiere* de la intención de jerarquizar en función de lo ya conocido, *repetir*.

Se presenta ahora más que nunca la oportunidad de hacer brillar la esencia de *lo trágico* para la filosofía en toda su nitidez. Si la misma perspectiva de Nietzsche tiene como consecuencia, por ejemplo, la *oposición* cualitativa entre *diferencia* y *oposición*, si a final de cuentas hay también allí una *jerarquización* a partir de experiencias ya asimiladas.

¿podría atribuírsele a esta filosofía –frente a la de Schopenhauer- una traducción adecuada de la música al lenguaje de los conceptos, una interpretación justa de su sentido desde el punto de vista intelectual? ¿puede el filósofo hablar del músico sin errar respecto a la “descripción” de su “voluntad infantil”? Pues ésta solamente quiere improvisar o jugar,⁶⁹ mientras las palabras del filósofo siempre conllevan una jerarquización o sistema de valoraciones, un mundo donde unas cosa *se oponen* a otras por considerarse, por ejemplo, más “nobles”.

Piénsese, para clarificar el problema, en un músico de *jazz*. Conforme su improvisación se desarrolla él va tocando notas seleccionadas en ese justo momento. Es absurdo decir, sin embargo, que dichas notas fueron “las de su *preferencia*”, porque si bien el músico seleccionó solamente *una* de entre posibilidades tal vez infinitas, dicho acto fue un dictado de su intuición y no obviamente un proceso consciente donde hubiera podido comparar las opciones, contemplar su *oposición* cualitativa y *preferir* la “mejor”.⁷⁰ La improvisación musical, así, *afirma lo diferente sin necesidad de preferirlo*, halla en ello cierta *necesidad voluntaria*.⁷¹ Pero con la interpretación

⁶⁹ En inglés el verbo para “interpretar música” es por cierto el mismo verbo que para “jugar”, a saber, *to play*.

⁷⁰ El meollo del asunto está, por supuesto, en que el término *preferir* implica en su significado a la actividad de la consciencia –es ella quien compara, opone, decide, prefiere-. El verbo *querer*, por el contrario, no necesita al sujeto-consciencia: tiene sentido hablar por ejemplo de “los deseos de un cuerpo” –y de hecho para la “cosmología” nietzschean todo es voluntad o *cualquier cosa quiere*-. En el capítulo tercero, especialmente en “La idea de rigor filosófico y la antropología de Nietzsche”, se verá cómo –para este pensamiento- el rigor filosófico se enfoca a la liberación de un *querer* inconsciente, más que a la consecución de fines conscientes.

⁷¹ Se ha puesto el ejemplo del *jazz* –música que Nietzsche no conoció- porque allí está presente de la manera más clara aquello que se está llamando “*improvisación*”. No obstante, la idea es que cualquier tipo de interpretación musical, cuando encuentra su esencia, “*improvisa*” o se mueve por la intuición aun cuando siga una partitura rígida (“olvidándose” en cierto sentido de ésta última). En efecto, aquí la “voluntad de *improvisación*” sería aquella fuerza más afín a la música, su esencia, y “*ser musical*” en este sentido quiere decir simplemente portar dicha voluntad. La voluntad del actor es musical en la medida en que quiere también improvisar en cada función o ensayo, y una

filosófica sucede otra cosa muy distinta: incluso el filósofo amante de la música, el pensamiento que anhela ser tomado por la fuerza de una improvisación, la valoración para quien lo afirmativo se coloca en la cima, está "condenado" a *preferir* -que es comparar u *oponer* e involucra consecuentemente a la cualidad *negativa*-. Replanteándose la pregunta es, por tanto: ¿acaso un pensamiento deseoso de "musicalizarse", es decir, de afirmar posibilidades nuevas -como aquellas de la improvisación musical- tan a la vez *necesarias y voluntarias*, significa solamente un vano gasto de energías? ¿puede improvisar alguna vez la filosofía como lo hace la música, pensar sin en el momento *preferir* y *oponer* lo pensado, simplemente afirmándolo sin compararlo?

Desde el punto de vista del "producto" la respuesta es negativa: filosofar es por definición formar conceptos, lo cual implica seleccionar conscientemente unos rasgos del mundo para agruparlos y ordenarlos sistemáticamente con base en algún criterio valorativo, atribuirles una jerarquía o preferir de cualquier manera a unos sobre otros, en una palabra, *legislar*. En este sentido la filosofía está condenada a ser "antimusical", su tragedia es la oposición o el conflicto introducido por los conceptos al *juzgar las cosas*. Pero si ha de hacerse caso al viejo Heráclito cuando dice '*la armonía oculta es superior a la manifiesta*',⁷² si ha de pensarse con Nietzsche que el actor *Dionisos* hace también el papel del filósofo o juez -el *querer diferenciarse* también puede *querer oponerse*, la *afirmación* puede incluso *afirmar una negación*-, entonces cabe buscar un sentido en que un pensamiento filosófico es efectivamente musical. El análisis se enfoca ahora al plano de las *fuerzas*, más allá del de los significados lingüísticos o los juicios analíticos. "Filosofar" es por definición efectivamente "legislar", pero

"filosofía musical" -como se verá- simplemente es un pensamiento riguroso incluso en la improvisación.

el juez puede estar animado por muy diversas voluntades, por ejemplo: *'El legislador de Kant es un juez de tribunal, un juez de paz que controla simultáneamente la distribución de los dominios y el reparto de los valores establecidos'*.⁷³ El legislador de Nietzsche, en cambio, es el *genealogista*, quien juzga precisamente desde el plano de las fuerzas generadoras de toda manifestación: *'Para él también, pensar es juzgar, pero juzgar es valorar e interpretar, es crear los valores'*.⁷⁴ Una filosofía musical, pues, *improvisa* en tanto que se abre y abandona a las fuerzas a quienes debe su origen, encuentra así la *necesidad voluntaria*, legisla como consecuencia de ese hallazgo, se *opone* solamente a lo que obstaculiza su curso. Una filosofía musical funda su jerarquía improvisando: a partir de un dictado de la intuición encuentra eso que quiere afirmarse y sólo después le abre paso, sistemática y racionalmente, a través de una constitución: *'Hay que transformar la creencia: "una cosa es así" o "de esta otra manera" en la voluntad: "la cosa debe devenir así" o "de otra manera", por tanto'*.⁷⁵

Teatro y filosofía: ambos tienen la "desventaja" de que la voluntad del sacerdote los puede subordinar apoderándose de la voluntad de espectador; cuando ello sucede el filósofo se vuelve un juez justificador de los valores establecidos, y el teatrero se vuelve un propagandista de la ideología en curso, un ilustrador. Porque la voluntad del sacerdote -ese *no querer el mal*- es en última instancia el instinto de defensa: *el mal es la diferencia* siempre perturbante. La música, si se mantiene en su esencia -si por sobretodas las cosas alimenta su deseo de improvisar- es invulnerable a la voluntad del sacerdote, pues *dentro de su propio lenguaje* ella es incapaz

⁷² Heráclito, *fragmento 24* en la numeración Dielz-Kranz, tomado de Hippol., *Refut*, IX, 9, 4

⁷³ Deleuze, *op. cit.*, p. 133

⁷⁴ *Ibid*

⁷⁵ Nietzsche, *VP*, fragmn. 585, p. 334

de decir *no*.⁷⁶ El teatro y la filosofía están “condenados” a *ver la oposición*: no hay teatro sin *conflicto* –se dice- y no hay filosofía sin *juicio*. El juicio del genealogista, sin embargo, se opone a lo “servil” o débil solamente como consecuencia de que afirma el movimiento de sus fuerzas primordiales: el aspecto negativo del juicio es en el fondo una desobstaculización para el devenir de una diferencia necesaria y voluntaria al mismo tiempo. Y el auténtico artista dramático, de igual modo, busca la negatividad del conflicto estrictamente como consecuencia de una voluntad afirmativa: *‘El artista trágico no es un pesimista –dice precisamente sí a todo lo problemático y terrible’*.⁷⁷ (De acuerdo con Nietzsche, de hecho, un “arte pesimista” es un contrasentido: todo arte estimula, crea y tiene un trasfondo lúdico).

Teatro y filosofía: ambos se originaron en la música y ambos están –en cierto sentido- ya dentro de la música. El drama nació del ritual del coro satírico, y su *germen* está presente desde allí porque la voluntad dionisiaca deseosa de actuar –manifestada en dicho coro de “actores inconscientes”- implicó desde el primer momento una *invitación* para la voluntad apolínea del espectador. (Dicho de otro modo, aun cuando del “ritual musical” a la “obra de teatro” hay un paso enorme –hablando histórica y esencialmente-, dicho transcurso está en el desenvolvimiento natural de las cosas: la aparición del teatro es simplemente el desencadenamiento de una diferencia *necesaria* y voluntaria, introduciendo un actor al lado y creando el espacio escénico para ver). Por su parte, la filosofía nace de la lírica, es

⁷⁶ Es decir, la música puede quedar subordinada a la moral, mas sólo por una acción *externa* a la de su propio lenguaje, como cuando en la Edad Media había armonías consideradas demoniacas que nadie se atrevía a utilizar, pero por una interpretación *teológica* –no musical-. Con el teatro y la filosofía sucede lo contrario: sus propios lenguajes o *esencias* –aunque degeneradas desde el punto de vista nietzscheano- pueden portar las fuerzas que los esclavizan: los conceptos filosóficos y los contenidos escénicos pueden hacerse resueltamente morales.

⁷⁷ Nietzsche, aforismo 429; cita tomada de Lizarraga, *op. cit.*, p. 1

decir, 'la fulguración remedadora de la música en imágenes y conceptos',⁷⁸ y aun cuando -histórica y esencialmente hablando- hay también un abismo entre el discurso primigenio y el filosófico, la idea es: habiéndose suscitado la palabra era natural que en un momento dado se le ocurriera a algún fulano -dígase por ejemplo Tales de Mileto por respetar las convenciones- una forma diferente de utilizarla con la intención de *mostrar a la "verdad"*. Porque ya en la palabra más antigua está en cierto modo potencial la "invitación" a compartir algo incondicionalmente valioso con un interlocutor. En conclusión, teatro y filosofía sólo aparecerán en sentido estricto cuando *Apolo* llegue como huésped a la casa de *Dionisos*, pero el anfitrión ya había tendido la invitación desde mucho tiempo atrás: un *querer infinito* estaba destinado a *querer mostrarse* tarde o temprano y buscar al correspondiente *querer ver*. (Todo esto entendido -otra vez- en cuanto a la naturaleza de las fuerzas esenciales a todas estas manifestaciones como se dieron probablemente en la historia, pero también en casos más particulares o incluso individuales).

Schopenhauer tenía tal vez razón cuando dijo que la *música* es la más "universal" de las manifestaciones humanas, mas *no porque otros lenguajes se queden en lo aparente* -allí hay una recaída en los valores establecidos o un recelo ante lo diferente-. La trama de la voluntad de poder es el desenvolvimiento de la fuerza toda, la cual solamente quiere moverse, sin embargo, a través de ir marcando diferencias consigo misma. De lo inorgánico a lo orgánico, del reino vegetal al reino animal, del reino animal a la cultura humana, de la música al teatro y la filosofía, vemos -desde el punto de vista de la cosmogonía nietzscheana- instantes donde la fuerza toda se va manifestando en formas cada vez diferentes. En los momentos "anteriores", por tanto, están ya contenidas potencialmente todas las

⁷⁸ Nietzsche, *NT*, cap. 6, p. 92

posibilidades que se van actualizando, y viceversa, en éstas últimas permanecen activas las mismas fuerzas de antes. Así pues, lo orgánico es "lo inorgánico *más otra cosa*", el hombre es "animal *más otra cosa*", el teatro y la filosofía son "música *más otra cosa*", todo se gana y nada se pierde, las diferencias quieren afirmarse sin negar. Los momentos "anteriores" son entonces más "universales" en el sentido de que contienen genéticamente a todas las posibilidades posteriores, pero la fuerza predominante es tan patente en unos como en otras, es decir, ni ser hombre ni ser animal, ni la música ni el teatro o la filosofía, implican un contacto privilegiado con la voluntad de poder: Dios está en todas partes, por decirlo así, o más correctamente: *los dioses* pueblan cada rincón. Ser menos "universales" con respecto a la música no significa, para el teatro y la filosofía, tener un carácter ilusorio o aparente, sino ser simplemente más *antropomórficos* –seguramente porque se dieron en un momento posterior del desarrollo de la cultura-. Hay música humana pero puede pensarse también en una "música" de la naturaleza, los sonidos de la selva y de la noche en el bosque pueden interpretarse así. Hay sonidos y silencios jugándose allí - ¿quién puede saber si en un "lenguaje"?-, pero los conceptos –materia prima de la filosofía- y las acciones –materia prima del teatro- solamente se dan dentro del mundo humano distinguido por la *consciencia* entendida como palabra o "diálogo interno".⁷⁹

⁷⁹ Si el filósofo siguiera *obsesionado* –como muchas veces lo ha estado- por la pretensión de hablar del Ser desde un punto de vista *no antropomórfico*, lo "mejor" que podría hacer –según lo dicho arriba- es volverse estrictamente músico. Aquí comienza a adivinarse, por cierto, por qué la filosofía ha tratado a veces de incorporarse a la *matemática* (piénsese por ejemplo en Russell); pues siendo la música un lenguaje susceptible de plasmarse en las matemáticas –como si éstas fueran un *metalenguaje* para ella-, cabe pensar que también el lenguaje de los números se aleja en cierta manera del antropomorfismo, siempre y cuando se le pueda entender como un lenguaje dentro del nivel de la *intuición*. Siendo un problema a clarificar en el futuro, aquí por lo menos puede sugerirse: las matemáticas son también el lenguaje de un *querer infinito* quien siempre *afirma un número diferente* después del otro.

Que la creación dramática y la filosófica requieran de la *consciencia* –“en el principio fue el verbo” dice Bentley-, a esto se ha llamado más arriba su “desventaja” frente a la música. Adelantando un tema en torno al cual se profundizará más adelante baste decir por ahora: la consciencia hace del hombre, para usar una expresión de *El Nacimiento de la Tragedia*, una “*disonancia*”. Ella es el órgano por medio del cual la moral puede apoderarse del individuo, es decir, el órgano por excelencia para decir *no*. El hombre al tener consciencia se define –para la cosmología nietzscheana– como *el animal que más dice “no” en un universo esencialmente afirmativo* (celibato, vegetarianismo, suicidio, etcétera, son cosas de su propiedad privada, mientras otras especies rechazan por lo general solamente el dolor físico inmediato o cercano). Pero el impulso musical –aunque puede utilizarla– *no requiere a la consciencia*, allí las fuerzas originales pueden plasmarse directamente desde el *inconsciente*.⁸⁰ Si el ser humano es *músico*, ello basta para garantizar que *la disonancia es también musical o la negación humana es también, en su esencia, afirmativa* (hay quien ayuna o se conserva casto, por cierto, con el solo propósito de *afirmar* una voluntad diferente –entonces dice *sí* enmascarado de *no*).

Por otro lado, quiere reiterarse lo ya dicho antes de alguna forma: está en la naturaleza ascética de la filosofía la *intención* de alejarse en su ejercicio de lo antropomórfico, de estar suponiendo algo incondicionalmente valioso con independencia de su relación hacia lo humano. La filosofía trágica también busca eso pero con consciencia de su teatralidad, y por tanto, en un juego dramático cuyo último valor no se hace radicar en la meta –inconquistable–, sino en el proceso mismo donde se va ganando *fuerza*, es decir, mayor solidez en la “*creencia escénico-filosófica*”. Frente a la *pretensión obsesiva* de trascender el antropomorfismo, en conclusión, el filósofo trágico se afirma como *actor, creador de una ficción* donde rige la *convención* según la cual, en el escenario de la filosofía, se está jugando algo de valor cósmico. Se verá cómo el *rigor filosófico*, para Nietzsche, se resume a alimentar este drama: en su caso, se intenta la “desantropomorfización” del discurso filosófico –su universalidad radical– mediante su “musicalización”.

⁸⁰ Otra cosa es el problema de si la *apreciación* de la música, es decir la *voluntad del escucha*, requiere o no de la “consciencia” como aquí se entiende. Éste se dejará abierto, queriéndose afirmar por ahora solamente: la *voluntad del músico*, el *impulso a improvisar*, puede fluir directamente desde el *inconsciente* del hombre, sin la intermediación de ningún “diálogo interno”.

Que la creación dramática y la filosófica requieran de la consciencia o el diálogo interno, entonces, es a la vez su "ventaja" en otro sentido: si el teatro y la filosofía son y están destinados a recuperar su "musicalidad" no han perdido nada sino ganado una diferencia, representan manifestaciones tan afirmativas como la música pero todavía más reveladoras de lo específico en la condición humana, su farsa. La disonancia se descubre al fin como una armonía más compleja, diferente, y no como lo inarmónico; *pero primero la voluntad ha de querer darle ese sentido*. Dotar al teatro y a la filosofía de la "musicalidad" que les corresponde sería poder filtrar, a través del trabajo de la consciencia, a la fuerza predominante tal como fluye desde el "inconsciente" sin ejercer sobre su curso ninguna coherción ni desviar su sentido, respetar su voluntad. Con esto comienza el tema del *rigor* en la filosofía de Nietzsche que a partir de aquí se irá desarrollando: se resume en buscar la *armonía oculta* y superior (arraigada para el hombre en el inconsciente) a través -pero en contra y más allá- de la *armonía manifiesta* (asimilada por el diálogo interno en su coherencia y las más de las veces atada a valores establecidos). En la jerga de la teoría dramática contemporánea, por cierto, significa trabajar *orgánica* y no *mecánicamente*.

Cuando Nietzsche compara y "prefiere" al lenguaje musical sobre la comunicación verbal -véase la cita en el primer párrafo de este apartado- se refiere a la aptitud para comunicar *lo extraordinario*. Sencillamente suele ser más fácil entrar en la dimensión de la improvisación -autosorprendiéndose uno mismo al afirmar sus propias diferencias inconscientes- circulando por el lenguaje de los sonidos y silencios. Para el actor que trabaja con acciones y para el filósofo que trabaja con conceptos, tal vez se impone más fuerte el obstáculo -tampoco ausente del todo dentro del juego del músico- de romper los *prejuicios* y *clichés*, pues la consciencia tiene una especial predisposición a dejarse encadenar por éstos, siendo un órgano

vulnerable del que se pueden apoderar con facilidad incluso las más débiles de las voluntades (la del sacerdote, por ejemplo). El rigor filosófico y el rigor teatral implican respectivamente —como se verá más adelante— un intento de “hacer música con los conceptos” o de “hallar la música de las acciones”, el cual equivale a una “profilaxis” donde se protege al organismo de las infecciones cogidas más comunmente por la consciencia.

Teatro y filosofía “musicales”

En *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche pugna por un teatro musical, pero él mismo no tiene claro todavía el significado de eso. Al poner tanto énfasis en la importancia del *coro* dentro de la tragedia griega –valorándola precisamente *por encima* de la acción o la trama-, lleva de pronto a hacer pensar que según su idea la música debe hacerse “explícita” en el teatro, es decir, el auténtico arte dramático habría de recuperar el coro, o bien encontrarle algún sustituto.

Al mismo tiempo, sin embargo, llama la atención esta opinión suya acerca de la ópera: *{(...) Fue una exigencia de oyentes propiamente no musicales el que tuviera que entenderse la palabra ante todo (...) Pues se afirmaba que las palabras son tanto más nobles que el sistema armónico que las acompaña, como que el alma es más noble que el cuerpo}*.⁸¹ La ópera, pues, no es para Nietzsche –como podría pensarse- ese teatro musical tan a su consideración necesario y deseable para la futura cultura trágica, sino todo lo contrario: música esclavizada por la palabra o la idea.

A la luz de consideraciones como la anterior el problema de musicalizar el teatro aparece en toda su complejidad: por lo pronto se adivina que no se resuelve tan sólo con *añadir* melodía al lenguaje escénico; “explicitar” lo musical en el teatro por medio de coro, orquesta o cantantes *es al menos insuficiente*, pues de lo contrario la ópera satisfecería al espectador. Pero

⁸¹ Nietzsche, *NT*, cap. 19, p. 186

todavía más, cuando Nietzsche clarifica su concepto de "mito trágico" plantea muy en el fondo la hipótesis, poco consciente, según la cual "explicitar" allí la música es *innecesario además de insuficiente*.

El mito trágico es en primer lugar obra del *dramaturgo*, con respecto a quien Nietzsche dice: '(...) *para ser poeta basta tener la capacidad de ver continuamente un juego vivo y vivir rodeado de forma continuada por multitudes de espíritus; basta tener el instinto de transformarse y hablar desde otros cuerpos y almas para ser dramaturgo*'.⁸² En otras palabras, *la voluntad musical del actor forma parte también de la esencia de la dramaturgia*, y Shakespeare –pues no hay mejor ejemplo– "actuaba" e improvisaba mientras describía a sus personajes y creaba las tramas de sus obras. En este sentido, a final de cuentas, puede hallarse musicalidad dentro de la creación misma del texto dramático siempre y cuando la voluntad de actor intervenga en suficiente medida. Y cuando ello sucede, además, *'el mito no encuentra en absoluto en la palabra hablada su objetivación adecuada. El entramado de las escenas y las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que los mismos poetas pueden captar en palabras y conceptos'*.⁸³ Nietzsche está diciendo con otras palabras: el sentido más profundo de un buen texto dramático siempre escapa a la *consciencia* intelectual de su autor cuando lo está escribiendo, y si las fuerzas musicales se expresan en él entonces fluyen directamente desde el *inconsciente* del poeta, quien se convierte en un músico cuyo instrumento es "el entramado de las escenas y las imágenes intuitivas".⁸⁴ Por eso dice Bentley: '(...) *una trama no es buena en sí misma sino como parte de una estructura mayor. Al decir que la trama es el "alma" de la*

⁸² Nietzsche, *NT*, cap. 8, p. 105

⁸³ *Ibid*, cap. 17, p. 169

⁸⁴ Ese "sentido más profundo del texto", en la jerga del teatro contemporáneo se llama "subtexto" –haciendo caso a Stanislavski– o "núcleo" –según una terminología derivada de Dánchenkoy.

tragedia, Aristóteles quería significar, tal vez, que a su entender constituye el principal instrumento del dramaturgo, entre otros muchos'.⁸⁵

Muchas de las confusiones en *El Nacimiento de la Tragedia* están relacionadas con cierta inexactitud esporádica en los planteamientos acerca del juego entre *Dionisos* —quien porta la música- y *Apolo* —quien porta las figuras o el aspecto "visual"- . De acuerdo con Nietzsche, esos dos instintos artísticos actúan juntos en plena armonía, por primera vez, dentro de la tragedia griega. Ahí el primero es claramente palpable en el *coro*, mientras el segundo —para él- yace en el lugar de las palabras y conceptos del dramaturgo, así como en el lenguaje escénico en general, la individualidad del actor y todo el simbolismo puesto físicamente ante la presencia de los espectadores. Al interpretar un esquema como el anterior, lo más fácil sería tender a un concepto de la tragedia donde ésta es una suma de *coro*, por un lado, más texto, puesta en escena y actuación —todo dentro del mismo saco-, por el otro. Y al enfatizar la predominancia de *Dionisos* estariase poniendo en un segundo plano no sólo el texto —la dramaturgia-, sino también la puesta en escena —o dirección- e incluso al *actor* individual. La consecuencia -si un planteamiento así fuera exacto- es que en el arte dramático griego hay una jerarquía donde las funciones de todos los demás participantes —dramaturgo, director, actor- quedan subordinadas para servir a la música del *coro*.⁸⁶

La interpretación aquí desarrollada asegura otra cosa: *Dionisos* es la *voluntad de actor* y por lo tanto su reinado implica que la *actuación* es el núcleo del arte dramático. Pero más en lo profundo, *Dionisos* es la fuerza

⁸⁵ Bentley, *op. cit.*, p. 41

⁸⁶ En primer lugar, claro está, una tal interpretación sería anacrónica, pues en la tragedia griega no puede distinguirse todavía entre autor, actor, director, *coro*, etcétera. Si aquí se utilizan tales conceptos, es sólo para indagar qué puede pensarse del teatro de nuestro tiempo a partir de la esencia de la filosofía nietzscheana.

esencial a la *música*, el instinto a *improvisar*, y esto significa: el trabajo de cada parte –coro, dramaturgo, director, actor, escenógrafo, etcétera– encuentra su esencia cuando se entrega a dicha voluntad musical, es decir, cuando se hace *intuitivo*, brota de la *improvisación* o es *orgánico* en términos contemporáneos. Ahora, el coro sigue diferenciándose del resto de los lenguajes que se juegan en el teatro, mas ya no porque éstos alberguen únicamente a *Apolo* mientras aquel se considera dueño privado de *Dionisos*. La dramaturgia, bajo esta interpretación más fiel, es “*música más ideas e imágenes plasmadas en un texto*”. Y el director de escena –Nietzsche lo sabe implícitamente– sería alguien ocupado de conjugar en el lenguaje escénico-*musical* todas las demás manifestaciones que intervienen en el teatro: *‘De ahora en adelante, la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, de momento todo el simbolismo corporal completo, no sólo es simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto íntegro del baile que mueve rítmicamente todos los miembros. Por ellos, las restantes fuerzas simbólicas, las de la música, crecen repentinamente de forma impetuosa en la rítmica, la dinámica y la armonía. Para concebir este desencadenamiento general de todas las fuerzas simbólicas* (trabajo que hoy se atribuye a un “director”), *el hombre debe haber alcanzado esa altura de autoenajenación que quiere expresarse simbólicamente en esas fuerzas*’.⁸⁷

Dionisos está presente tanto en la actuación como en la dramaturgia y dirección escénica, y si Nietzsche encuentra en dichas esferas el aspecto *apolíneo* del teatro es porque implican, además, a la *voluntad de espectador* o la *desean*.⁸⁸ El arte dramático no es necesariamente una suma de coro o

⁸⁷ *Ibid*, cap. 2, p. 70

⁸⁸ Mientras que el coro solo no contiene todavía a *Apolo* más que *potencialmente*: en el rito dionisiaco como tal la *voluntad de espectador* sencillamente no está todavía

"música explícita" con todo lo demás, sino una manifestación *de suyo musical* que involucra, por añadidura, la voluntad de *ver* en múltiples formas, por ejemplo como consciencia intelectual o diálogo ("externo o interno"). Subrayar con doble línea la importancia del coro en la tragedia griega para la actualidad solamente tiene un sentido: entender al teatro como una consecuencia natural del ritual musical, donde predominan las mismas fuerzas fundamentales de antes, aunque expresadas en una manifestación peculiar de mayor complejidad —fuerzas definitorias de *lo sagrado* para los antiguos—. *Al hacer sobresaltar impetuosamente el papel del coro, en conclusión, Nietzsche está interesado simplemente en pugnar por un "teatro sagrado", concidiendo en esto con los creadores teatrales más importantes de nuestro siglo. Su intención difiere de la de proponer para el drama futuro la introducción de un coro o de "música explícita", pues se trata más bien de abogar por un arte orgánico en vez de mecánico. (Por ende Nietzsche no cae —como sí lo hará Artaud de alguna manera— en el inútil deseo de constituir al drama actual literalmente como ritual. Esa voluntad resulta bana u ociosa al considerar que las fuerzas de lo sagrado siguen estando en el teatro aunque a su manera, la cual involucra, entre otras cosas, valoraciones cognoscitivas o cierta secularización).*⁸⁹

Apolo, así, no se opone a Dionisos, pues es Dionisos más otra cosa, sencillamente aporta su propia diferencia "visual". Apolo y Dionisos son respectivamente como mantequilla y pan, siendo Sócrates en realidad el auténtico antagonista. Desde el punto de vista del desempeño artístico el socratismo alude a un obrar mecánico, es decir, motivado por la voluntad de

actualizada; no se tendrá un producto intelectual, susceptible de ser valorado cognoscitivamente, hasta que los participantes se dividan en actores y espectadores.

⁸⁹ Así entendido "lo laico (o secular)" *no se opone* a "lo sagrado", sino que lo implica en el nivel de las fuerzas originales inconscientes, *diferenciándose* a la vez de ello conscientemente. En la antropología nietzscheana —se verá— equivale al posible tema de la asunción de la divinidad en el ser humano.

certeza quien no quiere equivocarse y atado en consecuencia a lo ya conocido o controlado por la consciencia verbal. Con el socratismo la *voluntad de improvisar* se inhibe porque la *voluntad de ver* se obsesiona con la idea de no equivocarse. Con el socratismo, en suma, las fuerzas originales del inconsciente son reprimidas y cohercionadas por la consciencia, quien al nutrirse energéticamente de ellas no puede eliminarlas sin destruirse a sí misma, pero puede desgraciadamente debilitarlas al desviarlas, cohercionarlas e inhibirlas, *desacralizarlas* en este sentido.⁹⁰

El socratismo es un fantasma para todo artista dramático pero muy especialmente para el escritor o dramaturgo, porque él se ocupa primordialmente y más que nadie de la *trama* —de la cual dice Bentley: '(...) *está hecha de una materia crudamente irracional, pero la "hechura" en sí misma es racional o intelectual. El interés que despierta una trama —aun la más rudimentaria— depende de esos dos factores y más aún, tal vez, de su interacción.*'⁹¹ La construcción de la trama involucra para el dramaturgo una dosis considerable de consciencia intelectual, manejo de conceptos y de ideas, oposiciones o esquematizaciones, todo lo cual condiciona para este arte una tendencia a *ilustrar* determinados contenidos intelectuales cayendo a veces en hacer mera *propaganda*. Pero un dramaturgo capaz de llegar a la esencia de su arte logra algo muy distinto: a partir de las fuerzas "musicales" en su inconsciente plantea una ecuación en que —a través de delineamiento racional de los acontecimientos, la descripción de los personajes, la *concepción* de la acción— retrata el desenvolvimiento natural y activo, hasta su desenlace, de dichas fuerzas como ocurrirían en

⁹⁰ Desde este punto de vista, el teatro puede verse como un lugar afortunado a donde remitir la dimensión de *lo sagrado* dentro de las sociedades modernas y contemporáneas (el arte en otras de sus manifestaciones no alcanza siempre el sentido comunitario necesario a dicha dimensión).

⁹¹ Bentley, *op. cit.*, p. 40

situaciones imaginadas por él en el "mundo externo". En este sentido el buen dramaturgo habla primordialmente de sí mismo, pero a una profundidad tal que encuentra en su propio ser las fuerzas comunes a todo sistema de voluntades, las leyes universales de *la* Voluntad de poder donde sencillamente lo más fuerte afirma sus diferencias por sobre lo más débil -la "música del mundo" como suena en el ámbito de las acciones humanas y dramáticas.

Nietzsche se ocupa de liberar al arte dramático de la literatura: al restablecer los derechos de *Dionisos* encuentra el hilo conductor de la creación dramática en el aspecto musical, y no en el texto como tal. Dicha voluntad será también lo que mejor defina a la revolución del teatro del siglo veinte, pugnando sobretodo por sacar al actor y director de su papel de siervos a las ordenes de un dramaturgo.⁹² Ahora bien, *El Nacimiento de la Tragedia* está todavía a un paso de dicha revolución porque el joven Nietzsche tiene una confusión en cuanto a cómo exactamente la música entra en el teatro: exalta por un lado la importancia del coro como si hubiera siempre necesidad de introducir una "música explícita" en él, y asegura por el otro que el mito trágico -y la dramaturgia misma- surge ya del espíritu musical. Al meter dentro del mismo saco apolíneo tanto al lenguaje literario del dramaturgo, como al lenguaje escénico del director y al corporal del actor, más *contraponiendo* todo ello a la música coral, cae parcialmente en lo que Bentley llama el "prejuicio contra la trama": la fobia frente a todo rigor intelectual en el teatro como si éste pudiera existir eternamente en su estado fetal, sin espectadores o como una orgía musical donde interviene supuestamente "el puro instinto".⁹³ Al infiltrar la idea según la cual *Apolo* es algo así como la mano derecha de *Dionisos* en vez de su competencia, en

⁹² Esto es claro sobretodo en Artaud, *Le theatre et son double*

⁹³ Ver Bentley, *op. cit.*, pp. 28-35

cambio, Nietzsche se enmienda⁹⁴ de cometer fatalmente dicho error porque reconoce que el drama, estrictamente hablando, sólo se da cuando algunos de los miembros del coro se pasan del lado de los espectadores al tiempo que un dramaturgo se pone a escribir una trama para capturar la atención de aquellos y un actor se ocupa de encarnar tal ficción. Nietzsche reconoce así que dramaturgo, actor (y director, habría hoy que añadir), necesitan y hacen uso en alguna medida de un rigor intelectual sin perder por ello su musicalidad, pues sólo así llegan a elaborar algo definido o digno para mostrar al público: a *Dionisos* solamente puede vérselo en sus máscaras individuales, el deseo infinito de este dios sólo aparece queriendo cosas finitas, objetivos escénicos determinados que hablan sobre la realidad humana u ofrecen una interpretación cognoscitiva de ella.

Al menos desde el siglo pasado el teatro alberga la resuelta decisión de liberarse de la literatura, ¿mas qué necesita para ello si no es regresar a su prehistoria, constituirse de nuevo como coro o incorporar forzosamente una "música explícita"? Hablando del *mito* en general, en *El Nacimiento de la Tragedia* se alude a cómo éste muere cuando la religión ortodoxa lo *objetiviza* reduciéndolo a '*la angostura de una realidad presuntamente histórica y siendo tratado por cualquier tiempo posterior como un hecho único con pretensiones históricas*'.⁹⁴ Esto quiere decir que el "mito vivo" es tal porque se rehusa a ser precisamente "un hecho único", quiere dejarse raptar por '*la fuerza de tipo hercúleo de la música*'⁹⁵ quien lo reinterpreta improvisando cada vez a partir él. Lo que Nietzsche intuye en estas ideas es la hipótesis más fuerte de la ciencia antropológica contemporánea sobre la relación entre rito y mito, donde se supone cierta '*interdependencia en una unidad funcional que orienta la actividad creadora del espíritu en*

⁹⁴ Nietzsche, *NT*, cap. 10, p. 123

⁹⁵ *Ibid*, p. 122

determinada dirección.⁹⁶ El problema de tal relación, en otras palabras, es el del huevo y la gallina: ni el rito fue nunca una "escenificación" de la narración *de un hecho inamovible*, ni el mito fue algo así como la "bitácora" donde se retrataban con rigor objetivo las experiencias de quienes participaban en el rito. Antes bien, ambos fenómenos eran instancias que condicionándose mutuamente contribuían a crear una ficción dinámica: el "hacer" del rito influía sobre el "creer" del mito y éste, a su vez, motivaba un nuevo "hacer" que llevaba a una transfiguración del "creer", etcétera.

Para el teatro contemporáneo "liberarse de la literatura" no quiere decir rechazarla (y aunque hay quien ha intentado hacerlo, malinterpretando incluso a autores como Artaud, la causa suele ser una concepción sin sentido donde se confunde al drama con su prehistoria). Se impone ahora la siguiente metáfora: el mito es al texto dramático lo que el rito es a la representación escénica, de manera que texto y representación quieren llegar a formar, en el teatro, "una unidad funcional que orienta la actividad creadora del espíritu en determinada dirección" o afirma una diferencia de la voluntad creadora. "Liberarse de la literatura" para el actor y director de escena no implica rechazar el trabajo del dramaturgo sino ponerse con él al tú por tú, aceptar el texto para improvisar a partir suyo en el escenario y recrear así sus más profundos sentidos, reinterpretar su esencia aun cuando ésta haya podido escapar a la consciencia misma del escritor en algunas de sus manifestaciones posibles. El actor y el director le dicen ahora al dramaturgo: en la misma medida que tú, nosotros somos los autores de la ficción dramática y no te debemos sumisa obediencia. Aun más, todo esto implica en el fondo —la idea ya se mencionó— que todo dramaturgo "actúa" cuando encuentra la esencia de su arte, mientras todo

⁹⁶ Cita de Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, tomo 2, tomada aquí de Reyes Palacios, Artaud y Grotowski, *¿el teatro dionisiaco de nuestros tiempos?*; para este tema ver dicha obra, sobretodo el primer capítulo o "La Cosmovisión mágica de Artaud".

actor y director, así mismo, encuentran su "dramaturgia" personal cuando hacen algo más que ilustrar llegando a improvisar: de alguna manera todos participan en un "rito" al tiempo que creen el "mito" correspondiente.⁹⁷

Por eso la correcta interpretación de *Dionisos* y *Apolo* no puede reducirse a la *contraposición* entre lo musical o el coro frente a lo literario y escénico, pues si así fuera el matrimonio estaría consumado ya desde antes de la tragedia: encontraríamos a *Dionisos* en el rito y a *Apolo* en el mito arcaicos, donde hay ya una tradición verbal aunque no escrita. La interpretación adecuada —como se ha visto en los últimos párrafos— está implícita en *El Nacimiento de la Tragedia* aunque allí es todavía necesario escalearla con ahínco. Para verla con claridad lo mejor es recurrir al conjunto de la obra posterior nietzscheana donde tarde o temprano acaba por verse cómo *Dionisos* lo es todo y *Apolo* tan sólo uno de sus rasgos, esos conceptos maduros pueden reaplicarse al problema de la tragedia. Ello coincide con la interpretación aquí propuesta donde lo dionisiaco es *voluntad musical de actor*, cuya misma fuerza es un imán ineludible para otra voluntad diferente, apolínea, *de espectador*. La *diferencia* de *Apolo* frente a *Dionisos*, ahora, sí es la introducción del espacio escénico para ver, pero éste se añade al juego sin contraponerse a nada, es sencillamente como si el mismo *Dionisos* sintiera el deseo de contemplar su reflejo. Esto implica que en el paso del rito al drama no se lleva a cabo ninguna *desacralización*, sino por el contrario, se añaden por encima las valoraciones cognoscitivas, *Dionisos* inicia un proceso de autoconocimiento a través de la contemplación de sus diferencias y en esto consiste allí "lo secular".

⁹⁷ A esto aluden precisamente los términos "dramaturgia de actor" o "dramaturgia de espectador" empleados en la jerga del teatro mexicano contemporáneo, derivados de la teoría de Mendoza.

Después de tener tan olvidada a la filosofía llega la hora de ver cómo todo esto la afecta. Se ha dicho: el filósofo trágico es un actor, pero ahora se anota además que actuación y dramaturgia (sumando la dirección escénica) son parte de una unidad funcional para la creación de ficción dramática. La filosofía es entonces creación de ficción a través del pensamiento riguroso y la escritura, pero entendiendo que estos forman una unidad funcional con la actuación en el escenario del mundo. La diferencia entre el primitivo, inconsciente creador de mitos, y el dramaturgo, es la misma diferencia que hay entre el filósofo socrático y el filósofo trágico: sólo el segundo tiene consciencia de lo ficticio en su obra como diferente de "lo real". Nietzsche estaría completamente de acuerdo con la opinión de Borges según la cual la filosofía es uno más de entre los géneros literarios de ficción, pero puede añadirse: es literatura dramática donde el escritor es al mismo tiempo el actor y toma al mundo por escenario, sus improvisaciones en la vida lo llevan a modificar la expresión verbal de su pensamiento, tanto como sus "conclusiones filosóficas" ficticias lo llevan a vivir de una manera diferente. Buscar una filosofía musical u orgánica quiere decir, además de usar a la intuición como guía del pensamiento —como ya se vio—, asumir la unidad funcional entre el desarrollo de una concepción "filosófico-dramatúrgica" del mundo, y la exploración "vivencial-actoral" en dicho escenario.

Hablando del *mito* como tal dice Nietzsche: *'quiere ser percibido intuitivamente como un ejemplo único de una universalidad y verdad que contemplan fijamente lo infinito'*.⁹⁶ En el caso de la obra dramática o el "mito trágico" eso se intenta con todo y la consciencia de ficción, pues *'no es sólo un remedo de la realidad natural, sino precisamente un suplemento*

⁹⁶ Nietzsche, *NT*, cap. 17, p. 172

metafísico de la misma.⁹⁹ La obra dramática, pues, no alcanza menos "universalidad" que el mito como tal, pues tiene la misma posibilidad de reactivar el curso de las fuerzas musicales comunes a todo, aunque se entienda a sí misma como una creación artificial o diferente de "la realidad". La filosofía trágica, de igual manera, incluso a sabiendas del carácter ficticio de los conceptos y de su radical antropomorfismo, puede aspirar a una concepción de suyo musical y universal. A la pregunta *¿qué aspecto toma la música en los conceptos?*, Nietzsche responde: el de la *voluntad*. Una filosofía musical, por tanto, es una *filosofía de la voluntad* o una especie de *dramaturgia* donde la pregunta por la *esencia* es la pregunta por su "objetivo escénico" determinado.

Por allí empieza el *rigor filosófico* para Nietzsche del que se hablará en el capítulo siguiente.

⁹⁹ *Ibid.*, cap. 24, p. 123

Capítulo tercero:
Rigor filosófico en Nietzsche

La idea de rigor filosófico y la antropología de Nietzsche

'Y así fue. Dios hizo estos animales y vio que todo estaba bien.

Entonces dijo: "ahora hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza..."¹

Ya se dijo en el primer capítulo citando repetidamente a Deleuze: la filosofía es una farsa porque mientras por un lado, *'no arroja su máscara ascética a medida que crece: en un cierto modo debe creer en ella, no puede más que conquistar su máscara',²* por otra parte —y de otro cierto modo— ella misma ha llegado a reconocer lo incierto de su sentido como vía hacia la verdad. Esa "máscara ascética" aludida por Deleuze es en otros términos la *idea de rigor filosófico* necesaria a todo filósofo. De manera explícita o implícita, cualquier pensador de esta índole afirma el valor de su pensamiento —y su diferencia frente al resto de las opiniones (*doxa*)— suponiendo estar adueñado a través de él de un cierto "rigor", cuyo valor radica en su poder para conducir al sujeto a determinado estado (lo que varía de uno a otro pensador o escuela es precisamente la determinación de ese estado o meta).

Pues bien, una lectura posible de la revolución copernicana llevada a cabo por Nietzsche es la siguiente: a partir de allí comienza a contemplarse *la idea de rigor filosófico como problema*, cosa diferente a decir que se

¹ *Génesis*, 1. 24-26, Edición de Sociedades bíblicas unidas, versión popular.

² Deleuze, *op. cit.*, p. 13

contempla *el problema del rigor filosófico* (pues como se ve, esto último tal vez haya sido desde siempre, de una u otra manera, *el Problema* mismo de la filosofía). En todo caso, al menos parece evidente que para la Modernidad -empezando con Descartes y su preocupación por el *método*-, el tratamiento explícito del rigor se convertirá en el punto de arranque obligatorio para las investigaciones filosóficas más influyentes del período, dentro del contexto de Occidente.

Pero contemplar la idea de rigor filosófico como problema es preguntar: ¿de verdad la filosofía es "rigurosa" o se lo atribuye por una suerte de mera egolatría? Pues cuando es examinada hasta el fondo, ¿tiene acaso algún sentido efectivo dicha idea de "rigor"? Y en caso de ser afirmativa esa última respuesta, ¿merece ser considerada "rigurosa" la filosofía actual, lo ha sido alguna vez o le es factible convertirse en ello? Todas estas cuestiones implícitas en el pensamiento de Nietzsche guardan una relación esencial con cierta consideración filosófica del ser humano: *'Pero el despierto, el sapiente, dice: cuerpo soy yo íntegramente, y ninguna otra cosa; y alma es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo'*.³

Resulta innecesario enfatizar la magnitud de la crítica que la idea anterior significó para la tradición occidental, e inadecuado detallar aquí todos sus alcances. Para comprender el problema aludido bastará mostrar cómo tal consideración del *hombre-cuerpo*, ataca mucho más que la idea cristiana de un alma inmortal destinada a un supuesto trasmundo, donde en consecuencia habrían de fundarse todos los valores. Nietzsche quiere afirmar más bien una concepción del ser humano fuera de todo *antropocentrismo*, cuya implicación para el pensamiento sería una especie de nomadismo donde la creación perpetua de sentido y de valores

³ Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, "De los despreciadores del cuerpo", p. 60

"ficticios", tendría que imponerse sobre la tarea de explicar y justificar el mundo "real" actual. La propuesta de Nietzsche debe ser leída entonces en toda su radicalidad: el ser humano significa tan solo una "especie" más —probablemente débil en comparación con muchas otras—, y su "mente", "razón", "alma" o "consciencia", simplemente otro "órgano" de su cuerpo (tan aleatorio y necesario como lo son, por ejemplo, las aletas en el cuerpo de los cetáceos).⁴

Una consecuencia evidente de pensar al ser humano fundamentalmente como *cuerpo* es considerarlo como *individuo*. De acuerdo con Nietzsche, esto conduce a desenmascarar "*el error psicológico del que se ha partido al plantear el problema entre lo moral y lo inmoral: los conceptos de "desinteresado", "no egoísta", "renunciación a sí mismo", (los cuales) son todos "irreales", "fingidos"*".⁵ Dicho error pudo originarse porque se concebía al individuo '*en un sentido atomístico*',⁶ como si su "ego" fuera lo '*contrario del "no-yo"*' y estuviera '*divorciado del devenir, como cosa que es*'.⁷ A partir de allí, '*parecía evidente que el valor del "ego" individual sólo podía consistir en la referencia al enorme "no-yo", en el subordinarse a éste y en el existir por amor a éste*', y por tanto '*en la negación de sí*'.⁸ El "bien" equivaldría a dicho autosacrificio del individuo en pro del "no-yo" —como "Humanidad" por ejemplo—, y el "mal" a toda acción del individuo estrictamente a favor de sus propias "inclinaciones".

Ahora bien, frente a dicha *concepción* atomística Nietzsche considera: '*el individuo no sólo es completamente nuevo, sino creador de cosas*

⁴ Un "órgano" con la característica de buscar a la "verdad" aunque no de *encontrarla*: de esto se habló ya en el primer capítulo, especialmente en "Crítica de la razón impura" y "La tragedia de la filosofía".

⁵ Nietzsche, *VP*, fragmn. 780, p. 423

⁶ *Ibid.*, p. 423

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

nuevas, algo absoluto: la totalidad de sus acciones le pertenecen.⁹ Lo cual ha de entenderse —como se irá detallando a continuación— bajo una perspectiva en la cual el filósofo *se asume como un cuerpo vivo* a partir del cual se genera toda la percepción, y en donde el pensamiento consciente representa tan sólo una dimensión más.

También la filosofía de Descartes implicó cierto giro de la atención hacia el individuo, cuando quien allí buscaba certeza supuso haberla encontrado en esta idea: *pienso, luego existo*. No obstante, el asumirse como un cuerpo perceptivo difiere radicalmente del asumirse como “una cosa que piensa”, pues sólo en éste último caso, el pensador implica la idea de un aislamiento hermético de su “yo” respecto al “mundo externo” —es decir, todo aquello distinto de aquel pensamiento asumido como la sustancia del “yo” (incluido el propio cuerpo)—. Para fundamentar la “realidad” del mundo externo Descartes necesitó recurrir a la fe en un Dios concebido de la manera cristiana ortodoxa, pero con todo y eso el *solipsismo* sigue siendo una consecuencia necesaria de su sistema, con problemas filosóficos indisolubles como el de la inexplicable *comunicación* entre las dos supuestas “sustancias”: la inmaterial del “yo” frente a la material del mundo y el cuerpo.¹⁰

Quien se asume a sí mismo como un cuerpo admite por necesidad, análogamente, la imposibilidad de “salir de su propia percepción”. La división de las cosas en dos sustancias, sin embargo, o la distinción de *carácter óptico* entre un “adentro” —o un “yo”— frente a un “afuera”, pierde todo sentido filosófico —desde el punto de vista nietzscheano— en cuanto se hace a un lado la desconfianza en la propia percepción sensible, la Duda

⁹ *Ibid.*, fragmn. 761, p. 413

¹⁰ En sentido estricto dicha comunicación no es “inexplicable”, pero cualquier explicación posible reduciría al absurdo el sistema cartesiano.

mayúscula rectora del modo de pensar cartesiano (que conduce al autoconcepto como "cosa que piensa"). La misma idea de "sujeto" -que para Nietzsche se reduce a una palabra moderna para designar al "alma"- tiene por esencia a la correspondiente voluntad obsesiva de evitar el engaño, fluye desde la sacerdotal fuente de las valoraciones morales tratada ya en el apartado "Teatro y filosofía en sus accidentes". Porque autoconcebirse *rigidamente* como un "yo" al servicio de la "Humanidad", o un "sujeto" ("alma") para el conocimiento del "objeto" ("cuerpo"), solamente puede estar motivado en el individuo por el temor a volverse la oveja negra del rebaño o equivocarse y engañar respecto al mundo.

Quien se asume a sí mismo como un cuerpo está animado entonces por una distinta cualidad de la voluntad: *afirma* gratuitamente el valor pleno de su percepción porque predomina en él un impulso hacia la creación y la alegría, está más allá del miedo ante la incertidumbre y la equivocación. Ciertamente este individuo -cuyos "sentidos" en primer lugar lo llevan a saberse un cuerpo- se percibe como un "alguien" frente al mundo y sus semejantes, con los cuales la comunicación y el contacto le parecen posibles. Pero tal *relación fenomenológica* de la percepción normal individual, aunque implica para el ser humano un *autoconcepto* o idea del "yo", resulta una premisa insuficiente para sustentar por sí misma la *sustancialidad* de ese "yo", el supuesto de un "alma" habitante del cuerpo, o bien el de un "sujeto" como ente tajantemente separado de una realidad ante la cual podría situarse como mero espectador. Cualquiera de estas conclusiones, de hecho, está enunciada únicamente dentro del pensamiento conceptual, mas para el individuo autoasumido como cuerpo dicho pensamiento significa tan solo un aspecto más de su percepción -no

necesariamente el "central" o más "cierto" aunque sí aquel cuya definición es concebir y valorar cosas tales como "lo central" y la "certeza"-.

El pensador que se asume a sí mismo como un cuerpo, termina entonces por preguntarse si su "yo" no será más que el resultado *'de un hábito gramatical que atribuye un actor a la acción'*, aceptando que *'puede haber una creencia que sea condición de vida y, a pesar de ello, ser falsa'*.¹¹ Pero el sentido de un tal escepticismo trasciende por mucho –subsumiéndolo al mismo tiempo– al de la duda metódica cartesiana empeñada en evitar el engaño. Pues aquí la intención –trágica y fársica por lo demás– es dar la última palabra a la totalidad del cuerpo, hacer hablar al caudal predominante de sus fuerzas aun a sabiendas de que toda afirmación filosófica por medio de la palabra, ha de jugarse en última instancia dentro de la muy parcial dimensión del pensamiento consciente, campo sumamente débil donde cualquier otro sentido puede llegar a apoderarse de ella.¹²

El escepticismo nietzscheano trasciende y subsume al cartesiano porque sin desvalorizar la búsqueda de *certeza* –en cuanto valor constitutivo del pensamiento conceptual–, encuentra como *cierta* la carencia absoluta de "certeza" –en cuanto posibilidad de arribo a principios fijos capaces de sustentarse racionalmente a sí mismos y soportar a *todo* el edificio del conocimiento–. Como parafrasea el mismo Nietzsche, ni siquiera el *cogito* cartesiano se sostiene como su autor quería: *"Si se piensa, es que hay algo que piensa"* (...) *Pero esto equivale a admitir como verdadero "a priori" nuestra creencia en la idea de sustancia. (...) Si se redujese la proposición a esto: "se piensa, luego hay pensamiento", estableceríamos una simple*

¹¹ *Ibid*, fragmn. 478, p. 278

¹² *Débil* en cuanto la cualidad negativa de la voluntad se apodera fácilmente de esa consciencia.

*tautología, y lo que precisamente se pone en tela de juicio, la realidad del pensamiento, queda intacta —de suerte que, bajo esta forma, nos sentimos obligados a reconocer la “apariencia” del pensamiento.*¹³ Por lo tanto puede dudarse de todo absolutamente, incluidos tanto el “alma” como el “cuerpo” —y hoy día con mucho más razones del alma-. La filosofía del cuerpo propuesta por Nietzsche, sin dejar de buscar certeza en cuanto *filosofía*, trastorna sin embargo la jerarquía de valores y pone toda esa aventura intelectual en el lugar de los “medios”: poco importa a final de cuentas la inexistencia de certeza si el mero hecho de buscarla puede servirle al cuerpo para sus propios “fines”, a saber —y en el contexto del sistema nietzscheano—: conocer la vida para recrearla afirmándola o afirmarla recreándola.¹⁴

El individuo es *absoluto* porque él y solamente él, en cuanto cuerpo y *topos* de la percepción, es la fuente de toda afirmación y recreación de la vida. El filósofo del cuerpo afirma por eso el valor del individuo por sobre el de supuestos tales como “Humanidad”, “Sujeto trascendental” o “Espíritu”. Pero además —para no restar a eso— dicho individuo ha de concebirse siempre de una forma *más amplia* que como *sujeto*, porque esta noción toma su esencia de la cualidad negativa de la voluntad: un sujeto moral es quien se auto-sacrifica por el bien, un sujeto del conocimiento se auto-sacrifica por la verdad, un sujeto siempre está *sujeto a* algo “externo” a donde se transfiere el plus de valor, y por lo cual *niega* sus “intereses particulares”. Al individuo, por el contrario, “le pertenecen la totalidad de sus acciones”, y confundirlo con el “sujeto” o “yo” sería adoptar *la errónea*

¹³ *Ibid*, fragmn. 479, p. 480

¹⁴ Revisar el primer capítulo, especialmente “Crítica de la razón impura” y “La tragedia de la filosofía”.

perspectiva del "a parte ad totum",¹⁵ es decir, reducirlo al *autoconcepto* o a un "residuo de metáfora" que él utiliza para representarse a sí mismo en su pensamiento conciente cotidiano, como si tal género de percepción agotara su actividad y los poderes de su cuerpo.

La filosofía cartesiana y la nietzscheana –puede decirse para recapitular-, ambas son grandes críticas a la tradición que las precedió, armadas de un escepticismo tajante y parapeteadas de alguna forma en la individualidad de su autor. Es justamente en la consideración de dicha individualidad, sin embargo –y en la idea de *ser humano* allí implicada-, donde estos dos sistemas de pensamiento se convierten en las caras opuestas de una misma moneda. Descartes cree ser "una cosa que piensa", mientras Nietzsche se asume como un cuerpo con un autoconcepto o un "yo" –el cual tal vez sea consecuencia, en última instancia, de cierto tipo de cuerdas bucales, cierta modalidad de voz, luego las palabras, luego los conceptos y el pensamiento conciente, etcétera-. El escepticismo cartesiano pretendió ser radical y extender la duda hasta sus últimas posibilidades, pero acabó por presuponer la idea de sustancia a partir del *cogito*. El escepticismo nietzscheano, en cambio, verdaderamente duda de todo, y si a final de cuentas como filosofía de la voluntad se empeña en *creer* es porque *quiere*, afirma y crea. (Entonces prefiere creer en el cuerpo que en el alma porque sencillamente le parece más estimulante y "cierto" '*El fenómeno corporal es el más rico, el más evidente, el más palpable. (...) Todo lo que se instala en la conciencia como unidad es algo enormemente complejo y lo único que logramos es una apariencia de unidad*').¹⁶ Nietzsche propone, en conclusión, una crítica *afirmativa* que supone revolucionar radicalmente las *valoraciones*, más allá de reestructurar el edificio de los

¹⁵ *Ibid.*, fragmn. 700, p. 387

¹⁶ *Ibid.*, fragmn 484, p. 280

conceptos para solidificarlo mediante un método *mecánico* como el de Descartes.

Una primera consecuencia respecto a la idea de *rigor filosófico* es entonces: si éste se redujese a una forma mecánica de proceder acabaría por hundirse en el nihilismo, cual una máquina propiciando la fragilidad y ruptura de sus propias piezas a través de su mismo funcionamiento "correcto" (porque la "duda metódica" puede llegar mucho más lejos de lo que Descartes pensaba). Si la filosofía quiere persistir —para lo cual necesita perseverar en la idea de su rigor, "conservar su máscara ascética" según la expresión de Deleuze—, ha de concebir a éste de una manera más compleja: se verá la propuesta de Nietzsche a lo largo de este capítulo.

Por lo pronto quiere señalarse esta segunda consecuencia: la idea de *rigor filosófico* sería igualmente absurda si connotara la noción de "autosacrificio" o "sumisión" por parte del individuo. Éste es absoluto, el mundo entero está contenido en su percepción que lo afirma y recrea a cada momento, en consecuencia cualquier acción le pertenece (al menos inconscientemente está encaminada hacia sus propios "fines"). De hecho puede reinterpretarse nietzscheanamente al "egoísmo", en última instancia, como la diferencia característica del mundo orgánico frente al mundo inorgánico -toda criatura viviente es "egoísta" por el mero hecho de ser un cuerpo que se autoafirma en la percepción, evita la disolución de sus fuerzas en el medio, procura su salud y aumento de poderío-. Según palabras del mismo Nietzsche, "egoísmo" se reduce aquí a una mala interpretación de la voluntad.

Pero dicha mala interpretación estuvo condicionada porque la relación fenomenológica entre sujeto y objeto, la idea de un "yo" como entidad separada, a salvo del resto de las cosas, es "obra" del mismo individuo

humano, está dada en su percepción cotidiana –aunque asumirla como verdad metafísica es una peculiaridad de la tradición occidental, sobretudo en la modernidad-. ¿Pero cuál es el sentido de esta paradoja óptica? ¿Porqué lo absoluto se asume a sí mismo humana y cotidianamente como parcial? Nietzsche habla a veces de una probable “condición de vida”, pero si se llega hasta el fondo de su filosofía, entendiendo al proceso de la vida como una auténtica afirmación gratuita y gozosa –en vez de una adaptación biológica a condiciones físicas regida por la *necesidad*-, entonces la respuesta más acorde debe ser: la constitución del individuo es una manera en que la *voluntad de poder* hace teatro, se explora a sí misma inventándose por el gusto de inventar, escenifica. La mala interpretación que el “egoísmo” significa, equivale a una “patología” donde el cuerpo del actor –es decir el individuo absoluto-, termina por obsesionarse con su personaje –su imagen del “yo”- perdiendo visión de su diferencia respecto a él.

Cuando Nietzsche dice “toda acción es egoísta”, lo hace entonces metafóricamente en función del individuo, que en sentido estricto está más acá de cualquier “ego” porque su motor primordial es el *instinto*.¹⁷ Es en este otro sentido donde puede afirmarse al mismo tiempo lo contrario –toda acción es desinteresada: *‘Dado que todo instinto es inteligente, la “utilidad” no es para él un punto de vista. (Por tanto) lo “inegoístico”, lo abnegado, no es algo especial –es común a todos los instintos-, no piensa en la utilidad de todo el “ego” (porque no piensa), va contra nuestra utilidad, contra el “ego”,*

¹⁷ Es ya en su primera obra, *El nacimiento de la tragedia*, donde Nietzsche concibe al ser humano sano como un ser que acciona fundamentalmente por *instinto*, e incorpora su *razón* dentro de tal dinámica; mientras al *enfermo* –representado allí en la figura de Sócrates- lo describe como a alguien que infructuosamente intenta contrariar dicha disposición. Puede verse desde este primer libro, entonces, el germen de la antropología filosófica descrita en este capítulo.

y a veces a favor del "ego"; aunque en los dos casos inocentemente'.¹⁸ Si por un lado el individuo sano solamente puede actuar en pro de su propia ganancia, por el otro su pensamiento consciente tiene muy poca información acerca de qué pueda ser tal ganancia y cómo perseguirla (para Nietzsche lo más adecuado es llamarla voluntad de poder, creación, alegría, pero éstos siguen siendo conceptos). Por lo tanto, es sólo analógicamente que puede hablarse de "intereses" y "fines" del individuo, en tanto dichas nociones suponen las ideas de un sujeto consciente y de una causalidad a través de la cual éste consigue lo que quiere.

Evidentemente Nietzsche está ofreciendo una concepción donde la *consciencia* representa tan sólo una mínima dimensión de la realidad humana, la cual está inmersa en su mayoría dentro de un inmenso océano de *inconsciencia* donde la causalidad, la finalidad, el tiempo lineal, carecen de todo poder neto.¹⁹ La filosofía se lleva a cabo en la consciencia y afirma por naturaleza su valor universal a través de la idea de su *rigor*, por tanto la antropología nietzscheana la pone necesariamente en crisis. Pues el *rigor filosófico* supone la adopción consciente de formas superiores de pensamiento que a través de un proceso progresivo —causal— conducen a un estado concebido como incondicionalmente valioso, expresado en un

¹⁸ *Ibid.*, fragmn. 369, p. 215

¹⁹ Pero ese océano, el concepto nietzscheano de *inconsciente*, equivale al *cuerpo* —como quedará más claro en el siguiente apartado—. Freud pensará en cambio en algo así como una "mente inconsciente", y por eso la antropología filosófica que puede desprenderse de la obra freudiana presenta lagunas irreductibles. También por eso, quizá, la terapia psicoanalítica tradicional fracasó en muchos casos tratando de resolverlos todos mentalmente. (El psicoanálisis posterior tendrá la necesidad de volver la atención otra vez sobre el cuerpo).

En otro orden de ideas, es curioso ver que gran parte de las llamadas "terapias alternativas" (Jung —donde el "self" es el cuerpo—, Reich, Roffin, Feldenkrais, Alexander, Eutonía, Alineación postural, Bioenergética, Gestalt, Terapia de acción —ésta última mexicana—, Brennan, Carlos Castaneda, etcétera) tienden a pensar en cierto "retorno a habitar el cuerpo". Quizás esto sea una respuesta al avance del nihilismo en la civilización Occidental.

discurso universal. ¿Y cómo puede aspirar a eso asumiendo al mismo tiempo la debilidad de la consciencia, lo ilusorio del progreso y el tiempo lineal, la idea de una voluntad ajena a toda persecución de "fines" estrictamente hablando? La propuesta de Nietzsche ha sido ya sugerida en el apartado "Teatro y filosofía musicales": se trata de hacer circular a las fuerzas de la música —o el *inconsciente* humano— a través de la consciencia y los fines que ella misma se plantea, permitiéndoles a dichas fuerzas tomar las riendas sobre el pensamiento del individuo. Se hablará con más detalle de esto en el último apartado.

Salud y enfermedad, lo alto y lo bajo

'No sin trabajo un cronopio llegó a establecer un termómetro de vidas. Algo entre termómetro y topómetro, entre fichero y curriculum vitae.

Por ejemplo, el cronopio en su casa recibía a un fama, una esperanza y un profesor de lenguas. Aplicando sus descubrimientos estableció que el fama era infra-vida, la esperanza para-vida, y el profesor de lenguas inter-vida. En cuanto al cronopio mismo, se consideraba ligeramente super-vida, pero más por poesía que por verdad.

A la hora del almuerzo este cronopio gozaba en oír hablar a sus contutlios, porque todos creían estar refiriéndose a las mismas cosas y no era así. La inter-vida manejaba abstracciones tales como espíritu y conciencia, que la para-vida escuchaba como quien oye llover –tarea delicada. Por supuesto, la infra-vida pedía a cada instante queso rallado, y la super-vida trinchaba el pollo en cuarenta y dos movimientos, método Stanley Fitzsimmons. A los postres las vidas se saludaban y se iban a sus ocupaciones, y en la mesa quedaban solamente pedacitos sueltos de la muerte'.²⁰

Sano o enfermo, fuerte o débil, tales son los parámetros de evaluación primordiales para una filosofía del cuerpo, en la cual todo valor establecido ha de ser tomado como un síntoma. Deleuze puede explicar con gran concisión toda la problemática de Nietzsche desde la primera hoja de su libro: 'Por una parte, los valores aparecen o se ofrecen como principios: una valoración supone valores a partir de los cuales ésta aprecia los fenómenos. Pero, por otra parte y con mayor profundidad, son los valores los que suponen valoraciones, "puntos de apreciación", de los que deriva su valor intrínseco. El problema crítico (para el pensamiento nietzscheano) es el valor de los valores, la valoración de la que procede su valor, o sea, el

²⁰ Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, "El almuerzo", p. 117, Editorial Alfaguara, México D. F., 1998

problema de su creación. La evaluación se define como el elemento diferencial de los valores correspondientes: a la vez elemento crítico y creador. Las valoraciones, referidas a su elemento, no son valores, sino maneras de ser, modos de existencia de los que juzgan y valoran, sirviendo precisamente de principios a los valores en relación a los cuales juzgan'.²¹

Quando se habla de "salud" y "enfermedad" quiere aludirse entonces al *estado corporal* o "modo de existencia" de quien juzga en función de determinados valores, es decir, a un substrato trascendente a aquella *consciencia* individual que juzga, el cual funge como fundamento o principio motor de la misma. "Sano" y "enfermo" no refieren tanto a valores como a disposiciones del cuerpo inaprehensibles hasta cierto punto para el pensamiento consciente, pues éste puede aspirar a ser —en su calidad y modo— sólo indicio de aquellas disposiciones, *síntoma* suyo incapaz como tal de explicarlas o describirlas en toda su complejidad aunque las haga patentes o las señale. Cualquier *diagnóstico* sobre el "estar sano o enfermo", cualquier *concepción* al respecto —es decir, cualquier intento de fijar su *sentido*—, significa un ataque o trabajo sobre el *síntoma* (*pensamiento*) -*experimento* que si bien quiere contribuir a conducir hacia una mayor salud al estado orgánico del cuerpo, difiere de una acción directa sobre éste y por lo tanto llega incluso a resultar contraproducente—. Por ello, la filosofía del cuerpo se asume como un riesgo vital, a saber, la adopción de determinadas formas de pensar rigurosas con la esperanza de que -a largo plazo- promuevan la salud, aumenten la fuerza, prolonguen el estímulo, propicien la libertad para revalorar y recrear una vez más la realidad, aunque sin ninguna garantía cierta al respecto: un tiro de dados o una apuesta donde el pensador se juega su salud.

²¹ Deleuze, *op. cit.*, p. 8

En cuanto comienza a hablarse de la filosofía del cuerpo como *profilaxis*, del estado de salud como principio y fin del filosofar, corre el riesgo de caerse en una interpretación a partir de los conceptos que al respecto ofrecen la ciencia, la medicina, la psicología occidentales ortodoxas. Éstos se fundan en última instancia en cierta idea de *funcionalidad* u *orden* observable "objetivamente", van de la mano con alguna concepción mecanicista o teleológica de un cuerpo-objeto. Ahora bien, 'según Nietzsche es inevitable que la ciencia falle y comprometa la verdadera teoría de la fuerza' porque 'cuando afronta la cantidad, tiende siempre a igualar las cantidades, a compensar las desigualdades'.²² Mientras para él 'lo que define a un cuerpo es (precisamente) la relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas'.²³

Al respecto ha de reiterarse primero: si el pensamiento conceptual se asume como una dimensión parcial del cuerpo y no al revés, puede suponerse una diferencia de complejidad entre uno y otro suficientemente avasalladora para imposibilitar cualquier aprehensión justa del ser del cuerpo mediante una descripción meramente intelectual. Tomando eso en cuenta la filosofía del cuerpo quiere al menos intentar comenzar su marcha desde un punto anterior a cualquier *concepción* preexistente: el pensador llevará su atención hacia todos los ámbitos posibles de su percepción corporal antes de enunciar palabra alguna.²⁴ Mas si ha de hacerse *filosofía* del cuerpo ha de arriesgarse al fin y al cabo una *interpretación conceptual* de esas otras dimensiones perceptuales, entonces se presenta ante el filósofo la disyuntiva de elegir pensar al cuerpo —a la manera de la ciencia— como una *unidad* (*microcosmos* u ordenamiento de fuerzas indiferenciadas),

²² Deleuze, *op. cit.*, p. 67

²³ *Ibid.*, p. 60

²⁴ En este sentido, ¿no podría decirse que el filósofo del cuerpo empieza por ser un "fenomenólogo de la percepción" como concibe Merleau-Ponty?

o bien –propone Nietzsche- como una *pluralidad* (*microcaos* o enfrentamiento de fuerzas diversificadas). Y aunque ninguna de estas posturas puede *probar* ser más “acorde” con la experiencia silenciosa del cuerpo -pues ésta guarda igualmente silencio frente a una o la otra-, lo cierto es que solamente la segunda conserva la asunción del filósofo del cuerpo y su humilde determinación de concebir en su individualidad somática una complejidad sobrexcedente de los poderes de su entendimiento consciente. Al pensarse un “cuerpo” como la relación de fuerzas cualesquiera y *esencialmente desiguales*, se da al azar el papel fundamental en su constitución y se evita someterlo a un concepto de salud predeterminado como un cierto “orden” -equivalente a una recaída en la des-somatización del pensamiento-.

Si el cuerpo es el resultado del azar de un choque de fuerzas, solamente queda una interpretación posible del estado *saludable*: supone el predominio de las fuerzas más fuertes en dicha relación (formulado con máxima concisión, *salud = fuerza*). ¿Pero no es previsible y obvia la victoria de las fuerzas superiores sobre las inferiores? ¿No podría incluso hallarse en ello una ley para el cuerpo aun dentro de su azarosidad? Tal es el punto de vista darwinista –sólo lo más fuerte sobrevive-, pero Nietzsche lo critica al advertir: *‘las fuerzas inferiores pueden prevalecer sobre (las superiores) sin dejar de ser inferiores en cantidad, sin dejar de ser esclavas a su manera’*.²⁵ Pues la característica de las fuerzas superiores es *mandar* sobre las demás, pero bien suele darse el caso –y de hecho es más fácil ver en él a “la regla”- en el cual puras fuerzas *obedientes* saturan al cuerpo disolviendo o contrarrestando la acción de las superiores: entonces sí el organismo se asemeja a una máquina y *parece* apropiada la interpretación

²⁵ Deleuze, *op. cit.*, pp. 84-85

científica ortodoxa (en la cual son justamente las fuerzas superiores o activas lo que se deja mucho de lado).

Salud es igual a fuerza, ciertamente, pero para medirla 'no podemos apoyarnos en el estado de hecho de un sistema de fuerzas, ni en la salida de su lucha entre ellas',²⁶ porque un grupo de fuerzas inferiores puede tomar el control del cuerpo remitiendo a las superiores a un estado latente e invisible. La filosofía del cuerpo aspira a diagnosticar el estado corporal neto pero es imposible hacerlo únicamente en función de los "hechos". Aunque la fuerza es esencialmente un asunto de cantidad, una medición meramente objetiva de ésta corre el riesgo de reducir la salud a cosas observables como la simple fuerza física o el grado de adaptación y capacidad de conservación –cuando según Nietzsche cualquiera de estos aspectos puede sostenerse en un nivel muy firme, basándose por entero en un sistema suficientemente plural y complejo de fuerzas débiles y mediocres-. No se olvide, por otra parte, que es el individuo la referencia esencial de la filosofía del cuerpo, luego todo juicio de salud o fuerza debe usar criterios inmersos en tal perspectiva (resulta por ejemplo inapropiado medir la fuerza en función de la capacidad de una "especie", y de hecho Nietzsche observa: 'el poderío creciente de una especie se encuentra menos garantizado por los favoritos de la fortuna, por los fuertes, que por la preponderancia de los tipos medios e ínfimos... En los últimos se encuentra la gran fecundidad, la duración; con los primeros crece el peligro, la rápida destrucción, la rápida disminución del número').²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 85

²⁷ Nietzsche, *VP*, fragmn. 678, p. 376

científica ortodoxa (en la cual son justamente las fuerzas superiores o activas lo que se deja mucho de lado).

Salud es igual a fuerza, ciertamente, pero para medirla 'no podemos apoyarnos en el estado de hecho de un sistema de fuerzas, ni en la salida de su lucha entre ellas',²⁶ porque un grupo de fuerzas inferiores puede tomar el control del cuerpo remitiendo a las superiores a un estado latente e invisible. La filosofía del cuerpo aspira a diagnosticar el estado corporal neto pero es imposible hacerlo únicamente en función de los "hechos". Aunque la fuerza es esencialmente un asunto de cantidad, una medición meramente objetiva de ésta corre el riesgo de reducir la salud a cosas observables como la simple fuerza física o el grado de adaptación y capacidad de conservación —cuando según Nietzsche cualquiera de estos aspectos puede sostenerse en un nivel muy firme, basándose por entero en un sistema suficientemente plural y complejo de fuerzas débiles y mediocres—. No se olvide, por otra parte, que es el individuo la referencia esencial de la filosofía del cuerpo, luego todo juicio de salud o fuerza debe usar criterios inmersos en tal perspectiva (resulta por ejemplo inapropiado medir la fuerza en función de la capacidad de una "especie", y de hecho Nietzsche observa: 'el poderío creciente de una especie se encuentra menos garantizado por los favoritos de la fortuna, por los fuertes, que por la preponderancia de los tipos medios e infimos... En los últimos se encuentra la gran fecundidad, la duración; con los primeros crece el peligro, la rápida destrucción, la rápida disminución del número').²⁷

²⁶ *Ibid.*, p. 85

²⁷ Nietzsche, *VP*, fragmn. 678, p. 376

Un diagnóstico de la salud capaz de tomar suficientemente²⁸ en cuenta a las fuerzas superiores del individuo ha de dar lugar entonces a la *interpretación* –y señalar la inexistencia de “hechos” en este contexto-. La fuerza es esencialmente un asunto de *cantidad* pero ésta última debe ser *interpretada* –más allá de medirse mediante constatación de una escala predeterminada-, porque cualquier escala observable favorecería injustamente a las fuerzas mayoritariamente acicaladas en el estado actual del cuerpo que no son necesariamente las más fuertes. La fuerza ha de ser por tanto *cualificada*, se le construye y asigna un sentido en vez de expresarla con el número y reducirla al hecho. Mas Deleuze se ha encargado de aclarar la íntima relación entre *cualidad* y *cantidad* de fuerza con completa precisión: *‘las cualidades no son nada, salvo la diferencia de cantidad a la que corresponden en dos fuerzas al menos supuestas en relación’*.²⁹ En suma, pues, aunque una fuerza es únicamente su cantidad, ésta última sólo tiene significado considerada en su *diferencia* concreta respecto a otras cantidades de fuerza, lo cual constituye justamente su *calidad*. Una fuerza descualificada, es decir, considerada en abstracción de su *diferencia cuantitativa* es una fuerza virtualmente igualable con otras y un contrasentido para Nietzsche en cuanto viola la esencia de su concepto de “fuerza”. Además, tal noción implica otra vez la idea de un *orden* posible en el cuerpo –igualación de sus fuerzas- y la posibilidad de una comprensión consciente absoluta de él, contradice la voluntad del filósofo del cuerpo de asumir a su razón como una dimensión aleatoria y parcial frente a su constitución corporal supercompleja y azarosa.

²⁸ Se dice en esta frase “suficientemente”, porque de una u otra manera basta con utilizar la noción de “fuerza” –como ya lo hace la ciencia-, en vez de la de “mecanismo” o “finalidad”, para referir indirectamente a las fuerzas superiores no reactivas. (Ver Deleuze, *op. cit.*, p. 62)

²⁹ Deleuze, *op. cit.*, p. 65

Si la salud es igual a la fuerza, y si la fuerza ha de cualificarse para medirse, entonces puede concluirse lo siguiente: por un lado, sí, la salud se define en general como un acontecimiento corporal donde prevalecen las fuerzas más grandes; pero por el otro, se carece de cualquier parámetro *objetivo* para evaluar el estado corporal en el individuo, luego los criterios "sano" o "enfermo" se aplican sólo interpretativamente cuando refieren a casos concretos -fenómenos donde fuerzas del todo peculiares por su cantidad se enfrentan contra otras igualmente peculiares-. En el primer sentido la salud es una disposición *real* del cuerpo dada por la cantidad neta de sus fuerzas, desde donde cualquier interpretación o actividad toma su impulso; en el segundo ella es, en cambio, la evaluación correspondiente a una interpretación del pensamiento consciente, el cual dota de *sentido* a los fenómenos que analiza asignando distintas *cualidades* a las fuerzas interventoras. Primordialmente la salud es entonces el combustible y marco corporal del pensamiento y sus interpretaciones, aunque a la vez se trata también de algo a ser interpretado o construido por el filósofo-individuo dentro de dicho marco. La filosofía del cuerpo implica, pues, un relativismo de los valores, sentidos, interpretaciones filosóficas, donde cualquier cosa *enunciada* o *concebida* se toma como una *ficción* del individuo en cuestión, tendente por cierto hacia sus propios "intereses" sanos o enfermos. Pero el *modo de existencia* de ese mismo individuo, su forma *corporal* de "estar en el mundo" -aun en "silencio"-, eso no es una ficción sino su "*realidad*" determinante de las ficciones que puede llegar a crear y de sus posibilidades para alcanzar sus "fines". Dicho más sintéticamente, las valoraciones del individuo son siempre *relativas* a cierto modo corporal de

existencia, pero éste último es absoluto en cuanto es la materia prima de tal individuo absoluto, afirmador y creador total del mundo.³⁰

¿Qué *rigor* quiere una filosofía del cuerpo como la descrita? Evidentemente uno *profiláctico* y fortalecedor, ¿pero cómo puede ideársele? En términos generales puede hablarse de dos dimensiones del rigor correspondientes a los dos sentidos de "salud" expuestos en el párrafo anterior. Por un lado, es deseable el rigor en la interpretación, creación metódica y firme de sentido y valores, precisión en el lenguaje, persuasión –inclusive– a través de la retórica y la racionalidad, en pocas palabras, manipulación del pensamiento consciente o diagnóstico y acción sobre el *síntoma*. (En este sentido se rescatan y subsumen todas las nociones de "rigor filosófico" –y hasta "retórico"– existentes en la tradición, aunque se les da un nuevo sentido como *instrumentos* y *opciones* en vez de *fin*es y *necesidades*; Nietzsche dice por eso al principio de *La gaya ciencia* que la filosofía es para el sano un desbordamiento de sus fuerzas, mientras para el enfermo resulta una necesidad).³¹ Pero una vez que se deja entrar en el pensamiento consciente –justo a través de esa primera dimensión del rigor–, la "interpretación de las interpretaciones" o la idea según la cual todo allí es *ficticio*, y sobretodo, *relativo* en su modo a un cierto estado de salud subyacente e independiente de la consciencia, el rigor filosófico entra en crisis porque advierte que *por ahora* no está apropiado de los *principios primeros corporales* del filosofar. Cuando todo su sentido dependía de su supuesto poder para *conducir* el estado cognoscitivo del individuo hacia un progreso, advierte estar siendo más bien arrastrado por el estado corporal

³⁰ Aquí "absoluto" no se opone a "cambiante", quiere decirse únicamente: todo "lo existente" está contenido en lo que es perceptible para el individuo desde su forma corporal de "estar en el mundo", aunque ésta se modifique y sea dinámica.

³¹ Nietzsche, *La gaya ciencia*, p. 2

azaroso de tal individuo.³² No obstante, el *rigor filosófico* y la filosofía tienen todavía una manera de sobrevivir: asumirse como disciplina corporal y verdadera filosofía del cuerpo respectivamente. Hasta qué punto Nietzsche se toma esto en serio lo revelan citas como la siguiente: *'Estar sentados lo menos posible; no prestar fe a una idea que no haya nacido al aire libre y cuando estamos en movimiento, a una idea en la cual los músculos no tomen su parte de fiesta. Todos los prejuicios proceden de los intestinos. La*

³² Planteado de otra forma, si el cuerpo es un microcaos carece de cualquier *centro* desde donde poder dirigir su acción. Si la idea de rigor filosófico ha de salvarse, necesita concebirse de una manera en la que al pensamiento conceptual le sea posible crear e intentar cierta coparticipación activa en la dirección del cuerpo, pero sin presuponer un centro de control desde el cual lleva ésta a cabo con exclusividad. El pensamiento filosófico "riguroso" podría aspirar al poder de *participar* en la liberación de las fuerzas más fuertes, a través de sus diagnósticos y experimentos siempre inciertos -y trabajando junto a la sensibilidad-, mas no al de observar y medir las fuerzas del cuerpo con un punto de vista privilegiado, ni por tanto al de *ordenarlas* saludablemente. Este tema será mejor tratado en el siguiente apartado. (La siguiente cita de Luhmann, que se inscribe en el contexto de su teoría de sistemas autorreferentes, resulta muy sugerente al respecto: *'Hay que destacar en especial una consecuencia estructural muy importante que se desprende forzosamente de la construcción del sistema autorreferencial. Se trata de la renuncia a las posibilidades de un control unilateral. Podrán darse diferencias de influencia, jerarquías, asimetrías, pero ninguna parte del sistema puede controlar otras, sin caer a su vez bajo control. En esas circunstancias es posible, y en sistemas orientados hacia un sentido incluso altamente probable, que cualquier control se ejerza anticipando el contracontrol'*: Luhmann, *Sistemas sociales. Compendio de una teoría general*, capítulo primero, p. 96, tr. Ignacia Izuzquiza. Tal vez pueda decirse que para el sistema de la filosofía del cuerpo, entonces, el rigor consista esencialmente en "anticipar el contracontrol").

Cabe decir que el ataque de Nietzsche al *antropocentrismo* encuentra en la idea anterior su máxima profundidad: no se trata de desenmascarar solamente el presupuesto fundamentado según el cual la especie humana es "superior" o dueña de un punto de vista "verdadero", sino también el de un "centro de control" en el individuo humano capaz de mantener un orden determinado por poseer un punto de vista privilegiado de la realidad externa e interna, que es todavía anterior al primero.

Los estudios contemporáneos del sistema nervioso, aplicados a la filosofía de la mente, hoy están llegando también sugerentemente a la conclusión de que no existe *un centro neurofisiológico* del pensamiento consciente, sino que éste es resultado de una fluctuación compleja de procesos que se entrecruzan y condicionan mutuamente a todo lo largo de la corteza cerebral, etcétera.

sedentariedad –ya lo dije una vez- es el verdadero pecado contra el espíritu santo.³³

Es posible aclarar más este tema enfocando ahora el asunto desde el lado de la "enfermedad", la cual es para Nietzsche lo contrario de la salud pero solamente en tanto diagnóstico del pensamiento. La constitución azarosa del cuerpo, en efecto, implica en él la necesidad de la enfermedad aun para el más sano de los individuos: si hay fuerzas dominantes es porque están también presentes y en lucha fuerzas dominadas, cuya forma de combate es la obediencia misma y cuya forma de victoria –"necesaria" al menos esporádicamente dada la manera en que el individuo nada o subsiste en medio del azar- es un aletargamiento de la acción de las fuerzas superiores separándolas de lo que pueden, aunque sin *mandar* propiamente hablando sobre ellas.³⁴ En este otro sentido, entonces, la enfermedad es meramente una fase de la salud o el cauce que ésta última se prepara a sí misma para poder devenir (pues si algo quieren las fuerzas superiores es ordenar o crear constantemente, para lo cual ha de haber cada vez algo a someter y un viejo orden por destruir). El auténtico sano –en el sentido nietzscheano- es precisamente quien quiere *también* la enfermedad para '*desde la óptica del enfermo, elevar la vista hacia valores y conceptos más sanos, y luego, a la inversa, desde la plenitud y autoseguridad de la vida rica, bajar los ojos hasta el secreto trabajo del instinto de decadence*'.³⁵ Aun más, la enfermedad es deseable no solamente para tener un punto de vista hacia la salud, sino también para distinguirla de aquella cada vez con mayor precisión y firmeza. (Mejor puede hablar de la salud –en otras palabras- quien más ha vivido la experiencia corporal de aquello que no es salud,

³³ Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 31

³⁴ Por eso, '*Nietzsche llama débil o esclavo no al menos fuerte, sino a aquél que, tenga la fuerza que tenga, está separado de aquello que puede*'. (Deleuze, *op. cit.*, p. 89)

³⁵ Nietzsche, *Ecce homo*, p. 23

mientras quien ha recuperado su salud puede mirar hacia atrás reinterpretando y revalorando su enfermedad de formas nuevas y precisamente más "saludables", así como evaluar otros casos con mayor seguridad).

Consideradas como realidad corporal absoluta del individuo, salud y enfermedad son así las dos caras de una misma moneda lanzada en un volado donde se apuesta por que la primera de ellas caiga boca arriba. Consideradas como parámetros para la evaluación, en cambio, significan aplicaciones de un tratamiento experimental sobre el síntoma o pensamiento, a saber, la filosofía del cuerpo que sólo puede funcionar a base del método de ensayo y *error* (dada la inexistencia para ella de principios teóricos ciertos). Sólo en este sentido, Deleuze puede contestar de la siguiente manera a la pregunta ¿para qué sirve la filosofía?: *'la filosofía sirve para entristecer. Una filosofía que no entristece o no contraría a nadie no es una filosofía. Sirve para detestar la estupidez, hace de la estupidez una cosa vergonzosa. Sólo tiene este uso: denunciar la baja del pensamiento bajo todas sus formas'*.³⁶ Pues en su dimensión más inmediata el rigor filosófico solamente puede diagnosticar la enfermedad y reaccionar contra ella, desmixtificar o desvalorizar las jerarquías regentes ¡incluso estando consciente de que ese mismo diagnóstico es muy probablemente un síntoma más de la enfermedad en curso, que habrá de someterse a su vez a otro análisis!

No obstante, consideradas como realidad corporal absoluta del individuo, salud y enfermedad constituyen *'un rango inmutable e innato de la jerarquía'*³⁷ al cual el rigor filosófico en su dimensión más profunda intenta

³⁶ Deleuze, *op. cit.*, p. 149

³⁷ Nietzsche, *MBM*, cap. 263, p. 209

afirmar, dando la voz a las fuerzas netamente superiores del individuo que –a estas alturas ya podrá intuirse suficientemente- ‘*escapan a la conciencia*’.³⁸ Solamente al tomar en cuenta esto último, se comprende por cierto el fondo de la antropología nietzscheana, la idea del ser humano como *disonancia* –expresada desde *El nacimiento de la Tragedia*- o como *punte* entre el animal y el superhombre –anunciada por Zarathustra-. Gracias a su conciencia el hombre puede darse cuenta de “lo bajo” y buscar “lo alto”, pero es también sobretodo gracias a ella que la salud perfecta se le escapa constantemente, porque ‘*la conciencia expresa solamente la relación de algunas fuerzas reactivas con las fuerzas activas que las dominan. La conciencia es esencialmente reactiva; luego no sabemos lo que puede un cuerpo, de qué actividad es capaz*’.³⁹ El filósofo del cuerpo plantea por eso la necesidad futura ‘*de la gran salud, de una salud que no sólo se posea, sino que sea preciso reconquistarla todos los días, porque hay que sacrificarla todos los días..., es el ideal de un bienestar y una benevolencia humanos, sobrehumanos (...)*’.⁴⁰

Se vuelve una vez más a la pregunta ya planteada anteriormente: ¿cómo puede el rigor filosófico –siendo un juego de la conciencia esencialmente- aspirar a manifestar y dar cauce a las fuerzas inconscientes? Antes de intentar una respuesta a partir de la filosofía de Nietzsche quiere cerrarse el presente apartado volviendo de una vez a hablar del teatro, ahora en relación con el tema recién planteado. Como la filosofía, también el arte dramático ha sido visto muchas veces -dentro de Occidente- como una actividad propiciatoria de la salud. Desde la *catársis* aristotélica hasta el *psicodrama* moderno, se han atribuido al teatro poderes

³⁸ Deleuze, *op. cit.*, p. 62

³⁹ *Ibid*

⁴⁰ Nietzsche, *Ecce homo*, pp. 86-87 (La cita originalmente proviene de *La gaya ciencia*).

terapéuticos capaces de equilibrar o restablecer la salud del cuerpo y/o la mente. De lo aquí expuesto puede concluirse, sin embargo, que el pensamiento nietzscheano está en radical desacuerdo con una perspectiva del teatro como mera *terapia*. Ya en el *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche se opone explícitamente a que 'esa descarga patológica, la catharsis de Aristóteles, de la que los filólogos no saben cabalmente si han de colocarla entre los fenómenos médicos o entre los morales', sea 'el efecto de la tragedia'.⁴¹ Y poco adelante contrapone: 'quien, incluso ahora, sólo puede hablar de aquellos efectos sustitutivos desde esferas externas a lo estético, y no se siente elevado por encima del proceso patológico-moral, sólo podrá desesperar de la naturaleza estética (de la tragedia)'.⁴² Aunque como se vio en "Debut y evolución de Nietzsche", *El nacimiento de la tragedia* nunca termina de desembarazar a la teoría de lo trágico de la moral —porque supone un *consuelo* como el efecto trágico esencial-, ya allí se advierte con suficiente claridad que el '*supremo valor*' de tal efecto ha de ser hallado en sus '*fuerzas curativas profilácticas*'⁴³ pertenecientes a la esfera puramente estética. En conclusión, a la idea de un teatro-*terapia* —remedio prescrito contra los desórdenes mentales y/o corporales, consistente por ejemplo en una supuesta purga emocional de temor y compasión- Nietzsche termina por oponer y afirmar la idea de un teatro-*profilaxis* —capaz de mantener en acción a las fuerzas superiores del individuo mediante la experiencia estética creativa-. Otra vez el fondo del problema son los dos conceptos opuestos de "salud": el tradicional de *equilibrio* en el cuerpo, *indiferenciación* de sus fuerzas, frente a la idea nietzscheana de salud como predominio de lo más fuerte e inconsciente dentro del *microcaos* corporal.

⁴¹ Nietzsche, *NT*, cap. 22, p. 210

⁴² *Ibid*, p. 211

⁴³ *Ibid*, cap. 20, p. 200

Teatro y filosofía, pues, serán profilácticos –mucho más allá de terapéuticos- en la medida en que puedan dar cauce a las fuerzas superiores del inconsciente en el individuo, es decir, *crear* o meter cada vez en su respectiva escena, un sentido todavía potencial trastornando los valores. La enfermedad se define simplemente como el estancamiento del individuo, su déficit de creatividad. Dentro de la enfermedad, queda ausente y desconocido para el sujeto el poder de su propia individualidad somática, percibiéndose a sí mismo como víctima o verdugo de su cuerpo (o alma), percibiendo la vida como lucha, siendo humano demasiado humano. En una palabra, la enfermedad es una presencia patente del nihilismo.

Rigor filosófico-dramático: crueldad y danza

*'Si uno no espera lo inesperado nunca lo encontrará,
pues es imposible de encontrar e impenetrable'.⁴⁴*

*'(...) todo se transfigura y es sagrado, / es el centro del
mundo cada cuarto, / es la primera noche, el primer día, / el
mundo nace cuando dos se besan (...)'⁴⁵*

Según se vio con anterioridad, la filosofía nietzscheana puede entenderse a sí misma como una suerte de dramaturgia escrita para "la escena del mundo", donde el autor literario de la ficción—"realidad" es también quien la encarna como actor mientras la va creando.⁴⁶ El rigor filosófico apreciado en sus dos dimensiones corresponde exáctamente al problema central del dramaturgo: la concepción de una *trama* que 'está hecha de una materia crudamente irracional, pero (donde) la hechura en sí misma es racional o intelectual'; puede decirse entonces que el rigor filosófico 'depende (de la conducción) de esos dos factores y más aún, tal vez, de su interacción',⁴⁷ pues de ello depende también el interés de la trama (si se hace caso a Bentley). En todo caso, al ser él mismo un actor que encarna mientras la va creando su propia ficción literaria, el filósofo nietzscheano necesita asumir la unidad funcional entre esos dos aspectos de su arte, y por tanto abrazar un rigor complejo capaz de incorporarlos a ambos comunicándolos. La "actuación" de este filósofo dramático se improvisa a través de su vida corporal asumida como azarosa, su "dramaturgia", en cambio, se desarrolla sobre su pensamiento verbal

⁴⁴ Heráclito, *fragmento 18* (en la numeración Diels-Kranz); en Mondolfo, *Heráclito*, p. 33, Siglo Veintiuno Editores, México, 1966.

⁴⁵ Paz, *Piedra de sol* (fragmento)

⁴⁶ Esto se trató en "Teatro y filosofía *musicales*", segundo capítulo.

⁴⁷ Bentley, *La vida del drama*, p. 40

sistemático. La pregunta crítica para la filosofía es la de si ésta puede aspirar a un discurso "riguroso" donde el azar corporal no determine absolutamente al pensamiento verbal, es decir, la de si en esa unidad funcional establecida entre el devenir del cuerpo y el movimiento del pensamiento conceptual, es posible para éste último alguna coparticipación activa en la dirección. (O sea: ¿puede este actor sobre la escena-mundo, al tiempo que *improvisa el papel de dramaturgo* de la ficción-"realidad", convertirse auténticamente en ese "personaje" y a través de él seguir inventando su actuación?)

Se trata del asunto del cuerpo y su estado neto frente a su mero síntoma (pensamiento consciente). Quien asume así su individualidad, automáticamente reconoce una fuerte influencia de su azar corporal sobre la racionalidad de su pensamiento, y se pregunta acerca de la posibilidad inversa de intervenir en ese azar racionalmente, influir el estado de salud a través del síntoma. Tal interrogante exige evidentemente una respuesta en la práctica, pues dada la misma naturaleza de la cuestión cualquier respuesta teórica está condenada a ser teóricamente incierta. La filosofía del cuerpo es así una vocación que se acepta o no se acepta, pero en ninguno de los dos casos ella ofrece *garantías* para tomar la decisión. El pensador halla sin embargo estímulo para caminar en esa dirección –y creer en cierta índole de acción de su pensamiento consciente sobre su estado corporal- cuando en su filosofar encuentra la experiencia de la voluntad de poder sintiendo un aumento de fuerza creativa.

Pero nunca en este contexto se atribuye un valor incondicional a la posible independencia del pensamiento consciente, pues se asume de entrada que ésta siempre será parcial. Creer en cierta libertad de la razón tiene aquí un sentido distinto del de remontar al sujeto por sobre el azar, el

cuerpo, la inconsciencia –tarea inútil para la filosofía del cuerpo–; se trata más bien de apostar por una participación activa de tal sujeto en el azar, cuerpo, inconsciencia, para introducir experimentalmente en ese juego –aumentando la dimensión del caos en cierta forma– su propia palabra e intención consciente, para tratar de propiciar, tan solo y aunque sea mínimamente, el desencadenamiento de las fuerzas superiores del individuo y la victoria en él de lo más fuerte. Para todo pensador es indispensable creer en cierta libertad o autodeterminación de los movimientos de su consciencia, pero al filósofo del cuerpo le basta en última instancia que tal libertad sea *verosímil* porque está dispuesto a asumir su vocación como un riesgo vital y un destino trágico-fársico: un lanzamiento de dados cuyo valor definitivo sólo puede anclarse en la estética y la creación artística. (O dicho de otro modo, *en su calidad de actor* al filósofo del cuerpo le importa poco ser *positivamente* el personaje que encarna, a saber, ese dramaturgo que conoce la “realidad”; le basta a final de cuentas con tener la *creencia escénica* de que lo es, porque en tanto actor sobre escena está estrictamente interesado en *crear -creyendo-* la ficción).⁴⁸

⁴⁸ En este sentido, el “fin de la metafísica” del que tanto se ha hablado en relación con Nietzsche, significa todo lo contrario para el filósofo del cuerpo a *dejar de hacer metafísica*. Una vez asumida por el pensador su condición de actor sobre la escena-mundo –o la imposibilidad de ser mero espectador de una realidad positiva– el “hacer metafísica” o concebir el espacio y tiempo de la ficción será simplemente una tarea escénica fundamental, a la vez que un objetivo del personaje-dramaturgo encarnado por este actor. El “fin de la metafísica” alude a la imposibilidad de concebirla más como un sistema de proposiciones establecido –o como el “libro del mundo”–, pero también a la necesidad de asumirla como una tarea escénica básica y *constante* dentro del “teatro del mundo”. (A este respecto pueden verse: Aldo Tassi, “Person as the mask of being” en *Philosophy today*, edición de verano 1993, y Aldo Tassi, *The metaphysics of performance: the “theatre of the world”*, consultado en *internet*).

Aunque Artaud parece utilizar el término “metafísica” en un sentido muy diferente al de Nietzsche, tal vez es posible hallar de todos modos algunos puntos de contacto. Pues para Artaud el lenguaje de la puesta en escena es capaz de ‘arrastrar al pensamiento a tomar actitudes profundas, hacia aquello que podría llamarse metafísica en actividad’, pero antes es condición –para articular tal lenguaje con suficiente complejidad– ‘una

Quedó esclarecido en el segundo capítulo que la voluntad musical de improvisar (*Dionisos*) predomina según Nietzsche en el arte teatral, mientras la voluntad visual de conocer (*Apolo*) viene por su parte a completar el carácter de lo escénico.⁴⁹ Ahora lo mismo puede decirse para la filosofía nietzscheana: se asume predominantemente como *actuación* o improvisación a partir de la vida corporal —y sólo a partir de allí como una *dramaturgia* o elaboración intelectual de “la realidad”— porque tal es la única manera de afianzarse contra el nihilismo. El filósofo del cuerpo cree ser primordialmente un actor *quien además acepta el papel* de director y elaborador intelectual de la escena-mundo en donde está colocado, por tanto no pretende encarnar su filosofía *después* de haberla ideado o verbalizado sino que, retrospectivamente, reconoce ya en la más remota génesis de ésta el trabajo intuitivo actoral de su propio cuerpo.⁵⁰

La dimensión más vasta y primordial del rigor filosófico, en consecuencia, se revela en este contexto como un *entrenamiento actoral*

suerte de tentación metafísica real, un llamado a ciertas ideas inhabituales, cuyo destino es justamente el de no poder quedar limitadas, ni formalmente establecidas. (Artaud, *Le théâtre et son double*, pp. 64-65, 136-137; la traducción es propia) Nietzsche pensando en la actividad filosófica en “la realidad”, Artaud refiriéndose al trabajo de dirección en el teatro, coinciden en esto: las concepciones metafísicas son necesarias respectivamente en ambos planos, y su valor está en que constituyen una unidad funcional con el saber y lenguaje escénicos (de la vida o del teatro); por ende su sentido esencial yace en su devenir (dionisiaco) a través del proceso creativo, mientras su aspecto apolíneo o cognoscitivo les es inherente pero “accidental”, incierto, sujeto al cambio. Dicho de una última manera, la “metafísica” se acaba efectivamente porque las *proposiciones metafísicas* como tales pierden en Nietzsche todo valor, pero las *creencias metafísicas* —que son mejor dicho *la acción física*-psicológica de crearlas creándolas—, esas siguen jugando en el pensamiento.

Lo que podría llamarse la “metafísica de Nietzsche” —las ideas del *eterno retorno*, el *Gran Año*, el *superhombre*, etcétera— pueden por cierto leerse como la constitución de la “realidad” cual una escena, donde acontece una función que va a repetirse infinito número de veces y por lo tanto es preciso, para todos quienes allí actuamos, propiciar que cada momento sea digno de repetirse hasta la eternidad.

⁴⁹ Sobre todo en “Teatro y filosofía musicales”

⁵⁰ Esto es solamente otra forma de decir que primero se vive y después, sobre eso, se hace filosofía.

donde el pensador se ocupa literalmente de su vida corporal: empezando por la atención y exploración de diferentes hábitos y formas físicas de estar en el mundo —condicionantes de uno u otro estado de salud y por tanto modo de pensar—,⁵¹ y terminando por un adiestramiento intuitivo de las capacidades perceptivas de su cuerpo, dirigido a propiciar en su individualidad un saber práctico y sistemático capaz de influir cada vez en mayor medida a la liberación de sus fuerzas superiores inconscientes.⁵² La dimensión más inmediata del rigor, por otra parte, es simplemente aquello conocido en filosofía como el *método*, el instrumental normativo verbal y racional del filósofo para desarrollar su discurso (la lógica, gramática, criterios selectivos de investigación,⁵³ retórica, etcétera). El sentido último de esta segunda fase del rigor es dar *verosimilitud* al personaje-dramaturgo encarnado por el actor, es decir, proveer elementos para constituir y sostener la fe en el valor de la filosofía como literatura sobre la “realidad”. Pero el problema principal aquí, la pregunta que ha venido saltando constante y repetidamente, es la de cómo este segundo aspecto del rigor filosófico puede conectarse activamente⁵⁴ con el primero sobre la escena-

⁵¹ En relación con el entrenamiento actoral, Artaud lo concibe como un “*atletismo del corazón*” que debe asumirse tomando consciencia, en la mayor medida posible, de su aspecto “*fisiológico*”. Se busca un saber que permita al actor convertirse en un “*curandero*” capaz de ‘*contactar el alma en sentido inverso*’ utilizan una ‘*suerte de analogías matemáticas*’. (Artaud, *Le théâtre et son double*, pp. 195-199; las traducciones son propias) Por lo demás, el Stanislavski maduro de *Un actor se prepara* admite también en su “*método actoral*” dicha posibilidad de “*contactar el alma en sentido inverso*”.

⁵² Aunque tal “saber” será siempre en última instancia un juego de azar porque el cuerpo se asume esencialmente como microcaos.

⁵³ Se verá en el siguiente párrafo la importancia de éstos en particular: en efecto, lo que define al método de Nietzsche esencialmente son sus criterios de selección o el tipo de contenidos por los que se pregunta.

⁵⁴ Se asume de entrada que está conectado *reactivamente*, es decir, un determinado método filosófico o científico está influenciado en buena medida por una correspondiente forma de existencia corporal en tanto síntoma de ésta; pero sería necesario que se conectara también *activamente* para salvar la crisis en la idea de “rigor filosófico” o

mundo, de qué manera la “*metodicidad*” del filósofo puede aspirar a fungir como canal del aprendizaje silencioso de su cuerpo y del aprendizaje intuitivo sobre sus estados perceptivos, qué necesita hacer este actor para inyectar progresión a su trabajo escénico —“dando voz” intuitivamente a su “inconsciente”— mientras se ocupa formalmente de la verosimilitud conceptual y la racionalidad de la ficción.⁵⁵ Planteado de otra manera, el reto está en establecer una relación donde la preocupación por el “*saber que*” o el discurso filosófico sobre y en el mundo —mientras compele a una mayor metodicidad y firmeza intelectual- aparezca sin embargo subordinada perceptivamente al “*saber cómo*” -aun más valorado por el filósofo del cuerpo en tanto se asume primordialmente como *actor*- que le permite “conocer” su propio cuerpo y entender prácticamente el flujo de sus fuerzas (saber siempre *supuesto* al aplicarse, pues en dicho flujo predomina al cabo el azar).

De acuerdo con Deleuze existe solamente una solución: ‘*el método de dramatización se presenta (...) como el único método adecuado al proyecto de Nietzsche (...): método diferencial, tipológico, genealógico*’.⁵⁶ Y en términos generales ‘*el método consiste en esto: relacionar un concepto con la voluntad de poder para hacer de él el síntoma de una voluntad sin la cual no podría ni siquiera ser pensado (ni el sentimiento experimentado, ni la*

conservar la fe en que el pensamiento conceptual puede coparticipar en la dirección del individuo orgánico.

⁵⁵ “*Metodicidad*” refiere aquí a la ocupación del filósofo en el desarrollo y aplicación de su “*método*”, mientras éste último es ya el sistema establecido a partir de allí para pensar “con rigor”. Pero lógicamente, en este contexto las dos cosas han de determinarse mutua y perpetuamente, porque un método fijo o reducido a su aspecto mecánico sería incapaz de armonizar con la tarea de desatar las fuerzas inconscientes, las cuales necesitarían ser *interpretadas*. En Nietzsche, “*método*” es siempre método de interpretación, y por tanto método a ser interpretado cada vez de manera diferente. Lo constante allí es simplemente una “*metodicidad*” o intención de método.

⁵⁶ Deleuze, *op. cit.*, p. 113

acción llevada a cabo)⁵⁷. Se trata en otras palabras de un método interpretativo para diagnosticar estados netos de salud ante los cuales todo lo demás es sintomático (como se vio en el apartado anterior). Pero en concreto –explica Deleuze–, la propuesta de Nietzsche es dar a la pregunta filosófica primordial la forma “¿Quién?”, en vez de reducirla al más tradicional y socrático “¿qué es lo que..?” Al darle ‘una regla y un desarrollo metódicos’⁵⁸ la pregunta *quién* queda planteada en Nietzsche como *¿qué quiere el que piensa esto?*, y exige ser contestada ‘no con ejemplos, sino con la determinación de un tipo’, el cual ‘sólo se define (a su vez) determinando lo que quiere la voluntad en los ejemplos de dicho tipo’.⁵⁹ ¿Pero no es éste, de alguna manera, el método de todo “análisis actoral” basado siempre en la pregunta por el “subtexto” implícito en la ficción literaria –aquello no mencionado explícitamente allí pero señalado de alguna manera? Era obvio que si la filosofía del cuerpo es al fin y al cabo dramaturgia, sus preguntas fundamentales giraran en torno a los *objetivos* velados de los *personajes* de esa ficción suya conocida como “realidad”.

Pues bien, el método del filósofo del cuerpo utiliza como criterio selectivo de investigación la pregunta por *tipos* dramáticos a ser determinados interpretativamente, incorporando y subordinando a ello todo su demás instrumental verbal y racional. Se temía para este actor la posibilidad de mecanizar su desempeño artístico sobre la escena-mundo –sin poder dar voz a lo más fuerte en sí mismo e inconsciente–, al perderse en la tarea puramente consciente y formal de dar verosimilitud al argumento de su personaje como dramaturgo de la ficción-“realidad”. Y la pregunta era: ¿cómo éste último proceso puede hacerse armónico o activo con el de la

⁵⁷ *Ibid*, p. 112

⁵⁸ *Ibid*

⁵⁹ *Ibid*, pp. 112-113

liberación de su actuación?, es decir, ¿cómo puede tal actor dar progresión a su trabajo e intentar expresar sus diferencias inconscientes, precisamente a través de un personaje eminentemente verbal y racional, destinado a dar un valor fundamental a su pensamiento consciente acerca de la escena-mundo donde está parado? El *método de dramatización* aludido permite intentarlo porque por su medio el personaje-dramaturgo investiga directamente dentro del propio "subtexto" de su elaboración de la "realidad", abriendo la posibilidad a su inconsciente —que es más bien el del actor que le da cuerpo— de fluir a través de tal discurso filosófico. Cuando en *El Nacimiento de la Tragedia* Nietzsche se preguntaba por el aspecto que la música toma en el pensamiento conceptual,⁶⁰ respondía inmediatamente: el de la voluntad, pues en su concepto la voluntad encuentra "su reflejo directo" precisamente en la música. El método de dramatización es entonces el instrumento con el cual la filosofía del cuerpo intenta *musicalizarse* al enmarcar la investigación dentro de la pregunta *quién*, la cual es justamente una interrogante por las disposiciones que la voluntad toma en función de determinados modos de pensar.⁶¹ Un filósofo aspirante a pensar musicalmente es en primer lugar quien toma consciencia de que el devenir de su consciencia —cuando se plantea como un "*saber que*" inclusive— está condicionado en gran medida por la disposición de las fuerzas inconscientes de su cuerpo —a las cuales se intenta tipificar mediante la pregunta *quién quiere* ("saber que x" por ejemplo)—, y por lo tanto organiza su atención otorgando preeminencia en su investigación al "*saber cómo*" puede relacionar tales dos factores de manera activa.

Si por un lado la dimensión meramente intelectual del rigor filosófico podría propiciar la desactivación de su dimensión "actoral" —en caso de no

⁶⁰ Nietzsche, *NT*, p. 163

⁶¹ Esto continua el tema de "Teatro y filosofía musicales".

asumir la unidad funcional entre ambas-, por el otro cabe señalar también que dentro de la misma dimensión intelectual, una fuente considerable de errores metódicos es la falta de claridad conceptual en cuanto a la complejidad aquí descrita del rigor. Un ejemplo de ello ha sido planteado implícitamente por un pensador contemporáneo, quien considera la existencia de *'una tensión en el corazón de la filosofía entre dos momentos de la filosofía o modos de filosofar: un modo especulativo, revisionador-radical que es metafórico, y un modo analítico explicativo que es condicional'*. Esto provoca una *'tensión lingüística entre las metáforas y los condicionales'* que *'puede ser ignorada con impunidad'* porque *'las dos tareas son generalmente complementarias. (...) Sin embargo, si no respetamos dicha diferencia, podemos llegar a encontramos a nosotros mismos analizando metáforas y viendo análisis lógicos como metafóricos, y por tanto malentendiendo ambos frentes'*.⁶²

⁶² Daniel H. Cohen, *If, what if, and So what: Mixing metaphors, conditionals and philosophy*, p. 1, publicado recientemente en *internet*, (la traducción es propia). El asunto principal del texto citado es analizar el problema lógico-lingüístico aludido entre los condicionales y las metáforas al mezclarse en el discurso filosófico. Pero parece que el autor compartiría la idea según la cual el rigor filosófico es primordialmente un trabajo sobre la percepción o el cuerpo: *'En su mejor dimensión, la filosofía trata toda de la producción de (...) metáforas ricas. Las metáforas son los esquemas de organización y vehículos efectivos del entendimiento filosófico. (...) La filosofía puede ser una radical empresa "re-visionadora", reformando completamente al mundo donde vivimos. Cuando lo es, se debe a metáforas como estas'*. (p. 2)

Cohen considera también: las metáforas expresan formas diferentes de ver el mundo, mientras los condicionales contrafácticos —aquellos que en su trabajo tiene sobretodo en mente— expresan mundos posibles. Aquí puede empezar a hablarse de una imaginación activa y corporal, productora de metáforas absolutamente nuevas, frente a otra imaginación reactiva o meramente intelectual, capaz de idear otros mundos posibles pero siempre en función (o en reacción) al actual. A esto se refiere también Stanislavski cuando distingue, para el trabajo actoral, entre *vivir* y *suponer* la ficción dramática: lo primero significa crearla orgánicamente liberando las fuerzas inconscientes del cuerpo, lo segundo es tan sólo construir un esquema intelectualmente. (En Stanislavski ambas cosas se interrelacionan dando vida al rol del personaje).

El problema en general es un impacto entre las dos dimensiones del rigor filosófico acaecido en el lenguaje. Ya de por sí el pensador aplica cierta violencia sobre el saber actoral por el que ha aprendido a liberar sus fuerzas corporales inconscientes, toda vez que lo traduce a un discurso verbal y por lo tanto plenamente aprehensible para su intelecto. Como ya se dijo, la filosofía del cuerpo pretende lograr que sus interpretaciones verbales sean también "musicales" y una extensión de aquel saber corporal "silencioso" al cual pueden además intentar describir. La "violencia" persiste, sin embargo —en un sentido epistemológico—, porque siempre habrá una diferencia abismal entre aquello que ese actor hace prácticamente con su cuerpo —en ello está incluido su pensar y creer— y el aspecto semántico de las palabras y proposiciones en las cuales intenta traducir a lo primero. Pero además, en el uso filosófico del lenguaje se entrecruzan ambas dimensiones del rigor: la del método que impone a la palabra una normatividad y esquemas analíticos determinados, y la dimensión actoral poética donde el discurso proferido es función de cierto estado corporal-perceptivo a ser alcanzado previa o simultáneamente al acto de proferirlo.

Si bien todo el lenguaje es para Nietzsche esencialmente metafórico, el nivel exclusivamente intelectual del rigor utiliza la palabra básicamente para continuar o profundizar una metaforización de la "realidad" ya establecida, reafirmando su universalidad, complejizando sus sentidos para conservar su valor a través de nuevos escenarios en los cuales quiere prevalecer (para este actor es el trabajo dramaturgico-formal de afianzar la verosimilitud de una ficción ya creada o supuesta, así como de profundizar en su complejidad). La dimensión "orgánica" del rigor, en cambio, busca dar entrada en el pensamiento a una nueva metáfora universal capaz de provocar un terremoto donde se desaten las fuerzas superiores

inconscientes, removiendo y reacomodando todas las placas telúricas de sentidos y valores sustentadoras del mundo (para este actor es el trabajo de crear nueva ficción improvisando). En el uso filosófico del lenguaje –y es esto lo que debe tenerse siempre presente para no reducir el discurso al absurdo– se intentan constante y simultáneamente las dos cosas, porque a final de cuentas la nueva metáfora de la realidad tan anhelada por este actor sólo puede *decirse* o *concebirse* derivándola de los términos y mecanismos en los cuales funcionaba la metáfora ya establecida, y por lo tanto éstos deben tener solidez y estar afianzados en un método filosófico intelectual. Pero si lo último es necesario, el filósofo del cuerpo lo encuentra a la vez insuficiente porque una nueva metáfora universal es una tarea susceptible de realizarse solamente de manera “orgánica”; es decir, para que las fuerzas superiores tomen la palabra es necesario bastante más que un uso “técnico” impecable del lenguaje, se necesita alcanzar una dimensión *poética* donde el decir se acompañe o sea resultado de un movimiento en la percepción llevado a cabo *por* y en el cuerpo del individuo, la manifestación de una *danza*. En otras palabras, el rigor filosófico es rigor actoral porque implica para el individuo la determinación de “entrar a escena” y “meterse en personaje”, en el sentido de salir de su cotidianidad y suspender el diálogo interno sujeto a su personalidad cotidiana⁶³ (para actuar en el foro o para pensar filosóficamente se quiere entrar en un ámbito perceptivo extraordinario). *‘Cuando Heidegger anuncia: todavía no pensamos, un origen de este tema se halla en Nietzsche. Esperamos las fuerzas capaces de hacer del pensamiento algo activo, absolutamente activo, el poder capaz de hacer del pensamiento una afirmación. Pensar,*

⁶³ Pero aquí –y seguramente también en el teatro en cierto sentido–, “entrar en personaje” es para el individuo todo lo contrario a “salir de sí”: se libera de su *autoconcepto* o de su “yo” para “expresar” lo más profundo de su *cuerpo*.

*como actividad, es siempre una segunda potencia del pensamiento, no el ejercicio natural de una facultad, sino un acontecimiento extraordinario para el propio pensamiento. Pensar es una nª... potencia del pensamiento. Y debe ser elevado a esa potencia para que se convierta en "el ligero", "el afirmativo", "el danzante".*⁶⁴ El uso filosófico del lenguaje, en resumen, implica articular técnica e improvisación en una danza poética, así como remitir el aspecto técnico al lugar de la herramienta para evitar la mecanización del movimiento, dando flexibilidad suficiente para la improvisación.

Hablando de actuación dice Grotowski: *'Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa. El impulso y la reacción son concurrentes (...). La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.'*⁶⁵ Curiosamente, para desatar la verdadera acción sobre escena –afirmando auténticamente la ficción dramática- Grotowski propone una "vía negativa", en el sentido de que la consciencia del actor se limita a *no-hacer* nada por su propia cuenta, para solamente canalizar o encausar sin resistencia el flujo de la energía imaginativa de ese actor proveniente de su inconsciente. De la misma manera, para hacer del pensamiento una *afirmación* –permitiendo que sea la voluntad de poder quien piense y hable desde el cuerpo del individuo con el cual es una sola- Nietzsche está implicando una idea de rigor filosófico, fundamentalmente, como "vía negativa" en el sentido de Grotowski: filósofo dramático es quien quiere dejar de pensar –como *función*- para realizar la

⁶⁴ Deleuze, *op. cit.*, pp. 152-153

⁶⁵ Grotowski, *Hacia un teatro pobre*. pp. 10-11

acción auténtica de pensar; quien logra mediante un uso intuitivo de la palabra cierta "conurrencia" entre sus "impulsos" creativos espontáneos y los mecanismos adecuados a su pensamiento consciente; quien sin despreocuparse de la estricta metodicidad osa sin embargo desplegarla intuitivamente y adaptarla a las metáforas renovadoras dictadas por la imaginación orgánica; en pocas palabras, quien logra la salud hacia el interior de su pensamiento para que las fuerzas débiles sirvan a las fuertes, o para constituir a su consciencia –esencialmente reactiva– como un órgano eficaz de digestión de las acciones netas que se detonan desde el inconsciente.⁶⁶ "Vía *negativa*" porque el sujeto calla para "escuchar la voz" de lo más profundo de su cuerpo, pero *afirmativa* en tanto supone poner palabras a dicha voz –quien es, por cierto, la única capaz de *afirmar* algo en absoluto en vez de meramente *responder*-. Y hasta qué punto le parece esa voz a Nietzsche algo "real" y determinado lo revelan citas como estas: '*Por poco que conservemos la mínima parcela de superstición, no podríamos defendernos de la idea de que no somos más que la encarnación, el portavoz, el medium de poderes superiores*'. '*Lo más extraño es ese carácter de necesidad por el cual se impone la imagen, la metáfora: se pierde toda noción de lo que es imagen, metáfora; parece que es siempre la expresión más natural, la más justa, la más sencilla, aquella que se ofrece a nosotros*'.⁶⁷

Finalmente –y en relación con todo lo anterior–, otro aspecto esencial del rigor es aquel del cual ha hablado sobretudo Artaud: '*La crueldad es antetodo lúcida, una suerte de dirección rígida, la sumisión a la necesidad. (...) Desde el punto de vista del espíritu crueldad significa rigor, aplicación y*

⁶⁶ La idea de que la consciencia es idéntica a un estómago le gusta a Nietzsche sobremanera y la expone en más de un fragmento de su obra.

⁶⁷ Nietzsche, *Ecce homo*, pp. 87-88; como se sabe, el actor dramático también es para Artaud un *medium*, mientras Grotowski le recomienda una "técnica del trance".

decisión implacables, determinación irreversible, absoluta.⁶⁸ En el primer apartado de este capítulo se llegó a la conclusión siguiente: el rigor filosófico no puede consistir, para el individuo, en someter sus propios "fines" o "inclinaciones" ante algo "externo" a lo que se asigna un valor incondicional. Pero eso no sólo difiere, sino que se opone a concebir un rigor fácil y complaciente en tanto se implica la perspectiva de la filosofía como farsa trágica y creación auténtica y sólida de ficción: *(la voluntad) que busca la pura apariencia, la simplificación, la máscara, en una palabra, lo superficial, actúa a la inversa del sublime instinto que impulsa al hombre a conocer, a ver, a querer ver las cosas hasta el fondo, en su esencia y en su complejidad. (...); hacer que, de ahora en adelante, el hombre endurecido por la disciplina científica adopte ante el hombre, tal como es hoy, la misma actitud que ante la otra naturaleza; (...) que sea sordo a los reclamos de los vicios metafísicos, que durante el tiempo le han repetido con molesta insistencia: "¡Tú eres el mejor, tú eres más grande, de otro origen!" Esto puede ser una tarea extraña, insensata, pero es una tarea, ¿quién podría negarlo? ¿Porqué elegimos nosotros esa insensata tarea? O, en otros términos, ¿porqué el conocimiento? Hay una especie de crueldad de la conciencia y del gusto intelectuales que todo valeroso pensador percibirá en sí mismo, siempre que su mirada aguda y endurecida se haya habituado a una disciplina estricta y a un lenguaje riguroso. Dirá entonces: "Hay crueldad en la inclinación esencial de mi espíritu"*.⁶⁹

Artaud y Nietzsche desenmascaran el hecho de que en el corazón del quehacer teatral y filosófico, respectivamente, toman lugar no los instintos altruistas y humanitarios del individuo, sino su crueldad y agresividad naturales. Pero el filósofo y el actor son sujetos de cierta "interiorización"

⁶⁸ Artaud, *Le théâtre et son double*, pp. 154-155; la traducción es nuestra.

⁶⁹ Nietzsche, *MBM*, cap. 230, p. 156

que *'nace cuando los importantes instintos que la sociedad controla, se vuelven contra el que los siente, aliándose con la imaginación. Los instintos de enemistad, crueldad, venganza, violencia, se reabsorben en la voluntad de conocer; hay codicia e instinto de conquista; (...) los instintos se transforman en demonios a los que hay que dominar, etcétera'*.⁷⁰ La crueldad es condición de la creación actoral porque el artista dramático se propone explorar incluso el dolor de su "personaje" en la ficción, exponiendo su cuerpo y su alma a una acción que debe llegar a sus últimas consecuencias para satisfacer la voluntad del espectador o el instinto de conocimiento (yacente también en ese mismo artista). Y se necesita así mismo crueldad en la creación filosófica desde el momento en que la mirada del pensador osa penetrar hasta el fondo *reactivo* de la consciencia, la negatividad inherente a los juicios conceptuales, el resentimiento filtrado siempre en alguna interpretación entre los poros del lenguaje. La crueldad aquí se relaciona con la visión frontal de la enfermedad como fase de la salud, con la comprensión y aceptación de la negación dentro de la afirmación humana absoluta, con la toma de consciencia, en fin, de que el pensador y el artista solamente pueden crear o "hacerse dioses" a partir de la materia prima de su experiencia y lenguajes demasiado humanos, donde les es preciso reconocer y atacar constantemente lo reactivo.

Si esta crueldad edípica anima el aspecto *apolíneo* del rigor, su dimensión intelectual y crítica, el análisis o diagnóstico constante de las enfermedades del pensamiento, la duda metódica y la desmixtificación de las ficciones establecidas; la danza —que va de la mano para Nietzsche con la risa y el juego— atañe al ejercicio de su lado dionisiaco, el despliegue de su dimensión acotral y poética, la profilaxis por medio de la cual se intenta

⁷⁰ Nietzsche, *VP*, fragmn. 373, p. 218

conservar activo a lo más fuerte, la liberación de una voluntad de creer y actuar, resultante en nueva fecundidad para crear sentidos que acarrear una transvaloración del mundo. Pero si ha de creerse con Nietzsche que *Apolo* es un aspecto de *Dionisos*, entonces la crueldad es en el fondo una cara más del que ríe, danza y juega (aunque todas las miserias y atrocidades humanas se reduzcan a la incapacidad de comprender esto). Si bien la filosofía sirve esencialmente para entristecer —y por ello es cruel—, podrá evitar el destino de morir de melancolía siempre y cuando encuentre su auténtico rigor y por lo tanto aprenda, *“antes que nada, el arte del consuelo del más acá”*.⁷¹ *‘Reír es afirmar la vida, y, dentro de la vida, hasta el sufrimiento. Jugar es afirmar el azar, y, del azar, la necesidad. Danzar es afirmar el devenir, y, del devenir, el ser’*.⁷²

Para terminar, una última aclaración relacionada con una objeción importante contra el método de dramatización señalada también por Deleuze: *‘su carácter antropológico’*.⁷³ El problema es serio, sobretodo si se tiene en cuenta que Nietzsche está buscando una concepción del rigor filosófico fuera de todo antropocentrismo, porque ha advertido la imposibilidad de mantener la fe en el ser humano como “criatura” capaz de contemplar a la “Creación” desde el espacio de las butacas o como mero espectador de tal función —la fe en el concepto de “verdad” tradicional—. Al mismo tiempo, ha de insistirse en que a la idea de “rigor filosófico” le es esencial la intención de descubrir un discurso universal supuestamente posible, de valor incondicional o trascendente a su relación para con lo humano.⁷⁴ Deleuze resuelve así la cuestión: *‘(...) nos basta considerar cuál es el tipo del hombre en sí. Si bien es cierto que el triunfo de las fuerzas*

⁷¹ Nietzsche, *Ensayo de autocritica*, p. 55

⁷² Deleuze, *op. cit.*, p. 239

⁷³ *Ibid.*, p. 113

⁷⁴ Ver la nota al pie de página 79 del capítulo segundo, página 73.

*reactivas es constitutivo del hombre, todo el método de dramatización se dirige al descubrimiento de otros tipos que expresan otras relaciones de fuerzas, al descubrimiento de otra cualidad de la voluntad de poder, capaz de transmutar sus matices demasiado humanos. Nietzsche dice: lo inhumano y lo sobrehumano. Una cosa, un animal, un dios, no son menos dramatizables que un hombre o que determinaciones humanas. También ellos son las metamorfosis de Dionysos, los síntomas de una voluntad que quiere algo. También ellos expresan un tipo, un tipo de fuerza desconocido para el hombre. Por cualquier parte, el método de dramatización supera al hombre.*⁷⁵ Cabe decir: precisamente porque el método de dramatización asume abiertamente su *antropomorfismo* –necesario por lo demás a cualquier discurso conceptual-, puede a la vez evitar el *antropocentrismo*, al colocar al humano en el lugar de un personaje más en el mundo, quien convive con los otros desde su perspectiva y objetivos –por ejemplo elaborando una teoría filosófica- pero se deja afectar por ellos como por otros auténticos y acepta entonces lo contingente de su propia perspectiva y lo arbitrario de sus propios objetivos. El rigor filosófico-dramático puede, por su parte, seguir aspirando a un discurso universal e incondicionalmente valioso, pero lo hace con la consciencia de la *ficción* implicada en el resultado.⁷⁶ Tal como el actor dramático crea el espacio escénico dándole

⁷⁵ Deleuze, *op. cit.*, p. 113

⁷⁶ Para una teoría, '(...) la exigencia de universalidad no significa exigencia de validez exclusiva, y en este sentido, de la necesidad (no-contingencia) de su propio planteamiento. Si una teoría universal cayera en el error de una autohipostatización –hecho que fácilmente puede darse, porque debe suponer los principios con los cuales trabaja- en seguida se desengañaría de lo que es la autorreferencia. Tan pronto la teoría se redescubre en tanto que uno más de sus objetos (...), se verá obligada a contemplarse en su propia contingencia'. (Luhmann, *Sistemas sociales. Compendio de una teoría general*, capítulo primero, p. 48). Aquí se abre la invitación a reflexionar sobre las relaciones entre "ficción" y "autorreferencia" (en el sentido de Luhmann).

un valor extraordinario —y cada escena se constituye como el centro del mundo hacia donde todas las miradas quieren dirigirse—, así el filósofo dramático hace de la filosofía una escena donde se conviene en asistir a la danza del ser, y su rigor intenta participar de ella escuchando la música de las fuerzas superiores que todo lo unen diferenciándolo todo.

Conclusiones

La filosofía quiere por naturaleza ser *rigurosa*, ofrecer un discurso de valor cognoscitivo extraordinario y universal, sobrepasar el ámbito de las meras opiniones o *doxa* donde –diría Heráclito- *‘los más viven como si tuvieran una inteligencia propia particular’*.¹ Ahora bien, el pensamiento de Nietzsche vino a poner en cuestión esa posibilidad misma, porque allí el pensador se asume necesariamente como *cuerpo* vivo individual, esencialmente *diferente*, lleno de fuerzas extañas a la propia consciencia -la cual, sin embargo, sólo desde ellas y conforme a sus muy “arbitrarias, particulares voluntades” puede devenir-. Pero al mismo tiempo, hay pocas obras tan ávidas de *rigor* como la de Nietzsche, por más que en ella sea necesario escarbar un tanto para encontrar una nueva concepción determinada del asunto –cosa que aquí intenta el capítulo tercero-; concepción que, como se vio, resulta mucho más compleja de aquella otra predominante en la tradición del pensamiento occidental, la cual limita el rigor filosófico dentro del terreno intelectual.

La de Nietzsche puede leerse, de hecho, como una teoría filosófica autorreferente que por meras consecuencias lógicas a partir de sus premisas, anhela encontrar su “rigor” *más acá* de sí misma, en el ámbito del devenir somático –en buena medida inconsciente- del individuo que teoriza. Un “teorizar riguroso” así concebido, intenta abrirse a procesos rigurosos –o a un “devenir activo” en términos más nietzscheanos-, los cuales emanan del cuerpo del individuo y comienzan a funcionar en otras condiciones desde el momento mismo en que entran a ser teoría. Pues una vez allí predomina un “devenir reactivo”, lo cual significa simplemente: la teoría tiende a la estabilidad y por ende a cerrarse cada vez en sí misma, aferrándose a los valores involucrados. La apertura a lo activo por

¹ Heráclito, fragmn. 2º en la numeración Diels-Kranz; en Mondolfo, *Heráclito: Textos y problemas de su interpretación*, p. 31

parte del teorizar riguroso, en consecuencia, quiere ser un intento perpetuo y una posibilidad intermitente en la *transvaloración*, nunca una meta alcanzable (una *crueldad* afirmando su propia tragedia y riendo de su propia farsa).

Mientras tanto –pero también como una cosecuencia teórica más, una vez que el teorizar (esencialmente reactivo) teoriza sobre su dependencia y modulación esencial por parte del cuerpo-, el *rigor filosófico* solamente es posible si se afianza *más acá* del teorizar riguroso, en el “entrenamiento orgánico”, profiláctico, de un filósofo esencialmente asumido como *actor* en la escena-mundo. Pues la idea de *rigor filosófico* supone el poder del individuo para pensar a voluntad, pensar como *actividad*, lo cual será posible sólo en la medida en que tal pensamiento del individuo deje de cumplir una *función* a la manera de una aleta utilizada para la locomoción en un medio ambiente determinado, en un ya instalado modo orgánico de existencia; (en la medida –esto es- en que deje de fundarse en valores establecidos justificándolos). La idea de *rigor filosófico* supone por tanto la apertura del individuo para *danzar*, aventurándose en el azar de un devenir auténtico –como *improvisación*- que solamente puede arrancar de las fuerzas activas brotantes del cuerpo (supone, en otras palabras –y más acá de la fundación de nuevos valores que sería sólo su consecuencia-, la afirmación de modos de existencia diferentes, implicantes de nuevas valoraciones). Y así el filósofo se entrena actoralmente, en primer lugar -mediante lo que Grotowski llamaría una “vía negativa”-, intentando cortar el hilo de su pensamiento reactivo cotidiano para dar espacio y desobstaculizar el flujo de las fuerzas activas, liberando en su individualidad a la voluntad de poder. Pero el entrenamiento actoral busca además asir un “saber orgánico” a partir de dicha desobstaculización, aprendiendo y guardando en la memoria las disposiciones que el cuerpo toma en determinadas experiencias creativas o en un devenir activo.² Hay así una exploración corporal a través de la

² He aquí cómo el concepto de “memoria” de Nietzsche es la noción de *memoria corporal*, tan necesaria en el trabajo del actor, que supone procesos mucho más complejos a los de una memoria sin cuerpo: *‘Respecto a la memoria debe rectificarse: el mayor error consiste en admitir*

escena –en este caso la del mundo- conforme a la cual es posible aprender a “contactar el alma en sentido inverso”,³ retomar “orgánicamente” el flujo de una acción, una trama, un sentido o una esencia en su pensarse. Finalmente, en tanto artista de la palabra, el filósofo asume también un rigor en la “dramaturgia” o un método intelectual capaz de constituirse en una unidad funcional con su actuación.

El capítulo segundo de este escrito, interpretando las relaciones entre teatro y filosofía, mostrando cómo uno y otra pueden compartir la misma esencia, apoya también esta lectura que encuentra en el pensamiento nietzscheano un rigor filosófico, esencialmente, como desempeño actoral en la escena-mundo.

El rigor filosófico entendido de la tal manera puede, efectivamente, articular un discurso de valor cognoscitivo extraordinario y universal. Tales “extraordinareidad” y “universalidad”, sin embargo, no serán ya las específicas al *concepto*, sino aquellas más profundas pertenecientes al devenir dionisiaco del pensamiento como actividad, a la experiencia de la voluntad de poder donde el individuo “no puede defenderse de la idea de que no es más que la encarnación, el portavoz, el *medium* de poderes superiores”⁴; en una palabra, en el *teatro* donde un actor posibilita una *escena* hacia donde todas las miradas quieren dirigirse: en este caso el espacio apolíneo en el que se conviene en asistir a la danza de la fuerza toda. Allí aparece por cierto la necesidad dentro del azar.

un “alma” que reproduce, reconoce, etcétera, intemporalmente: en este aspecto yo no puedo hacer venir al recuerdo, la voluntad (léase “voluntad del yo”) es impotente cuando aparece un pensamiento. Sucede algo de lo que me doy perfecta cuenta: inmediatamente, sucede algo semejante... ¿Quién lo llama, quién lo despierta...?’ (Nietzsche, VP, fragmn. 497, p. 284) Nietzsche se refiere aquí a la memoria del bailarín quien “repite” una danza: ¿quién re-memora sus movimientos, quien los despierta? –Su cuerpo, efectivamente.

³ Artaud, *Le théâtre et son double*, pp. 195-199

⁴ Nietzsche, *Ecce Homo*, p. 87

Bibliografía

Obras de Nietzsche

- Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *El Nacimiento de la Tragedia*, tr. Eduardo Knörr y Fermín Navascués, Editorial EDAF, S. A., Madrid, 1998
- , *Sobre verdad y mentira en un sentido extramoral*, tr. Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña, Editorial Tecnos S. A., Madrid, 1990
- , *La ciencia jovial: la Gaya Scienza*, tr. José Jara, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1992
- , *Así habló Zaratustra*, en *Obras Selectas*, tr. Francisco Javier Carretero Moreno, Edimat Libros, S. A., Madrid
- , *Más Allá del Bien y el Mal*, tr. Salvador Martínez, Editores Mexicanos Unidos, S. A., México, 1986
- , *El Ocaso de los Ídolos*, en *Obras Selectas*, tr. Francisco Javier Carretero Moreno, Edimat Libros S. A., Madrid
- , *Ecce Hommo*, tr. González Blanco, Editores Mexicanos Unidos, México, 1983
- , *La Voluntad de Poder*, tr. Aníbal Froufe, Editorial EDAF, S. A., Madrid, 1998

Bibliografía consultada

- Aristóteles, *Artes Poéticas*, tr. Anibal González, Taurus Ediciones, Madrid, 1987
- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Ed. Gollimerd, Paris, 1964
- Bataille, George, *El Erotismo*, tr. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets Editores, México D. F., 1997
- Bataille, George, *Teoría de la Religión*, tr. Fernando Savater, Editorial Taurus, Madrid, 1981
- Bentley, Eric, *La Vida del Drama*, tr. Alberto Vanasco, Ed. Paidos, Buenos Aires, 1964
- Cabrera, Isabel, *El lado oscuro de Dios*, Paidos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1998
- Castaneda, Carlos, *El conocimiento silencioso*, Ed. Emece, México D. F., 1989
- Cohen, Daniel H., "If, What-if, and So-what: Mixing Metaphors, Conditionals, and Philosophy", en *Paideia* (sitio en internet.)
- Conill Sancho, Jesús, *El poder de la mentira: Nietzsche y la política de la transvaloración*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997
- Cortázar, Julio, *Rayuela*, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., México D. F., 1992
- Cross, Elsa, *La realidad transfigurada*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D. F., 1985
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, tr. Carmen Artal, Editorial Anagrama, Barcelona, 1971
- Descartes, Rene, *Discurso del Método: Meditaciones Metafísicas*, tr. Manuel García Morente, Espasa-Calpe Editores, Madrid, 1976

- Eliade, Mircea, *Lo Sagrado y lo Profano*, tr. Luis Gil, Ediciones Labor, Barcelona, 1994
- Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, tr. Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 1976
- , *Oasis de la Felicidad: pensamientos para una ontología del juego*, tr. Elsa Cecilia Frost, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, 1966
- Flanagan, Owen, *The Science of the Mind*, MIT, Cambridge, Massachusetts, 1991
- Foucault, Michel, *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*, tr. José Vázquez Pérez, Pre-textos, Valencia, 1988
- Gadamer, Hans Georg, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, tr. Antonio Gomez Ramos, Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991
- Girard, Rene, *La Violencia y lo Sagrado*, tr. Joaquín Jorda, Ed. Anagrama, Barcelona, 1983
- Goleman, Daniel, *La inteligencia emocional*, tr. David Gonzalez Raga y Fernando Mora, Ed. Kairos, Barcelona, España, 1998
- Grave, Crescenciano, *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D. F., 1998
- Grotowski, Jerzy, *Hacia un Teatro Pobre*, Siglo XXI Editores, México, 1968
- Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Ed. Siex Barral, Barcelona, 1969
- Lakoff, George, *Women, Fire and Dangerous Things: What categories reveal about the mind*, University of Chicago, 1987
- Lefebvre, Henri, *Hegel, Marx, Nietzsche: O el reino de las sombras*, tr. M. Armino, Siglo XXI Editores, México, 1976

- Lizarraga Maqueo, Gustavo, *Filosofía y Teatro, dos forma de habitar el abismo*, ponencia leída en el IV Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro
- Luhmann, Niklas, *Sociedad y Sistema: la ambición de la teoría*, tr. Santiago López Petit y Dorothee Schmitz, Ed. Paidós, México, 1990
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phenomenologie de la perception*, Ed. Gallimard, Paris, 1945
- Mondolfo, Rodolfo, *Heráclito, Textos y problemas de su interpretación*, tr. Obeland Caletti, Siglo Veintiuno Editores, México D. F., 1966
- Muktananda, Swami, *El juego de la Conciencia*, Editorial Siddha Yoga Dham de México, S. A., México 1995
- Otto, Rudolph, *Lo Santo: lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, tr. Fernando Vela, Revista de Occidente, Madrid, 1965
- Reyes Palacios, Felipe, *Artaud y Grotowski: ¿El Teatro Dionisiaco de Nuestro Tiempo?*, Gaceta, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1991
- Sánchez Meca, Diego, *En torno al Supehombre: Nietzsche y la crisis de la Modernidad*, Anthropos, Universidad de Murcia, Barcelona, 1989
- Savater, Fernando, *Nietzsche*, Aquesta Terra Comunicación, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 198-
- Schiller, Johann C. F. V., *Cartas sobre la educación estética del hombre*, tr. Vicente Romano García, Editorial Aguilar, Madrid, 1980
- Stanislavski, Constantin, *Un actor se prepara*, tr. Dagoberto de Cervantes, Ed. Diana, México, 1953
- Tassi, Aldo, "Person as the mask of being", en *Philosophy Today*, Edición de Verano de 1993, Loyola College in Maryland, Baltimore, 1993

- , "Philosophy and theatre: An Essay on Catharsis and Contemplation", en *International Philosophical Quarterly*, Vol. 35 # 4, Fordham University, Nueva York, Diciembre 1995
- , "Philosophy and Theatre", en *International Philosophical Quarterly*, Vol. 38 # 1, Fordham University, Nueva York, Marzo 1998
- , "The metaphysics of performance", en *Shine*, # 12 (revista de *internet*), enero 2000; (también puede verse en el sitio *Paidéia*, en la dirección: <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Meta/MetaTass.htm>)
- , "Performance as metamorphosis", en *Consciousness* (revista en *internet*), vol. 1, # 2, julio 2000 (en)

Vaihinger, Hans, *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, tr. Luis Ml. Valdés y Teresa Orduña, Editorial Tecnos S. A., Madrid, 1990