



# UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

---

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

## LOS VENENOS DE SILENO

La ciencia vista con la óptica del artista, y el arte con la  
de la vida, como proyecto cultural en el pensamiento  
de Friedrich Nietzsche

### TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRO EN FILOSOFÍA**

PRESENTA

**José Daniel Gómez Zamora**

**Asesor: Dr. Juan Ramón Bárcenas Deanda**

Diciembre, 2018

*Wir sollen erkennen, wie alles, was entsteht, zum leidvollen Untergange bereit sein muss, wir werden gezwungen in die Schrecken der Individualexistenz hineinzublicken – und sollen doch nicht erstarren...*

Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*.

Este trabajo está dedicado a la memoria de mi padre y al apoyo absoluto de mi madre.

No hubiera sido posible sin la guía del Dr. Ramón Bárcenas, su asesoría y cursos en la Universidad de Guanajuato acerca de la filosofía de Friedrich Nietzsche resultaron particularmente fértiles para los objetivos de esta tesis. Igualmente valiosas fueron las lecturas que de ella realizaron el Dr. Óscar Martiarena, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y el Dr. Antonio Castilla, de la Universidad de Barcelona; sus comentarios y observaciones enriquecieron la interpretación que la investigación se propuso.

Finalmente, no podría dejar de agradecer a Helena Knapp por su apoyo en lo concerniente a la lectura de la obra de Nietzsche en alemán, a Emmanuel Valdés y Mijail Lino, por su apoyo y amistad, y a Alonzo Loza, con quien el intercambio de ideas suele resultar en inquietantes reflexiones filosóficas.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
<b>LOS VENENOS DE SILENO.....</b>	<b>11</b>
La ciencia vista con la óptica del artista, y el arte con la de la vida, como proyecto cultural en el pensamiento de Friedrich Nietzsche. ....	11
<b>CAPÍTULO I.....</b>	<b>12</b>
<b>PESIMISMO DE LA FORTALEZA.....</b>	<b>12</b>
Nietzsche, el filólogo y el contexto de <i>El nacimiento de la tragedia</i> .....	15
<i>Paideia</i> : afirmación de lo problemático de la existencia .....	19
Sileno y la sabiduría trágica .....	27
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>36</b>
<b>UN PROBLEMA CON CUERNOS: LA CIENCIA .....</b>	<b>36</b>
Eurípides, Sócrates y el espíritu científico .....	38
Genealogía y sentido histórico.....	44
Ojos más exigentes, pero no más fríos: autocrítica .....	54
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>61</b>
<b>FILÓSOFO COMO MÉDICO DE LA CULTURA.....</b>	<b>61</b>
Valor del olvido y olvido del valor .....	63
Diagnóstico y psicología.....	70
Epílogo: Arte como motor de <i>Bildung</i> .....	79
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>86</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>90</b>

## INTRODUCCIÓN

Y qué lejos estamos aún de ser capaces de añadir al pensamiento científico también las fuerzas artísticas y la sabiduría práctica de la vida, de que se forme un sistema orgánico superior, en virtud del cual el sabio, el médico, el artista y el legislador, tal como nosotros ahora los conocemos, tengan que aparecer como pobres antigüedades.<sup>1</sup>

El placer por lo ominoso y lo terrible de la existencia es una inexplicable tendencia humana que ha dado pie a muy variadas reflexiones filosóficas a través de los siglos; sin embargo, la modernidad europea fue un periodo especialmente fértil en lo referente a la profundización teórica acerca de la aparente dicotomía entre la anhelada tranquilidad que proporciona la razón humana, por un lado, y la constante inclinación hacia aquello que revela sus límites y enfrenta al hombre con su propia pequeñez y finitud, por otro.

La modernidad adoptó como característico de lo humano un ideal de progreso del cual ella misma es epígono: la realización de la humanidad como producto de la razón. Ante un proyecto teleológico de tal cariz, el impulso hacia los aspectos dolorosos inherentes a la vida representa un obstáculo que es necesario sortear en beneficio de un ideal particularmente prolífico de lo que hoy conocemos como descubrimientos científicos, producciones teóricas, creaciones artísticas y movimientos sociales. Sin embargo, no son pocos los acontecimientos que, a lo largo del último

---

<sup>1</sup> Nietzsche, F. *La ciencia jovial*. 113, "Para una doctrina de los venenos". Biblioteca Nueva: Madrid, 2001. p. 209.

siglo han demostrado que las pretensiones de ese mundo delineado por la modernidad requieren un replanteamiento desde una perspectiva distinta a la del *progreso ilustrado*.

Esta investigación surge como un acercamiento a la obra del filósofo alemán Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), quien realizó una fuerte crítica a la noción moderna de *cultura*, antes de que ésta presentara la mayoría de sus más crueles consecuencias. Desde su primer libro, escrito en el ámbito académico y científico, el pensador se esforzó por exponer la importancia de incorporar los aspectos dolorosos de la existencia a una cultura que abogue en favor de la vida, preocupación que le acompañó a lo largo de toda su obra. Prueba de esta afirmación es el “Ensayo de autocrítica” que, redactado dieciséis años después de la aparición de *El nacimiento de la tragedia*, revela la consideración que el pensador maduro tiene por su texto de juventud:

... un libro probado, quiero decir, un libro que, en todo caso, ha satisfecho a los “mejores de su tiempo”. Ya por esto debería ser tratado con cierta deferencia y silencio; a pesar de ello, yo no quiero reprimir del todo el decir cuán desagradable se me aparece ahora, cuán extraño está ahora ante mí dieciséis años después – ante unos ojos más viejos, cien veces más exigentes, pero que en modo alguno se han vuelto más fríos, ni tampoco más extraños a aquella tarea a la que este temerario libro osó por vez primera acercarse – *ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida*.<sup>2</sup>

¿Qué quiere decir Nietzsche cuando, en retrospectiva, atribuye dicha tarea a su primer libro, el cual resultó especialmente polémico en el momento de su aparición?, ¿qué significa que tal labor no haya perdido su vigencia en la obra del filósofo?, ¿qué connotaciones tienen los conceptos *arte*, *ciencia*, *vida* e incluso *óptica*, en un pensamiento que siempre se consideró a sí mismo como *intempestivo*? Estas cuestiones dan pie al trabajo que aquí se presenta, el cual propone una interpretación de la frase con la que Nietzsche define la tarea que emprendió con *El nacimiento de la tragedia*: “*ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida*”. Tal labor implica el análisis de la sentencia a través de los conceptos anteriormente referidos, pero requiere de otro que se encuentra implícito y que es el punto de toque entre los anteriores, según esta investigación se propone mostrar, a saber: la noción de *cultura*. Este concepto conlleva una doble connotación, como el propio autor señala: como *Kultur*, en cuanto acumulación de conocimiento sobre las manifestaciones de la vida de un pueblo y la reproducción consciente de las mismas, y *Bildung*, como un saber inconsciente dedicado a la generación de nuevas manifestaciones vitales de un pueblo y cuya mayor expresión es el arte. La distinción entre ambos conceptos es crucial para esta investigación, ya que representa dos maneras en que un pueblo se enfrenta al mundo y concibe la

---

<sup>2</sup> Nietzsche, F. “Ensayo de autocrítica” a *El nacimiento de la tragedia*. Alianza: Madrid, 2009. p. 28.

vida: la *Kultur*, pasiva y preocupada por reproducir los modos de existencia acumulados, y la *Bildung*, activa y con tendencia a la generación de nuevas y distintas manifestaciones. Esta última es la que se enriquece de una ciencia vista desde la óptica del artista, ya que tiende a la fabricación de conceptos para la multiplicidad de fenómenos en lugar de la clasificación de estos dentro de categorías existentes; un pensamiento científico que acepta la complejidad de la existencia sin intentar dominarla a través de conceptos.

Así, a partir de la pregunta ¿qué significa para Nietzsche acercarse a la ciencia desde la “óptica del artista”, y al arte desde la de la vida, dentro de una cultura que se ha mostrado incapaz de hacerle frente a los horrores propios de la existencia?, la tesis que se sigue como hilo conductor es que, para el pensador alemán, ver la ciencia con la óptica del artista es el proyecto de *Bildung* al cual aspira el filósofo en tanto “médico de la cultura”.

De esta manera, el trabajo aspira a mostrar la interrelación entre dichos conceptos en dos etapas clave del pensamiento nietzscheano. La primera, comprendida entre 1869 y 1876, años que Nietzsche es catedrático de Filología clásica en la Universidad de Basilea, inicia con la redacción de los escritos preparatorios para *El nacimiento de la tragedia*, influida por la relación del autor con Wagner y la metafísica de Schopenhauer; continúa con el proyecto de las *Consideraciones intempestivas*, y finaliza con la aparición de *Humano, demasiado humano*, que representa el abandono de los maestros de juventud, del pensamiento metafísico y la transformación en un crítico de éste. La segunda etapa, correspondiente a 1886, remite a la reedición de *El nacimiento de la tragedia* y de *Humano, demasiado humano*, a los cuales se les añade respectivos prólogos tardíos, posteriores a la publicación de algunos libros fundamentales de la obra nietzscheana.<sup>3</sup>

El primer capítulo de la investigación se centra en la recuperación del pensamiento trágico que hace Nietzsche en sus conferencias como catedrático de la Universidad de Basilea y en los escritos preparatorios para *El nacimiento de la tragedia*. Bajo la idea del *pesimismo de la fortaleza*

---

<sup>3</sup> Si bien, es una interpretación directa de los textos del filósofo alemán, esta investigación toma en cuenta también diversas interpretaciones de la obra nietzscheana. Particularmente fértiles para los objetivos de esta tesis resultan los trabajos de Michel Foucault, Rüdiger Safranski, Giorgio Colli, Peter Sloterdijk, Gilles Deleuze, Eugen Fink, Miguel Morey, Germán Cano y Antonio Castilla. Mención especial merece la labor de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, de cuya Edición de la *Kritische Gesamtausgabe Werke* de Friedrich Nietzsche este trabajo es deudor. El repositorio de esta Edición de las *Obras Completas (KGW)*, que además de los textos en idioma original incluye cartas, fragmentos póstumos y facsímiles de los manuscritos, se encuentra en el sitio web sin fines comerciales: [www.nietzchesource.org](http://www.nietzchesource.org)

se van iluminando los conceptos de *arte* y *vida* que el autor expone: el arte como el modo de enfrentarse a la vida, a la sabiduría de Sileno, más aún, la justificación de la existencia sólo como fenómeno estético. Esta arriesgada tesis es defendida a lo largo de *El nacimiento de la tragedia*, un libro escrito desde el ámbito de la filología, pero cuyas pretensiones eran ensanchar los alcances de ésta hacia la filosofía. Lo que le preocupaba entonces a Nietzsche era el reconocimiento por parte de la ciencia filológica de que el conocimiento de aquello que anhela el hombre más profundamente le es inalcanzable, por la naturaleza propia de la razón humana; es por ello que la ciencia se ha de revalorizar con la mirada puesta en una actividad superior, la cual aspire a encontrarse con lo que en realidad fundamenta la existencia de los seres humanos: el arte. Sólo a través del arte se puede apostar realmente por la vida, plantea el filólogo, pues aquél incorpora los aspectos de ésta que no son reducibles a conceptos, como son los sentimientos, los impulsos y los deseos. El planteamiento se convierte entonces en un problema cultural y de formación del sujeto: una sensibilidad capaz de hacerle frente a tales aspectos de la existencia sólo es posible como producto cultural, Nietzsche se vale del pueblo griego como ejemplo de lo anterior: su mitología, su arte y su ideal de excelencia se ven englobados en el concepto *paideia*, hacia el cual el filólogo de Basilea tiende un lazo comparativo con el término alemán *Bildung*. La *paideia* griega es vista como la afirmación de lo problemático de la existencia por parte de un pueblo, lo cual es prueba de la fortaleza del mismo; el pensador se pregunta si el pueblo alemán puede reunir las condiciones que hicieron posible el surgimiento de una fuerza similar, de un pesimismo de la fortaleza. Es pesimismo en la medida en que acepta al sufrimiento como lo fundamental de la existencia; no obstante, tal aceptación no orilla al hombre a un estado de inacción, pasividad, o negación de la vida en búsqueda de algo que sea capaz de trascenderla, sino que, al contrario, le muestra que el enfrentamiento con dicho sufrimiento es ya un fin en sí mismo. A esto, el autor de *El nacimiento de la tragedia* lo llama “la sabiduría trágica”, cuya exposición será el punto culminante del primer capítulo de la investigación.

En el segundo capítulo de la tesis se realiza una contraposición entre el pensamiento estético, ya referido, y el pensamiento conceptual, el cual se ha consolidado como primordial y continúa vigente en la modernidad. El pensar conceptual es hostil al arte y a la vida, según el propio Nietzsche; si bien, en *El nacimiento* ya hay un enfrentamiento con este tipo de pensamiento, con la ciencia, con la dialéctica y con la figura de Sócrates como máximo exponente de éstas, la investigación se enriquece al recurrir a lo que se expresa en *Humano, demasiado humano*, texto

fundamental de la obra nietzscheana, pues implica el abandono y la crítica de las tesis de Wagner y la metafísica de Schopenhauer. Esta segunda parte aborda la noción de *ciencia* en tres momentos: el primero corresponde a la época de *El nacimiento de la tragedia* y sus respectivos escritos preparatorios, donde las figuras de Sócrates y Eurípides son vistas como responsables de insertar en la tragedia ática el germen del pensamiento conceptual, responsable del destierro de lo dionisiaco en la obra trágica. El segundo momento es precisamente la manera en que el pensamiento científico es abordado en *Humano, demasiado humano*, una vez que el autor se ha desprendido de los pilares metafísicos que hasta entonces sostenían la concepción de una filosofía trágica; Nietzsche realiza una revaloración de la importancia del pensamiento conceptual para la cultura, y de las pequeñas victorias que logra la ciencia gracias al rigor de su método, al cual el propio filósofo apela para erigir su propia forma de enfrentarse al problema de la cultura: la genealogía y el sentido histórico. Finalmente, el tercer momento remite a los prólogos escritos en 1886 a los libros referidos, una vez que gran parte de sus conceptos más célebres ya han sido formulados y desarrollados; de este momento se destaca la vigencia de la labor a la que se abocó el filósofo en sus textos de juventud. A lo largo de este apartado se clarifica, para las pretensiones de esta investigación, la relación entre los conceptos *ciencia* y *vida*.

El tercer y último capítulo intenta mostrar el papel que el concepto *Bildung* juega en la apuesta de *ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida*, una vez que se han abordado los tres conceptos que explícitamente comprende la sentencia. Aquí se expone cómo el autor realiza una revalorización de la ciencia y la somete a nuevas finalidades, a nuevas posibilidades de existencia. De igual manera, el arte ya no es visto como la única justificación de la existencia y el mundo, sino como un medio para hacerles frente y poder afirmarse como un sujeto capaz de liberarse de las ataduras de los vigentes modos de valorar y concebir la vida. Para lograr esto, se precisa de un médico de la cultura, capaz de auscultar con frialdad a los ídolos de la misma y de identificar sus malestares. Tal interpretación parte de la lectura de dos textos que son testigos del cambio que va surgiendo en el pensamiento de Nietzsche: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (redactado en 1873) y *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874). En el primero de ellos, el filósofo se preocupa por mostrar el carácter convencional de la verdad y de la necesidad del olvido para que la *Bildung* pueda surgir. Por su parte, el segundo texto forma parte del proyecto de crítica hacia la cultura moderna que el filósofo aspiraba realizar bajo el nombre de *Consideraciones intempestivas*. La consideración sobre la historia es una crítica a la



saturación de conocimiento histórico que vive la sociedad de la época y que ha degenerado en la imposibilidad de generar nuevas metas existenciales con vistas a un futuro que no necesariamente forme parte de un proceso histórico aplicable a toda la humanidad; en este sentido, al autor le interesa mostrar que el sentido histórico es una poderosa herramienta para crear cultura, pero también para destruirla, por lo que su utilización ha de subordinarse a aquello que incrementa y afirma la vida: la *Bildung*. La cultura en tanto *Bildung* es la meta y al mismo tiempo la condición de posibilidad de ello: un pensamiento capaz de incorporar los distintos modos de existencia, que hasta entonces se han presentado como antagonistas. Semejante tarea es a la que nos lleva el filósofo como médico de la cultura; Así, la idea de ver la ciencia con la óptica del artista puede leerse como el postulado que receta el médico de la cultura en búsqueda de la salud de ésta: de la *Bildung* creadora.

En este punto termina la investigación, no sin antes recuperar algunos fragmentos póstumos correspondientes a los años que comprende la misma (1869-1876), los cuales son clave para visualizar la articulación que va sufriendo el pensamiento de Friedrich Nietzsche en los primeros años de su obra: desde que parte de la influencia de Schopenhauer hasta el abandono y crítica a la metafísica y la aparición del método genealógico, piedra angular de toda la posterior obra nietzscheana. Cabe destacar que no es la intención de este trabajo abogar en favor de una continuidad en la obra de Nietzsche como si se tratara de un sistema filosófico, sino de mostrar que a lo largo de ésta hay un constante retorno a problemas y cuestionamientos que tienen su anclaje en una perspectiva que se ve a sí misma como una afirmación vital.

Al concentrar sus esfuerzos en la época temprana del pensamiento nietzscheano, esta tesis no aborda los conceptos más célebres del mismo, como lo son la muerte de Dios, la voluntad de poder o el eterno retorno; sin embargo, presenta las inquietudes de las que surgieron aquellos y que muchas veces no son consideradas al estudiar la obra de madurez del filósofo alemán, como si esta fuera producto de un genio emergido a pesar de su época y no como fruto de un trabajo repleto de decepciones, reformulaciones y contradicciones. Por lo mismo, el presente trabajo aspira a ser únicamente una interpretación no exhaustiva de lo que los propios textos nietzscheanos señalan, considerando los desafíos, paradojas y juegos que los mismos proporcionan. Aquí se asume el riesgo de enfrentarse académicamente con una filosofía que no es estrictamente conceptual, que emplea un lenguaje figurado y que arroja metáforas cuando se esperan conceptos, una filosofía que

ha dado pie a un gran número de interpretaciones opuestas entre sí y a la que se le ha atribuido carencia de rigor. En este sentido, cabe resaltar que uno de los aspectos que a este trabajo le interesa resaltar como una fortaleza del pensamiento de Nietzsche es precisamente su fertilidad para generar pensamiento a partir de metáforas y símiles cuya intención no es responder concluyentemente a los cuestionamientos, sino generar reflexión alrededor de ellos; es decir, a la filosofía como un acto de creación.

# **LOS VENENOS DE SILENO**

La ciencia vista con la óptica del artista, y el arte con la de la vida, como proyecto cultural en el pensamiento de Friedrich Nietzsche.

# CAPÍTULO I

## PESIMISMO DE LA FORTALEZA

El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros; la voluntad de vida, regocijándose en su propia inagotabilidad al *sacrificar* a sus tipos más altos, - a *eso* fue a lo que yo llamé dionisiaco, *eso* fue lo que yo adiviné como puente que lleva a la psicología del poeta *trágico*.<sup>4</sup>

Es 1869 y en la Universidad de Basilea ha quedado vacante la cátedra de lengua y literatura griega. Al respecto, el afamado filólogo Friedrich Ritschl se permite escribir a las autoridades universitarias una carta donde recomienda, sin escatimar en elogios, a un joven de veinticuatro años que, a pesar de no contar con una tesis doctoral, ha publicado algunos trabajos admirables en la revista *Rheinisches Museum*. En la carta, Ritschl augura a su protegido “la primera fila de la filología alemana”, destacando su madurez y señalando, además, un dato que él considera irrelevante: ese muchacho, guía de la juventud filológica en Leipzig, es también un músico con talento.<sup>5</sup>

Así, cuando en los últimos días de 1871 el joven filólogo publica su primer libro, la expectación es grande; está obligado a presentar ante la comunidad académica y científica una obra que justifique su lugar en la cátedra. Ese libro es *El nacimiento de la tragedia*, y tras su aparición, la expectación se convirtió en silencio, incluso del propio Ritschl, quien en privado lo define como una “ingeniosa borrachera”. Sin embargo, al transcurso de un par de meses, se manifiestan las

---

<sup>4</sup> Nietzsche, F. *Ecce homo*. Alianza: Madrid, 2010. p. 78.

<sup>5</sup> Stroux, Johannes. *Nietzsches Professur in Basel*. Frommann: Jena, 1925. p. 36.

primeras críticas en contra de lo contenido en él, provenientes especialmente de la comunidad filológica. Ulrich von Wilamowitz lanza el ataque más impetuoso con su panfleto *Filología del futuro*, donde denuncia no sólo el escaso rigor científico, sino especialmente, la carencia de amor a la verdad por parte del novel autor.<sup>6</sup>

¿Qué hay detrás de la polémica desatada por este libro al que su propio autor calificará de “imposible”?<sup>7</sup> Ante todo, un problema de óptica; lo que se encuentra en la base de *El nacimiento de la tragedia* está lejos de poder ser abarcado por el ojo científico, exigente de *pruebas y testimonios*. Lo que en su momento a Ritschl le pareció un detalle insignificante, en realidad escondía el impulso fundamental sobre el cual se construiría este libro enigmático, y que permanecería oculto para la comunidad científica: una doble naturaleza, artística y filosófica, se fusiona con los pensamientos y reflexiones acerca de la cultura griega en los que el aquejado padre del libro encuentra el reflejo de una serie de cuestiones muy personales.<sup>8</sup>

No se ahondará aquí en la controversia suscitada por *El nacimiento de la tragedia*, la pretensión es exponer cómo su autor, Friedrich Wilhelm Nietzsche, problematiza desde una perspectiva artística sobre el papel del pensamiento científico en la cultura, en una época donde la ciencia y su anhelo de alcanzar *la verdad* parecía haberse establecido como un fin en sí misma. Para ello, es fundamental tener presente la crítica que el propio autor realiza a este primer libro quince años después, una vez que su vida y obra han sufrido una serie de cambios radicales.

El “Ensayo de autocrítica”, redactado para la edición de 1886, la tercera, dista de tener una finalidad exclusivamente editorial. En él, Nietzsche reniega una vez más de sus maestros de juventud, aquellos pilares de *El nacimiento de la tragedia*; pero al mismo tiempo rescata la tarea emprendida en aquel entonces: *ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida*.<sup>9</sup>

¿A qué se refiere nuestro autor con esta encomienda, visualizada en retrospectiva por unos ojos más viejos y exigentes, pero no más fríos ni más extraños? Una posible interpretación de ella es lo que me dispongo a realizar aquí. Para ello, es necesario ir desentrañando lo que significa cada uno de los conceptos contenidos en dicha sentencia: ciencia, arte y vida. Estas nociones son angulares

---

<sup>6</sup> Wilamowitz-Möllendorff, U. *¡Filología del futuro!* en Nietzsche, F. *Obras completas*. Tecnos: Madrid, 2011. Vol. I. p. 899.

<sup>7</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. Alianza: Madrid, 2009. p. 27.

<sup>8</sup> Nietzsche, F. “Ensayo de autocrítica” a *El nacimiento de la tragedia*. p. 25.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 28.

a lo largo de su obra, y sobre ellas hace diversas reformulaciones y valoraciones, las cuales sería absurdo intentar agotar. El hilo que esta investigación sigue como conductor es el que ha sido tendido desde el ámbito pretendidamente filológico: el *pesimismo de la fortaleza*.

Desde su formación científica, el joven Nietzsche recurre a las concepciones vitales de la Grecia antigua; en ellas encuentra una manera de enfrentarse a lo problemático de la existencia, esto gracias a ese *pesimismo* que, contrario a lo que se entiende en la modernidad por tal, no lleva al hombre a un estado de inacción, sino que le permite actuar una vez que ha conocido los horrores del mundo y es capaz de afirmar la vida ante ellos.

El *pesimismo de la fortaleza* es el suelo fértil que posibilita el surgimiento de la tragedia ática, la representación más lograda del arte griego. El filólogo alemán se pregunta por las condiciones que hicieron posible a la tragedia, la cual refleja “una predilección intelectual por las cosas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una *plenitud* de la existencia”.<sup>10</sup> En este primer momento de la indagación, se profundizará en semejante clase de pesimismo, a partir de *El nacimiento de la tragedia*, algunas conferencias que sirvieron de preparación para éste último y los fragmentos póstumos correspondientes a esta etapa temprana del pensamiento nietzscheano, caracterizada por una pretensión de corte pedagógico y cultural: ¿qué se ha de recuperar de los griegos, una cultura fuerte, desde la débil cultura alemana de la modernidad, decadente y con tendencia al nihilismo?

No es posible intentar una interpretación de la arenga nietzscheana a ver la ciencia desde la óptica del artista y la vida desde la de la vida, sin diseccionar el pensamiento que encierra el *pesimismo de la fortaleza*, en él confluyen los conceptos de “arte” y “vida”: la existencia que se encuentra con una verdad terrible, la vida, y que se lanza al enfrentamiento con ella a partir de una salud desbordante, el arte.

El recorrido que se sigue para exponer lo anterior parte de algunos apuntes acerca del contexto en el que aparece *El nacimiento de la tragedia*, sobre las inquietudes de su autor y su concepción de la cultura de su época, ante la cual él antepone la cultura griega, por considerarla llena de vitalidad, no a pesar de su pesimismo, sino gracias a él. Éste es labrado a través de los siglos por un ideal transmitido mediante la *paideia*: un constante decir sí a lo problemático de la existencia

---

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 26.

gracias a las mitologías. Ante ellas surge la tensión *mythos-logos*, de la cual este trabajo aborda una de sus manifestaciones más refinadas: arte-ciencia. Dicho enlace es fundamental para comenzar a descubrir lo que “vida” puede significar en el pensamiento nietzscheano: la ciencia vista con la óptica del artista. Pesimismo artístico frente al optimismo científico; presentar cómo Nietzsche concibe esta hostilidad es lo que se realiza a continuación.

## **Nietzsche, el filólogo y el contexto de *El nacimiento de la tragedia***

La biografía de Nietzsche nos atrapa, nos impresiona, nos hace voltear a ella cada vez que nos situamos frente a su obra, ¿qué tanto nos es permitido alejarnos del autor de sentencias tan llenas de vida, e intentar abordarlas desde esa ausencia? O, por otra parte, ¿cómo hemos de interpretar los acontecimientos y testimonios que nos han llegado bajo el rótulo de *la vida de Friedrich Nietzsche*? Más allá de las dificultades que abren estas preguntas, lo que es difícil dudar sobre *El nacimiento de la tragedia* es que es un texto profundamente influenciado por la figura de Richard Wagner.

Desde sus primeras conferencias como catedrático en Basilea, Nietzsche mostró un gran interés por la estética de los trágicos griegos y por su drama musical. Testigo de ello son las conferencias de 1870: *Sócrates y la tragedia*, *El drama musical griego* y *La visión dionisiaca del mundo*. Si bien, por una parte, algunos planteamientos contenidos en estas conferencias resultaron polémicos para algunos miembros de la comunidad filológica, por otra recibieron gran apoyo del genio artístico Richard Wagner, a quien el catedrático admiraba sobremanera y con quien pasaba sus días más felices de aquella época. También Wagner estimaba al joven filólogo y veía en él cualidades que podían servirle para sus propios fines. Le escribe en una carta: “Usted puede ayudarme mucho, podría exonerarme de toda una mitad de mi tarea.”<sup>11</sup>

Esa tarea a la que se refiere Wagner se vislumbra ya en la conferencia titulada *El drama musical griego*, donde Nietzsche señala a la ópera moderna como producto de una “imitación simiesca” del drama musical antiguo. Fundamentalmente, recalca la ausencia de un instinto natural en su surgimiento; según él, la ópera ha aparecido de manera artificial, y ésta ha buscado desde su origen

---

<sup>11</sup> Borchmeyer, D. y Salaquarda, J. *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung, Zwei Bände*. Insel: Frankfurt am Main, 1994. Vol. I. p. 58. Citado por Safranski, R. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Tusquets: México, 2010. p. 59.

un efecto, lo que le impide tener sus raíces en la inconsciente vida de un pueblo.<sup>12</sup> Para él, no sólo la creación artística moderna a partir de la erudición y sabiduría son una muestra de decadencia del arte, sino también un estorbo al momento de enfrentarnos con los trágicos griegos. Esquilo y Sófocles, lamenta, nos son conocidos únicamente como libretistas, por lo mismo nos son desconocidos.<sup>13</sup>

Uno de los cimientos en los que descansa el muro que separa al hombre moderno del trágico griego es la tesis, contemporánea a la obra de Wagner, de que la unión de dos o más artes representa una desviación del gusto y no una elevación del goce estético. Nietzsche encuentra tal idea como producto de la incapacidad de “gozar como hombres enteros”; el hombre moderno goza por pedazos: “unas veces como hombres-oidos, otras veces como hombres-ojos, y así sucesivamente”.<sup>14</sup> Para experimentar la tragedia, y lograr un acercamiento a los trágicos griegos, el hombre moderno debe aprender a gozar como hombre entero. Tal noción debió parecerle especialmente sugerente a Wagner, y en ella parece radicar el motivo de la sugestiva invitación. En su pretensión de hacer de su obra la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), se propone dotar nuevamente al espectador de esa posibilidad de gozar como hombre entero: una obra nacida del pueblo que sea capaz de incorporar música, danza, teatro, poesía, escultura y arquitectura, con una pretensión cultural que incida en la vida pública.<sup>15</sup>

Para establecer sus propios fines, Wagner echa un vistazo al pasado, y se identifica con la última frase de *El drama musical griego*: “lo que nosotros esperamos del futuro, eso ha sido ya una vez realidad – en un pasado de hace más de dos mil años.”<sup>16</sup> Wagner necesita del filólogo capaz de adentrarse en aquello que está en la génesis de la tragedia ática, para darle un sustento histórico, científico y académico a su obra. Por ello no dejará de alentar al joven Nietzsche procurando el ensanchamiento de estas ideas: “Muéstreme cuál es el sentido de la filología, y ayúdeme a conseguir el gran ‘renacimiento’, en el que Platón abraza a Homero y éste, lleno de las ideas de Platón, llega a ser por primera vez el Homero mayor de todos.”<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Nietzsche, F. *El drama musical griego* en *El nacimiento de la tragedia*. p. 206.

<sup>13</sup> *Ibid.* p. 207.

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 208.

<sup>15</sup> Wagner, R. *La obra de arte del futuro*. Universidad de Valencia: Valencia, 2000. pp. 141-155.

<sup>16</sup> Nietzsche, F. *El drama musical griego*. p. 224.

<sup>17</sup> Borchmeyer, D. y Salaquarda, J. *Op. Cit.* Vol. I. p. 58. Citado por Safranski, R. *Op. cit.* p. 60.



Sin embargo, no son exclusivamente las arengas de Wagner lo que incita al académico a la creación de un libro en el cual explicar de manera más amplia las inquietudes y sentencias contenidas en sus conferencias; el aspecto que Ritschl señala como irrelevante al recomendar a su pupilo, hace su aparición. Los propios intereses artísticos y filosóficos de éste se hacen presentes desde principios de 1870, testigo de ello es una carta que escribe a su amigo y compañero de profesión Erwin Rhode: “Quiero, cuando llegue el momento, expresarme de la manera más seria y sincera posible. Ahora, dentro de mí, ciencia, arte y filosofía crecen juntos de tal forma que alguna vez, ciertamente, pariré centauros.”<sup>18</sup> Y el brote de ese *centauro* fue determinante para la comprensión de *El nacimiento de la tragedia*. Nietzsche no pretendía con él realizar un estudio filológico acerca de la génesis de la suprema obra del arte griego, sino una aventurada interpretación y recuperación de las fuerzas que, según él, la hicieron posible. Mediante categorías artísticas, quiso extender las preocupaciones de la filología hacia la filosofía.

El joven catedrático ansía que la filología sea capaz de ver en *la verdad* más un problema que una finalidad sin más. ¿Para qué la ciencia?, ¿qué significa la ciencia vista como un síntoma de vida?, se pregunta en búsqueda de algo que fundamente esa aparente necesidad de dotar de sentido aquello que, visto de manera *extramoral*, no necesariamente debería tenerlo. El trabajo filológico se convierte en una relación entre la existencia, las pasiones y el lenguaje, el cual parte de la noción de que la verdad no es más que una designación de las cosas uniformemente válida, una extrapolada hueste de metáforas, metonimias y antropomorfismos cuyo origen se ha olvidado. Tal origen no procede de la “esencia” de las cosas, sino que es generado arbitrariamente por el intelecto en tanto recurso añadido para la supervivencia de los seres humanos.<sup>19</sup> ¿De dónde proviene entonces el impulso a la *verdad*?, pregunta en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, texto redactado un año después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*. Ahí señala que lo deseable de la *verdad*, en tanto artificio del intelecto para posibilitar la vida gregaria, son las consecuencias agradables de ésta, y no ella en sí misma; por lo mismo, el lenguaje no es la expresión adecuada de todas las realidades. Nietzsche apela entonces a un estado previo al concepto, al cual sólo se puede acceder por la vía del arte. A lo largo de *El nacimiento de la tragedia*, y como se explica en el tercer apartado de este capítulo, nuestro autor sostiene la tesis de que únicamente con el ojo del

---

<sup>18</sup> Nietzsche, F. *Correspondencia*. Vol. II. Trotta: Madrid, 2012. Carta a Erwin Rhode, 15 de febrero de 1870. p. 123.

<sup>19</sup> Cfr. Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos: Madrid, 1990.

arte puede el pensador penetrar el corazón del mundo; el arte en tanto símbolo hace frente al concepto.

La filología tenía el estatus de ciencia, y como tal, su objetivo no era otro que la búsqueda de la verdad por sí misma, a través de un método riguroso. El divorcio de la comunidad filológica con Nietzsche responde sobre todo al lugar en el que este último coloca a la *verdad*; él parece partir del hallazgo kantiano de que el conocimiento de aquello que más anhela el hombre le está vedado a la razón y al entendimiento, y lo lleva un poco más lejos: la ciencia no es capaz de abarcar con su método aquellos impulsos de los que brota la vida, ni es deseable que lo intente. La filología, y la ciencia en general, deberían estar al servicio de algo superior: al arte, en un momento inmediato, y, por ende, a la vida. Este salto no le parece tan problemático al joven discípulo de Schopenhauer; sin embargo, esconde una metafísica fuertemente criticada por sus contemporáneos, y que será expuesta más adelante.<sup>20</sup> ¿Cuál es el sentido de una filología tal, a la que Wilamowitz nombró despectivamente como “filología del futuro”? Es precisamente ese: hacer compatible el arte con la ciencia; la filología ha de poseer “sentimientos artísticos” si aspira a “iluminar la existencia humana”,<sup>21</sup> el filólogo debe ser un artista más que un científico, pues para penetrar la existencia, la mirada del primero es más adecuada. Es a través de representaciones artísticas, y no mediante conceptos, que se manifiesta aquello que subyace la vida. Nietzsche recurre a la cultura griega como paradigma de esto. Tomará en préstamo las categorías de lo *dionisíaco* y lo *apolíneo* para designar las fuerzas que se encuentran en la base de la creación artística. A partir de ellas, mostrará cómo el griego era capaz de soportar los horrores de la existencia mediante el escudo protector que representan el arte y el mito. Para exponer cómo lo logra, es menester ahondar en la noción del *pesimismo de la fortaleza* y en su paulatina constitución en el mundo y espíritu griegos a través de la *paideia*.

---

<sup>20</sup> V. *infra*. Capítulo I. Sileno y la sabiduría trágica.

<sup>21</sup> De Santiago Guervós, L. *Introducción a Nietzsche, F. Fragmentos Póstumos. Volumen I (1869-1874)*. Tecnos: Madrid, 2010. p. 39.

## ***Paideia*: afirmación de lo problemático de la existencia**

Cuando en su *Ecce homo* Nietzsche señala que “Grecia y el pesimismo” hubiera sido un título menos ambiguo para *El nacimiento de la tragedia*, el propio autor hace una invitación a abordar el texto desde una perspectiva capaz de desembarazarse de toda influencia wagneriana. Lamenta profundamente que su primer libro sea leído por sus contemporáneos principalmente bajo tal influencia, como si lo fundamental de éste sean aquellos momentos en que el joven pensador alude mediante tonos exhortatorios a la posibilidad de un renacimiento del espíritu trágico gracias a la ópera de Richard Wagner.

Más allá de que podamos concebir como posible o no la creación de *El nacimiento de la tragedia* sin la influencia de Wagner, ¿qué es lo que a Nietzsche le interesa rescatar de este libro cuando quince años después de su publicación escribe el “Ensayo de autocrítica” y, un par después, el *Ecce homo*? Ante todo, la comprensión del *socratismo* como un signo de decadencia y la del fenómeno *dionisiaco-apolíneo* como raíz del arte griego. Es decir, la concepción de la tragedia como una superación del pesimismo; más aún, como un *pesimismo de la fortaleza*, producto de la sobreabundancia, de un constante decir sí a la vida con todas sus implicaciones: sí al sufrimiento, sí a la transgresión, sí a lo problemático y extraño de la existencia.<sup>22</sup>

El mundo europeo es heredero de la cultura griega; sin embargo, el filólogo de Basilea considera que lo que en su época predomina es el efecto de lo helénico legado por la figura de Sócrates: el optimismo teórico, caracterizado por la confianza en los conceptos para dar una explicación sobre el mundo y sus fenómenos. Si apelamos a la figura socrática que nos presenta Platón, encontramos a un sujeto caracterizado por ser consciente de su propia ignorancia; ante la afirmación del oráculo de Delfos, de que el hombre más sabio es Sócrates, éste se dedica a mostrar que esa supuesta sabiduría radica en un autoconocimiento: saber que no sabe. Dialoga con oradores, artistas, hombres de Estado y aristócratas, en búsqueda de aquello que es esencial en sus profesiones. Es en esos diálogos donde descubre que sus interlocutores no tienen una idea correcta y segura de su actuar, sino que lo ejercen por *instinto*. Aquí es encontrado el punto central de la tendencia socrática: el rechazo al instinto. La realidad, el mundo y sus fenómenos, han de ser clarificados de manera conceptual. En su búsqueda por llegar a la esencia de las cosas y los

---

<sup>22</sup> Nietzsche, F. *Ecce Homo*. Alianza: Madrid, 2010. p. 77.

fenómenos, Sócrates había encontrado en la dialéctica a su mejor aliado; en él la consciencia se ha vuelto creadora, y el instinto ha pasado a ser crítico, mientras que en el resto de los grandes hombres el instinto había sido creador hasta entonces. La crítica socrática otorga a la verdad un nuevo estatus; bondad, belleza y verdad, hasta entonces apenas discernibles, ahora se han de subordinar a la última de ellas: la verdadera virtud es conocimiento, sólo el virtuoso es feliz, se peca por ignorancia. Lejos de afirmar que esta cualidad reflexiva represente el culmen de Grecia en tanto cultura, para el filósofo alemán es más bien un poderoso signo de decadencia; ese optimismo por “descorrer el velo del mundo” es síntoma de un modo de vida agotado: el de no poder hacerle frente a los horrores de la existencia. Para el filósofo ateniense, no sería necesario enfrentarlos, sino iluminarlos. Acusa Nietzsche que “Sócrates creyó tener que corregir la existencia: él, sólo él, penetra con gesto de desacato y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta, en un mundo tal que el agarrar con respeto las puntas del mismo consideraríamoslo nosotros como la máxima fortuna”<sup>23</sup>.

¿Qué se encontraba antes de este optimismo teórico que aparece con la figura socrática? ¿de qué es decadencia ese afán de conocimiento? Precisamente el *pesimismo de la fortaleza* que he anunciado un poco antes. Para Nietzsche, los griegos anteriores a la denominada “época clásica”, especialmente los de los siglos IV y V a. C., se caracterizaban por su capacidad para el sufrimiento. En lugar de aspirar la negación de éste, el griego antiguo buscaba procurarlo, combatirlo y asimilarlo, no desde una mera aceptación pasiva (como se expone en el siguiente apartado) sino desde un instinto creador, reflejo de ello es su arte. “¿Griegos y la obra de arte del pesimismo? La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos - ¿cómo?, ¿es que precisamente ellos tuvieron *necesidad* de la tragedia? ¿Más aún – del arte? ¿Para qué – el arte griego? ...”<sup>24</sup>

Detrás de ese valiente hombre griego que anhela lo terrible como el enemigo ante el cual medir su fuerza y desbordante salud, se encuentra toda una formación y constitución de los individuos: la *paideia*. El concepto es de difícil traducción, ya que no se refiere a una educación o cultura en tanto “arte formal o una teoría abstracta distintos de la existencia histórica objetiva de la vida

---

<sup>23</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 122.

<sup>24</sup> *Ibid.* p. 26.

espiritual de una nación”,<sup>25</sup> tal como estamos acostumbrados a considerar los conceptos de “educación”, “formación” o “cultura” actualmente. Se ha de considerar la *paideia* como un complejo de saberes e ideales que son propiedad de la comunidad, en este caso, del pueblo griego a través de los siglos, y que transmiten su peculiaridad física y espiritual. Entre los griegos, esta transmisión tiene una finalidad y se realiza de manera consciente, según señala Werner Jaeger en su profundo estudio *Paideia: los ideales de la cultura griega*; el griego se ve a sí mismo como educador gracias a su concepción de la posición del individuo en la sociedad, y eso es lo que distingue a la cultura griega del resto de las culturas antiguas, en las cuales no existe una consciencia sobre el concepto, sino únicamente diferentes manifestaciones y formas de vida que caracterizan un pueblo.<sup>26</sup> Por ello no sería descabellado afirmar que nuestra historia occidental inicia como tal con los griegos, y estos se convierten en el *arché*, en la fuente a la que hemos de volver constantemente para encontrar orientación.

La concepción de la *paideia* que trabaja Jaeger es muy cercana a la de *Bildung* que se vislumbra en el joven Nietzsche, principalmente de *El nacimiento de la tragedia*, *Schopenhauer como educador*, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas* y los fragmentos póstumos correspondientes a la época. Es un afán formativo, pero no de corte objetivo, como lo sería la educación que provee el Estado a partir de una teoría de la educación. Nietzsche distinguirá dicho concepto, *Bildung*, de dos aparentes sinónimos: *Erziehung* (educación) y *Kultur* (cultura). Lo esencial de la *Bildung* es que se va reproduciendo de modo subjetivo, fundamentalmente a través del arte. El arte de un pueblo educa sin ser explícitamente prescriptivo, y, por lo tanto, los principales transmisores de la *paideia* griega (y la pretendida *Bildung* alemana) son los artistas, fundamentalmente “aquellos que no son mudos”; es decir, los poetas, músicos y filósofos. En ellos se refleja el ideal que se pretende como respuesta a la cuestión de “cómo debe ser el hombre”. Jaeger presenta una sugerente historia de dicho ideal en el mundo griego y, aunque existen profundas divergencias entre su concepción del mundo griego y la del autor de *El nacimiento de la tragedia*, su trabajo nos ayuda a visualizar cómo se fue forjando el *pesimismo de la fortaleza* que rescata el catedrático de Basilea.<sup>27</sup> Las

---

<sup>25</sup> Jaeger, W. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. FCE: México, 2012. p. 2. Sobre el concepto *paideia*, Werner Jaeger señala en una advertencia que “al emplear un término griego para expresar una cosa griega, quiero dar a entender que esta cosa se contempla, no con los ojos del hombre moderno, sino con los del hombre griego”. *ídem*.

<sup>26</sup> *Ibid.* p. 6.

<sup>27</sup> Si bien, la noción de *Paideia* que encontramos en Jaeger es muy parecida a la de *Bildung* que plantea Nietzsche, no se debe perder de vista que entre ambos filólogos hay profundas diferencias de interpretación y metodología; Jaeger es más cercano a la forma clásica de hacer filología, como seguidor de Wilamowitz. El motivo de remitir a

siguientes descripciones y consideraciones sobre la noción de *paideia* servirán para ampliar el panorama y poder abordar la cuestión del *pesimismo de la fortaleza* como base de la tragedia griega, por un lado, y la de la pretensión nietzscheana de *Bildung*, por otro.

En principio, advierte Jaeger, no sería conveniente adoptar el vocablo *paideia* como hilo conductor para encontrar este ideal formativo en la Grecia primitiva, ya que éste es un concepto tardío que aparece hasta el siglo V a. C.<sup>28</sup> Él sugiere que el ideal educador que estamos buscando debe ser localizado más bien bajo el concepto de *areté*, cuya traducción por “virtud” es problemática debido a las condiciones morales a las que responde esta última; entre los griegos *areté* comprendía sobre todo una fuerza o capacidad, es por ello que se puede hablar de la *areté* del caballo o de los dioses.

Como la historia de la *paideia* griega se ve reflejada esencialmente en la literatura, el primer acercamiento ha de ser a la *Ilíada* y a la *Odisea*, concentrando los esfuerzos en el concepto de *areté* más que en el problema que representa el nombre “Homero”. En ambos poemas, aunque con algunos matices, se puede apreciar que el ideal del hombre superior que se encuentra bajo el término aludido es la “nobleza”: el modelo de hombre es el noble, el héroe cuyo orgullo es reconocido gracias a su valentía. Esa actitud heroica le dota de la más alta distinción: el honor; y su negación representa, por lo tanto, la mayor tragedia humana. Los casos paradigmáticos de dicha negación son los de Aquiles y Áyax; al primero le es negado el botín como reconocimiento de sus hechos, lo que provoca su cólera y la puesta en predicamento del avance de los griegos hacia Troya; al segundo le son negadas las armas de Aquiles y, por lo tanto, su reconocimiento como el guerrero más fuerte, lo que lo lleva a un desafortunado intento de asesinar al ejército griego y el posterior suicidio.

Aquí cabe rescatar el carácter *extramoral* que tiene el destino trágico de los héroes, Jaeger acota al respecto que “no hay que relacionar esto en modo alguno con el concepto moderno de decisión libre, ni con la idea, correlativa, de culpa. La antigua concepción es mucho más amplia y, por lo mismo, más trágica”.<sup>29</sup> La *areté* (“excelencia”, quizás) del héroe es el ideal noble al que el griego aspira; más allá de lo trágico que pueda ser el destino, el hombre griego es capaz de enfrentarlo,

---

Jaeger en este trabajo es por su rastreo del concepto *paideia* desde el de *areté*, idea que parece estar implícita en el concepto de *Bildung* a partir de nobles inclinaciones que desarrolla Nietzsche.

<sup>28</sup> Jaeger, W. *Op. cit.* p. 20.

<sup>29</sup> *Ibid.* p. 42.

pues ha sido formado bajo tal concepción heroica. Homero aparece como el primer gran educador de la humanidad griega: a través de la poesía mantiene vivo el mito donde se representa la *areté* en su más noble versión. Su papel como formador de la cultura radica precisamente en mantener viva la gloria.

En la poesía épica se ven idealizados los ejemplares heroicos, al tiempo que se muestra la lucha del hombre contra el destino en búsqueda de un alto fin, o bajo un noble ideal. Por ello, se puede ver a la poesía épica como la raíz de toda educación superior en Grecia: de ella parte el espíritu educador de la tragedia ática, según Jaeger, no de su origen dionisiaco; de igual manera, la historia y la filosofía nacen de la discusión de las ideas relativas a la concepción del mundo contenidas en la épica.

Vemos cómo Homero, el poeta apolíneo según Nietzsche,<sup>30</sup> presenta un tipo de hombre noble que surge del cultivo de las cualidades propias de los señores y de los héroes (como es visible en aquellas partes dedicadas a la educación de Aquiles, tanto por parte de Fénix como de Quirón). No obstante, apunta Jaeger, aparece entre los griegos, igualmente en forma de poesía, otra fuente de la transmisión de la *areté*: el valor del trabajo. El emisario de este nuevo ideal no es otro que Hesíodo, quien se encarga de mostrar que también en la necesidad del trabajo hay heroísmo.

Hesíodo se vale de los mitos, pues es en ellos donde “adquiere forma la actitud originaria del hombre ante la existencia”;<sup>31</sup> por ejemplo, en *Los trabajos y los días*, el mito de Prometeo y Pandora explica la necesidad humana del trabajo como la aceptación de un destino proveniente de los dioses; de igual manera, el mito de las cinco edades es sustancialmente pesimista: no es posible que en esta edad de hierro pueda surgir un puro ideal de educación humana. El hombre tiene que tomarlo de los héroes de la edad pasada, por una parte, como se puede ver en la poesía homérica, o mediante el trabajo como medio para alcanzar la *areté*. El trabajo no es visto como una maldición, sino como un medio que permite llegar a dicha meta. El mito tiene, por lo tanto, un carácter normativo: a su lado se encuentra la sabiduría práctica de un pueblo, sus conocimientos y consejos, sus normas morales y sociales. A través del trabajo el griego aspira a un alto ideal, establecido mediante una relación entre el hombre y los dioses, y se enfrasca en su inevitable lucha contra el destino: el campesino es capaz de intuir e interpretar las conexiones del mundo y de la vida, pues el trabajo

---

<sup>30</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 63.

<sup>31</sup> Jaeger, W. *Op. Cit.* p. 70.

adquiere un sentido virtuoso y se establece bajo el ideal de la *areté*: la del griego que puede no ser noble y, no obstante, aspirar a los más altos merecimientos.

Hasta ahora se ha mencionado el ideal que está detrás de la *paideia* griega y, por lo tanto, del hombre griego capaz de decir *sí* a la existencia al que Nietzsche refiere; sin embargo, es importante enfatizar el carácter colectivo que representa la *paideia* de acuerdo con normas de la comunidad. Únicamente en la vida comunitaria, en la *polis*, se puede encontrar aquello que reúne todas las esferas de la vida espiritual de la cultura griega.<sup>32</sup> El ejemplo más logrado de esta concepción es el Estado militar espartano, donde se puede apreciar una sistemática formación de los individuos en búsqueda precisamente de la superación del individualismo, y la educación de los hombres se da bajo las normas de la comunidad más que de la nobleza. El hoplita espartano no es ya el héroe de la epopeya homérica, lo único que se le exige es mantenerse firme en la línea de batalla, pues la gloria ya no se encuentra en el combate singular, sino en la defensa del suelo patrio. Gracias a la rigurosa autoridad del Estado militar aparece la exigencia de patriotismo y el llamado a la voluntad de sacrificio a través de las epopéyicas elegías: el poeta, incitador a la *areté*, proclama el heroísmo del amor a la patria. Morir por la patria es un acto heroico, una muerte bella y el título más glorioso para el hombre, sólo alcanzable mediante el cultivo del valor guerrero.

Pero no sólo en Esparta se encuentra presente el ideal pedagógico de pertenencia a la ciudad; también surge en Jonia, pero no orientado al ámbito militar, sino al jurídico. El Estado jonio hace su aparición como el lugar de origen del ideal de *justicia* y nuevas ideas políticas, donde no sólo el poeta es el educador, también lo es el legislador.<sup>33</sup> Aquí la finalidad educativa del Estado exige al griego la participación activa en la *polis*, sea noble o no; con ello nace un nuevo hombre: el ciudadano. Con el surgimiento de las leyes, la poesía se ve obligada a dar un giro fundamental: al no ser ya la fuente de los preceptos, se enfoca en la individualidad de los sujetos, del poeta que ahora es un “yo” en conexión con la totalidad (naturaleza y sociedad).<sup>34</sup>

En este giro hacia lo individual emerge Arquíloco, al que Nietzsche, en contraposición a Homero, señala como “belicoso servidor de las musas salvajemente arrastrado a través de la existencia”.<sup>35</sup> En él se aprecia un aparente cambio del ideal del héroe, donde la lucha contra el

---

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>33</sup> *Ibid.* p. 113.

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 118.

<sup>35</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 63



destino se transfiere a la vida cotidiana. Sin embargo, en esta pretendida subjetividad comienza a gestarse el griego capaz de hacer frente a los horrores de la existencia mediante el *pesimismo de la fortaleza* que llegará a su punto más elevado en la tragedia ática. El argumento para explicar lo anterior retoma lo expuesto por Schiller en una carta dirigida a Goethe de 1796 acerca del proceso de poetizar, donde señala que “el estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien un *estado de ánimo musical*”.<sup>36</sup> Este impulso musical es lo propiamente dionisiaco, lo que carece de forma y rebasa al individuo, en él, el artista dionisiaco se identifica plenamente con lo Uno primordial, que manifiesta todo su dolor y contradicción en forma de música. Música que, después del éxtasis dionisiaco, se presentará al artista bajo el engaño apolíneo del sueño, como en una *imagen onírica simbólica*.

Aunque la poesía de Arquíloco parece ser profundamente subjetiva, nos dice Nietzsche que en realidad el poeta ya ha abandonado su subjetividad en el proceso de poetizar, se ha fundido con el Uno primordial (con la naturaleza y el resto de los hombres): “la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia. El *yo* del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser.”<sup>37</sup> Para el espíritu griego que creará el arte trágico un par de siglos después, la aparición de este “yo” racional, aparentemente capaz de distanciarse del mundo para su contemplación, es fundamental, ya que permite el *descubrimiento* del *cosmos* desde una nueva óptica que se encuentra en el pensamiento de aquellos que Nietzsche llama “filósofos preplatónicos”.

Un aspecto que tanto a Nietzsche como a Jaeger les interesa destacar sobre estos filósofos es que con ellos no culmina el *pensamiento mítico* ni da inicio el *pensamiento racional*.<sup>38</sup> La tradición ha pensado en la filosofía como un tránsito del *mythos* al *logos*, no obstante, lo que se encuentra en los preplatónicos es más bien un progresivo enfrentamiento con los mitos relativos al nacimiento del mundo a través del pensamiento teórico. Aquí cabe destacar que “la intuición mítica sin el elemento formador del *logos* es todavía *ciega*, y la conceptualización lógica sin el núcleo viviente de la originaria *intuición mítica* resulta *vacía*.”<sup>39</sup> Mitología, arte y ciencia confluyen en los filósofos

---

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>37</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>38</sup> Jaeger, W. *Op. cit.* p. 151.

<sup>39</sup> *Ibid.* p. 154.

preplatónicos, es algo que no debemos perder de vista, pues forma parte del centauro que el joven pensador está engendrando, más aún, es parte fundamental de la *Bildung* que desea delinear.

En este punto es donde, según Jaeger, emerge el concepto de “verdad”, fuertemente cargado del carácter intuitivo de un pensamiento que se pregunta por la *physis*, más cercana a nuestra noción de “metafísica” que a la de “física”.<sup>40</sup> En la constitución del hombre griego, para Nietzsche, juega un papel fundamental dicho rasgo intuitivo de la filosofía preplatónica, donde la escisión materia-espíritu aún no se ve realizada. Esto es especialmente notable entre los jonios; por ejemplo, la consigna atribuida a Tales de que “todo está lleno de dioses”<sup>41</sup> oculta la noción de un orden, un *cosmos* que subyace a todos los seres y fenómenos. Igualmente se revela esta concepción en la sentencia de Anaximandro: “Donde tuvo lo que es su origen, allí es preciso que retorne en su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino. Las cosas deben pagar unas a otras castigo y pena de acuerdo con la sentencia del tiempo.”<sup>42</sup> Aquí la individuación se presenta como una sublevación contra el principio originario eterno; en la determinación (el principio originario es lo indeterminado, el *apeiron*) de la individualidad de los seres hay una transgresión y por lo tanto los individuos han de pagar un castigo (siempre en sentido *extramoral*, es decir, sin la connotación de “culpa”) mientras se encuentren en tal determinación, fuera del *apeiron*. Esta idea resulta muy atractiva para el filósofo de Basilea, y será fundamental en las primeras secciones de *El nacimiento de la tragedia*, ya que en el desmembramiento de lo Uno primordial se percibe la tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, como se explica en el siguiente apartado, y en ella es patente la necesidad de ambos combatientes, sin que exista el deseo de deshacerse de alguno de ellos, por terrible y peligroso que sea: “todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado”.<sup>43</sup>

En este sentido, Nietzsche se siente aún más “cálido y de mejor humor” cerca de Heráclito,<sup>44</sup> a quien percibe como una auténtica ruptura en el pensamiento griego, de esas necesarias para el sano

---

<sup>40</sup> *Ídem*.

<sup>41</sup> Las referencias a los filósofos presocráticos, remiten a la edición de Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria E. Gredos: Madrid, 1981. Esta edición castellana está basada en la edición canónica de Diels, Hermann corregida por Kranz, Walther. *Die Fragmente Vorsokratiker*. Dublin-Zurich. 1972. La notación de Diels-Kranz (D-K) consiste en un número para identificar al autor (en este caso, Tales de Mileto tiene asignado el número 11), seguido de una letra (A para los testimonios y B para los fragmentos) y de un número arábigo que indica el fragmento. Para el fragmento 2, testimonio sobre Tales de Mileto la notación es: D-K 11 A 2.

<sup>42</sup> D-K 12 A 9.

<sup>43</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 98.

<sup>44</sup> Nietzsche, F. *Ecce Homo*. p. 79.

crecimiento de un pueblo. En él encuentra lo “decisivo de la filosofía dionisiaca”: la afirmación de la lucha y del fluir; o sea, el decir sí al cambio, a la antítesis y a la guerra, ésta como madre de todas las cosas. Lo que nuestro filólogo encuentra en la base del arte griego es la lucha de contrarios, la cual es experimentada por el artista y el espectador como consecuencias de la “sabiduría dionisiaca” y el *pesimismo de la fortaleza*. El arte y la filosofía dan cuenta de que el lugar donde el griego afirma la existencia y sus placeres, es también aquél donde enfrenta sus sufrimientos: las guerras, los trabajos, la lucha contra el destino.

Para el joven Nietzsche, el arte será el reflejo más logrado de este ser griego capaz de decir sí; cómo lo hace es lo que se expondrá a continuación. Por lo pronto, cabe rescatar que, para él, el espectador que experimenta la tragedia es producto de un proceso formativo, heredero de momentos difíciles en los que la comunidad se ha afirmado con la ayuda de mitologías. En este sentido, es visible la pertinencia de realizar la analogía entre la *paideia* griega y el concepto de *Bildung* alemana al que nuestro autor apela a lo largo de *El Nacimiento de la tragedia*, y que estará detrás de sus denominados “escritos de juventud” como una finalidad a la que se ha de orientar la filosofía.

## **Sileno y la sabiduría trágica**

¿Ante qué horror muestra el griego toda su fortaleza?, ¿cuál es ese dolor que ha aprendido a soportar, incluso a desear? Ese horror no es otro que la vida en tanto que individuo, la individualidad como el sufrimiento más grande; ésta es la verdad con la que se fue educando el hombre griego y con la que a Nietzsche le interesa formar al hombre de su tiempo. Aceptar la sabiduría de Sileno, más aún, invertirla:

Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el démon; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: “Estirpe miserable de un día, hijos del azar y la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti – morir pronto.”<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 54.

Para explicar por qué la individualidad es el dolor supremo, Nietzsche recurre al elemento metafísico desde su conferencia *La visión dionisiaca del mundo*, y después le recuperará en *El nacimiento de la tragedia*. Para referirse al sufrimiento, intenta en primer lugar desentrañar el placer de la existencia, el cual se encuentra, según él, principalmente en dos estados: el del sueño y el de la embriaguez.

En dicha conferencia, Nietzsche resalta que en el sueño el goce es dado por la presencia de la bella apariencia y la comprensión inmediata de la figura, “todas las formas nos hablan; no existe nada indiferente e innecesario”. El hombre se complace en la representación de las cosas en una inteligibilidad que abarca incluso las cosas serias y tenebrosas, gracias a que se percibe a sí mismo como una individualidad creadora.<sup>46</sup> Es la individualidad precisamente lo que le permite gozar, ya que mediante ella es capaz de dar un orden a las representaciones. En *El nacimiento de la tragedia*, se retomará esta noción bajo el nombre de *principium individuationis*, el cual funge como límite y medida, no sólo del individuo sino también de sus representaciones.<sup>47</sup>

Por otro lado, lo que distingue a la embriaguez es la ruptura del *principium individuationis* mediante el éxtasis, ya sea a través de la “bebida narcótica” o del “instinto primaveral”. En este estado las emociones en el individuo se intensifican hasta lograr la desaparición de lo subjetivo y llegar al “olvido de sí”, que implica aniquilación de las delimitaciones creadas por los seres humanos, como las de casta y posición social. A este pacto que se establece entre los hombres le sigue la reconciliación de estos con la naturaleza y finalmente su transformación en obra de arte para deleite de lo Uno primordial.<sup>48</sup> Esto significaría la fusión con la Voluntad, en sentido schopenhaueriano.

Dado este estado de goce, no ya del individuo sino del Uno primordial en tanto totalidad, la vuelta a la individualidad representa entonces el más grande de los dolores. Fuera del Uno primordial toda existencia individual representa náusea y sufrimiento. Esa es la única verdad; esa que Sileno predica tras su sentencia, lo mejor que le puede pasar al hombre es imposible porque él ya es, y lo segundo mejor es dejar de ser pronto.

---

<sup>46</sup> Nietzsche, F. *La visión dionisiaca del mundo* en *Op. cit.* p. 245.

<sup>47</sup> Nietzsche adopta el concepto *principium individuationis* de Schopenhauer, quien a su vez lo toma de Leibniz y su exposición del principio de razón suficiente. V. Schopenhauer, A. *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Gredos: Madrid, 1981.

<sup>48</sup> Nietzsche, F. *La visión dionisiaca del mundo*. p. 246.

Esta es la verdad terrible a la que se enfrenta el griego y a la que ha logrado invertir. Testigo de ello es la evolución de su arte, guiado por un ideal de *paideia*, pero fundamentalmente surgido de dos impulsos que Nietzsche se encarga de esclarecer. A continuación, se verá cómo el arte es la forma que encontró el hombre griego de enfrentarse a la verdad terrible y cómo a partir de tal enfrentamiento se puede ir delineando la noción de “óptica del artista”.

Ligadas respectivamente a los estados del sueño y la embriaguez, señala Nietzsche a las fuerzas de lo apolíneo y lo dionisiaco como fuentes del arte griego. La primera es propia del arte figurativo, el arte del escultor que encuentra en Apolo al dios de la forma, la bella apariencia y la medida. La segunda fuerza corresponde al arte no-escultórico, fundamentalmente a la música, el arte de Dioniso. Como se aprecia con los estados del sueño y la embriaguez, los impulsos de lo apolíneo y lo dionisiaco responden a distintos tipos de placer relacionados con la medida en el primer caso, y con el desbordamiento en el segundo.

Lo que Nietzsche destaca del arte griego es precisamente la capacidad de lograr una alianza entre ambas fuerzas, entre los dioses Apolo y Dioniso, y al mismo tiempo mantener la lucha existente entre ellos: “originariamente sólo Apolo es el dios del arte en Grecia, y su poder fue el que de tal modo moderó a Dioniso, que irrumpía desde Asia, que pudo surgir la más bella alianza fraterna.”<sup>49</sup> La medida del hombre griego es el terreno fértil sobre el cual optó Dioniso por plantar su semilla. Si bien, rescata el filólogo, en Asia menor ya se realizaban fiestas de índole dionisiaca, éstas se encontraban determinadas en su totalidad por el desenfreno, especialmente sexual. Fue hasta que el rito llegó a Grecia que Dioniso pudo encontrar un enemigo digno y un poderoso aliado: la moderación y el autoconocimiento apolíneo del pueblo griego; éste, conocedor de sus límites, está listo para rebasarlos.

En *La visión dionisiaca del mundo*, Nietzsche no da preeminencia a lo dionisiaco sobre lo apolíneo, ni aboga por la embriaguez sobre la sobriedad; defiende que es en la combinación de ambos donde se manifiesta el artista dionisiaco, el cual gracias al éxtasis y a la embriaguez ha penetrado en el corazón del mundo. Incluso en la música existe un elemento apolíneo: el ritmo. Lo apolíneo es lo que delinea e intenta mantener dentro de ciertos límites a lo dionisiaco, que siempre busca rebasarlos. No se debe olvidar que, en un primer momento, ambos instintos son categorías artísticas de las que se vale Nietzsche para internarse en la estética griega; pero poco a poco da la

---

<sup>49</sup> *Ibid.* p. 247.

impresión de que las categorías no pertenecen exclusivamente al ámbito de lo artístico, sino que adquieren un carácter ontológico.

Es a través de la embriaguez dionisiaca que se experimenta el “olvido de sí”; ésta “vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis* aparece como un permanente estado de debilidad de la voluntad”.<sup>50</sup> Y la voluntad en su debilidad, al desgarrarse en individuos, gime nostálgicamente; ese gemido y despedazamiento es a la vez el dolor primordial y el placer supremo. La voluntad se desmiembra en representaciones, en apariencias y figuras; la potencia dionisiaca en su máximo momento placer y dolor, se cristaliza en imágenes apolíneas. Gracias a ello, en el arte lo terrible y problemático de la existencia se vuelve soportable, incluso deseable. Esto responde, según Nietzsche, a un triunfo de la existencia, de la vida. El placer en lo horroroso es un signo de una fuerza y vitalidad desbordantes: es aceptar la vida con sus implicaciones. Lo dionisiaco es lo desbordante de la vida como tal, y lo apolíneo la forma de hacerlo digno de ser vivido: lo apolíneo como un espejo transfigurador, “esa fue la estrategia genial de la voluntad helénica para poder vivir en absoluto.”<sup>51</sup> Nietzsche recurre a una analogía que ayuda perfectamente a ejemplificar lo anterior: la del escudo de Atenea con el que Perseo derrotó a Medusa. Ésta, a la que no se puede ver directamente sin quedar petrificado, representa la existencia con sus horrores; la única forma de enfrentarla es observándola a través del escudo, cuya labor protectora en esta ocasión reside en su función de espejo.

El griego encubre los horrores de la existencia a través del espejo transfigurador para poder vivir; sin embargo, esto no basta para invertir la sentencia de Sileno. Aquí no se trata simplemente de soportar la existencia y la angustia, eso corresponde más bien a religiones del deber y de la ascética que pretenden minimizar el sufrimiento, aunque ello suponga anular el placer. Lo propiamente griego es el deseo por aquello que se desprende de la transfiguración: el encanto del engaño, la belleza del velo encubridor, en ello radica el deseo de vivir, más allá de simplemente soportar la existencia. La vida es deseable por sí misma, por ello se le permite al héroe decir que preferiría ser jornalero en el mundo de los vivos, que rey en el de los muertos. Toda la fuerza dionisiaca se ha aliado con el poder apolíneo en el campo de batalla: la existencia y sus horrores han sido encubiertos detrás de un velo que invita a vivir. Lo peor para el hombre es morir pronto,

---

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 249.

<sup>51</sup> *Ibid.* p. 252.

y lo peor en segundo lugar es tener que morir. La inversión de la sabiduría de Sileno aparece gracias al velo, al espejo transfigurador.

El “talento para el sufrimiento” es lo que caracteriza al *pesimismo de la fortaleza*; es pesimismo surgido de una sobreabundancia de vitalidad, pesimismo de actuar una vez que se conocen y se han aceptado los horrores. Contrario a un pesimismo de corte nihilista que busca anular el sufrimiento alejándose de la acción. El velo que encubre la realidad está fuertemente relacionado con el elemento mítico. En su mitología, en la religión olímpica, el griego expresa su sabiduría para el sufrimiento:

En los griegos la voluntad quiso contemplarse a sí misma transfigurada en obra de arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, elevadas, por así decirlo, a lo ideal, sin que este mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche. Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos ven sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos.<sup>52</sup>

En la mitología olímpica lo que se encuentra divinizado es lo existente, independientemente de si es bueno o malo; los dioses también se encuentran a expensas de la necesidad. El griego se reconoce en sus dioses, se afirma en ellos; se identifica con Apolo y desde ahí le hace honores a Dioniso, se permite ser seducido por él. En este juego, que a la vez es un enfrentamiento, surge el *pensamiento trágico*.<sup>53</sup> Pensar trágicamente implica ser capaz de ver el mundo de manera dionisiaca, y una visión dionisiaca del mundo requiere el reconocimiento de los límites apolíneos.<sup>54</sup> Afirmar el sentimiento trágico es afirmar la vida. Nietzsche presenta a la tragedia como la obra de arte apolínea y dionisiaca por excelencia, nunca como en ella aparece más lograda y poderosa la alianza entre ambos dioses.<sup>55</sup>

En las primeras secciones de *El nacimiento de la tragedia*, hay una profundización en las tesis principales de *La visión dionisiaca del mundo*, algunas de las cuales recién he mencionado. Es de destacar el papel que otorga al espíritu musical como el origen de la tragedia ática, para ello recurre a dos figuras que ya he mencionado: Homero y Arquíloco. En su poesía se reflejan

---

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 254.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 259.

<sup>54</sup> Antonio Castilla Cerezo equipara la relación entre Apolo y Dioniso con la “paradoja de Epiménides” o “paradoja del embustero” que al decir “yo siempre miento” está diciendo una verdad que se convierte en mentira en ese instante. Dioniso y Apolo no son dos extremos contradictorios, sino los dos polos de una paradoja incapaces de definirse por sí mismos, ya que uno conduce al otro y viceversa. V. Castilla, Antonio. *Giorgio Colli: por una lectura crítica de Nietzsche* en Castilla, Antonio (coord.). *Nietzsche o el espíritu de la ligereza*. Plaza y Valdés: Madrid, 2007. p. 126.

<sup>55</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 42.

respectivamente el artista apolíneo y el artista dionisiaco: en contraposición a la claridad apolínea de la epopeya se presenta la *canción popular* como testimonio de la conjunción de ambos instintos en un pueblo, ésta es reflejo de las corrientes dionisiacas y “el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda en la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía.”<sup>56</sup> Existe en la canción popular un juego entre música y lenguaje, dónde éste hace su mayor esfuerzo por imitar a aquella: la palabra busca una expresión análoga a la música, el arte dionisiaco por excelencia. El lírico es el genio apolíneo que aspira a interpretar la música mediante las palabras; aquí emerge el germen de la tensión entre ambas fuerzas. De acuerdo con Nietzsche, la música es independiente de imágenes, por lo que se presenta como pura voluntad y es capaz de soportar a su lado conceptos que permitan su representación: el espíritu dionisiaco recorre el pueblo a través de cantos y melodías apolíneas; esto es la canción popular, y en ello radica el carácter dionisiaco de Arquíloco, a quien se ha calificado como un “artista subjetivo”,<sup>57</sup> pero que ya se ha adentrado en el corazón del mundo (con las implicaciones de reconciliación con los hombres, la naturaleza y lo Uno primordial) gracias al estado musical que precede al acto de poetizar.

En la canción popular está el vestigio de la unión entre los dioses en tanto fuerzas artísticas; no obstante, es necesario tener en cuenta que el simbolismo universal de la música es inabarcable mediante el lenguaje, ya que ésta se encuentra sobre toda apariencia al referir a ese dolor elemental que es el desmembramiento de lo Uno primordial. Por lo mismo, la tragedia ática siempre nos será desconocida, lamenta Nietzsche; al no poder hacernos más que ideas de la música contenida en la tragedia, los grandes poetas trágicos nos llegan únicamente como libretistas.

En la tragedia ocurre un fenómeno parecido al de la canción popular; sin embargo, hay un avance hacia la noción de “gozar como hombres completos”, que adquiere un doble significado: por una parte, está el hecho de gozar desde los diferentes sentidos en una obra que aglutina distintas artes; por otra está la capacidad de gozar a partir de lo ominoso de la existencia. La tragedia deja el consuelo metafísico de que “en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros que viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización”.<sup>58</sup> El coro es el elemento fundamental en la unión entre Apolo y Dioniso, es el puente sobre el que ambos dioses

---

<sup>56</sup> *Ibid.* p. 70.

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 79.



sellan su alianza y libran su lucha: aquí se recoge lo que se encuentra fuera de lo representable, el elemento dionisiaco, y se enlaza con la apariencia y la representación, lo apolíneo.

Según Nietzsche, la auténtica transformación del coro en aquello que en un primer momento parece sólo representar, es lo que permite la trágica labor unificadora del hombre con lo Uno primordial: “El sátiro, en tanto coreuta dionisiaco, vive en una realidad admitida por la religión, bajo la sanción del mito y del culto”.<sup>59</sup> El coro es de carácter dionisiaco, los sátiros que lo componen son los servidores y mensajeros del dios, y buscan expresar su verdad, una verdad que brota de la naturaleza y del corazón mismo del mundo; para hacerlo tiene que descargarse una y otra vez en un mundo apolíneo de imágenes. Tales imágenes son el manto protector: el mito.

El coro satírico encuentra en la mitología la manera de hacer comunicable lo que no se puede comunicar, la verdad de la naturaleza y su crueldad, la sentencia de Sileno. El griego, al verse transformado en sátiro gracias al poder de la música, accede a la terrible verdad y cae en un estado de petrificación: la realidad se le presenta como náusea y ánimo ascético, y no parece haber consuelo para ello. Se asoma el nihilismo y la inacción; para actuar es necesario encontrarse envuelto por un velo de ilusión. Tal velo es dado por el elemento apolíneo: la verdad se transforma en verosimilitud gracias al elemento mítico, pues con él se crean realidades que ya no se juegan en el campo de lo cognoscible, sino en el de la existencia. Desde su naturaleza musical, el coro expresa los sufrimientos de Dioniso, que son los sufrimientos del mundo. La tragedia es la representación en forma de mitología de dicho sufrimiento.

Nietzsche rescata la idea de que la tragedia era coro y no drama en su origen, un origen de carácter ditirámico. El ditirambo se distingue del resto de los cantos corales, pues en él, el coro no aparece como algo ajeno o independiente de lo que se canta, sino que se es testigo de una transformación del intérprete en aquello que interpreta: “el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, y *cómo sátiro ve también al dios*, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión queda completo el drama.”<sup>60</sup> El coro es el elemento dionisiaco, que tiende el puente hacia lo apolíneo, es decir, hacia la escena. Cuando aparece el héroe trágico en la escena, su diálogo es bello, es apolíneo y responde al velo necesario que hace soportable lo insoportable de su justicia, una justicia no humana que le

---

<sup>59</sup> *Ídem*.

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 86.

condena su afán de intentar acceder a lo universal y transgredir la naturaleza; su lucha contra el destino es un sacrilegio.

Ante la justicia humana, el héroe trágico *no merece* sufrir, actúa de acuerdo con sus costumbres, posibilidades, ideales e incluso con aquello que se antoja más conveniente. Pero es precisamente en toda su *areté* en lo que radica su transgresión hacia la verdad del mundo que hemos venido tratando. Lo que nos queda de Esquilo y Sófocles, principalmente, da muestra de ello. En *Los Persas* de Esquilo, por ejemplo, Xerxes sufre la terrible derrota de su ejército invasor, aparentemente por insensatez; no obstante, el propio Darío, su padre muerto, aparece para señalar que el resultado de la batalla no responde a acción humana, los dioses son los dueños del destino. Áyax, a su vez, es víctima de Atenea y sufre al intentar salvar su orgullo como guerrero más fuerte tras la muerte de Aquiles; la diosa le engaña y le hace ver al ganado del ejército como si fuera el ejército griego mismo al que se dispone a asesinar tras otorgar las armas de Aquiles a Odiseo. Casos más paradigmáticos son los de Prometeo y Edipo, cuyas luchas contra el destino no hacen más que provocarlo.

Aquí se juegan concepciones más profundas que las nociones de “culpa”, “castigo” o “merecimiento”. La tragedia no deja una moraleja, es extramoral; es el arrojamiento a una existencia donde ésta rebasa al individuo y no le pide permiso para arrasarlo. Sentencia Nietzsche recuperando un verso del *Fausto* de Goethe: “Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado. *¡Ese es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!*”.<sup>61</sup>

El filólogo de Basilea presenta así a la tragedia como la más lograda de las manifestaciones de la alianza entre Apolo y Dioniso, fuerzas que subyacen al arte, y a éste como la disolución en forma de espejo transfigurador que se opone al sufrimiento primordial: la individuación. El griego se enfrenta a la sabiduría de Sileno y es capaz de invertir la terrible sentencia gracias a la bella forma que Apolo proporciona: lo peor para el ser humano es morir pronto, y lo peor en segundo lugar es tener que morir alguna vez.

Como se ha destacado, el arte es producto de la *paideia*, de un ideal generado por una disciplina y abonado por la fina sensibilidad del griego hacia los sufrimientos. Siguiendo estos supuestos, no es descabellado ver en el joven filósofo un anhelo de carácter pedagógico: ¿el hombre moderno puede ser educado para participar del pesimismo de la fortaleza? En una cultura de corte

---

<sup>61</sup> *Ibid.* p. 98. En itálicas la cita del verso 409 del *Fausto*.

teorético, donde la educación presupone la noción de que el conocimiento puede corregir a la vida y la religión preponderante aboga en favor del ascetismo y una vida transmundana, ¿es posible pensar en la recuperación de ese espíritu capaz de enfrentarse a lo terrible de la existencia y, más aún, de desearlo? Para Nietzsche esto es posible, si somos capaces de “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte con la de la vida”. ¿A qué se refiere con esta sentencia? Apenas aparece el problema que esta investigación se ha propuesto abordar, no obstante, ya se vislumbra una idea del papel que juega el arte en el pensamiento temprano de nuestro autor, y se han hecho algunas anotaciones de lo que éste concibe como la óptica del artista y la de la vida. Corresponde, pues, profundizar en aquello que entendía por “ciencia”, buscando descifrar qué implica acercarse a ella desde la óptica del artista.

## CAPÍTULO II

### UN PROBLEMA CON CUERNOS: LA CIENCIA

Quien nos desvelase la esencia del mundo nos causaría a todos la más desagradable de las desilusiones. No el mundo como cosa en sí, sino el mundo como representación (como error) es tan rico en significado, profundo, prodigioso, preñado de dicha y de desdicha.<sup>62</sup>

Un problema con cuernos embiste ahora directamente, uno al que el propio Nietzsche refiere en retrospectiva como algo terrible y peligroso: *el problema de la ciencia como discutible*.<sup>63</sup> Como se ha señalado, ante él se enfrentó *El nacimiento de la tragedia* desde el terreno del arte, “pues el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia”:<sup>64</sup> el conocimiento de aquello que subyace al mundo no se adquiere mediante razonamientos, silogismos y observación de regularidades, sino mediante la experiencia, especialmente la artística, pues en ella se manifiesta la pérdida de la individualidad y el re-encuentro con los hombres, la naturaleza y lo Uno primordial.

Por otro lado, se ha visto que en el “Ensayo de autocrítica” Nietzsche hace un esfuerzo por separarse de esta metafísica de corte schopenhaueriano. Y esta separación, que implica también un cambio en su concepción del quehacer científico, no demora los quince años que están entre la publicación del *Nacimiento* y la aparición del “Ensayo” para la tercera edición, sino que ya en 1876 se aprecia claramente: el enfermizo catedrático comienza a escribir *Humano, demasiado humano*.

---

<sup>62</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. Akal: Madrid, 2007. p. 60.

<sup>63</sup> Nietzsche, F. “Ensayo de autocrítica” a *El nacimiento de la tragedia*. Alianza: Madrid, 2009. p. 27.

<sup>64</sup> *Ídem*.

*Un libro para espíritus libres*. No podemos dejar de lado que también en este año se realizan los primeros festivales de Bayreuth, que suscitan una profunda decepción en Nietzsche y una necesidad de distanciamiento con respecto al ideal artístico de Richard Wagner. *Humano, demasiado humano* y los fragmentos póstumos correspondientes a esta etapa son testigos de esta separación, y son fundamentales para intentar una interpretación de lo que Nietzsche referirá en su invitación a ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida. ¿Cómo abordar al arte y la ciencia una vez que se ha dejado atrás la “metafísica de artista”, una vez que se ha reconocido lo arriesgado de una sentencia como la que afirma que “sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo”?

Si la intención de este trabajo es lograr un acercamiento al pensamiento de Nietzsche mediante una interpretación de la sentencia previamente referida, el propósito de este capítulo es clarificar la noción de *ciencia* presente en la fluctuante obra de nuestro pensador, con la distinción fundamental de tres momentos: el primero, *El nacimiento de la tragedia*, libro que es la base de la invitación que se intenta desentrañar; el segundo, *Humano, demasiado humano*, donde Nietzsche intenta desligarse de la metafísica de Schopenhauer y la influencia wagneriana (y por lo tanto hay una reivindicación del pensamiento científico con respecto a lo expresado anteriormente); y finalmente el tercero, el “Ensayo de autocritica”, donde Nietzsche, “con ojos más viejos, cien veces más exigentes, pero que en modo alguno se han vuelto más fríos ni más extraños a la tarea a la que este temerario libro (*El nacimiento de la tragedia*) osó por primera vez acercarse”<sup>65</sup>, reafirma la necesidad de hacerle frente a la vida, y al arte desde la óptica de ésta.

De esta manera, lo primero a tratar es la recuperación de lo que se señala en el *Nacimiento de la tragedia*, a saber, el optimismo socrático como fuente del pensamiento científico que acaba con la tragedia y merma el pesimismo de la fortaleza y el talento para el sufrimiento, a partir de un error: creer que el conocimiento puede corregir la vida. Posteriormente, en el apartado denominado “Genealogía y sentido histórico”, se verá la recuperación del espíritu subyacente al método científico que se realiza en *Humano, demasiado humano*, y la importancia de ésta para indagar sobre el arte, la ciencia y la filosofía una vez que se ha abandonado el pensamiento metafísico: el rigor del método para confrontar teorías con el sentido histórico. Por último, se abordará el tema de la ciencia como “último escondrijo del ideal ascético” que Nietzsche presenta y que se sitúa en

---

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 28.

la base de la redacción del “Ensayo de autocrítica” de 1886. De manera fundamental, esto nos permitirá vislumbrar cómo el concepto “ciencia” (*Wissenschaft*) deviene en la obra nietzscheana y en qué grado se opone o confluye con el pesimismo de la fortaleza, cuyo rescate le interesa al filósofo mediante su noción de *Bildung*, sobre la cual ya se han hecho algunas puntualizaciones y hacia la cual se encamina esta investigación para desarrollar a lo largo de su último capítulo. Además de los textos mencionados, es fundamental remitir a los fragmentos póstumos correspondientes a estos distintos periodos, en ellos se revelan diferentes formulaciones sobre los mismos problemas, y es patente el devenir de los propios conceptos nietzscheanos. La falta de rigor académico que se le ha reprochado al filósofo alemán disminuye con la lectura de estos fragmentos, llenos de notas, argumentaciones y reformulaciones.

## **Eurípides, Sócrates y el espíritu científico**

En los primeros apartados de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se encarga de explicar cómo en la tragedia ática el mito experimenta un reflorecimiento,<sup>66</sup> cómo alcanza en ella su contenido más hondo y su forma más expresiva, para finalmente perecer en las manos del optimismo socrático de Eurípides; sí, la tragedia muere de manera trágica, suicidándose por un conflicto insoluble: intentar hacer del mito algo cognoscible aunque ello conlleve a la anulación del carácter transfigurador de la tragedia. A continuación, se reproduce el argumento que presenta el joven catedrático en el que señala cómo Eurípides, el poeta trágico del que más obras disponemos, lleva a la tragedia a su muerte debido a la expulsión que hace del impulso dionisiaco, elemento necesario para que perviva la pugna de la cual se nutre este arte supremo. Su lugar será tomado por la contraposición entre *optimismo* y *pesimismo*, entre arte y ciencia; y donde el poder seductor de la lógica jugará un papel fundamental.

El surgimiento de esta nueva fuerza, de este modo de pensar conceptualmente que aparece entre los griegos justo en la época de su mayor esplendor, ya había sido tratado por Nietzsche antes de *El nacimiento de la tragedia*, específicamente en su controvertida conferencia de 1870,

---

<sup>66</sup> “De este mito moribundo se apoderó ahora el genio recién nacido de la música dionisiaca: y en sus manos volvió a florecer, con unos colores que jamás había mostrado, con un perfume que suscitaba un nostálgico presentimiento de un mundo metafísico.” Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 102.

“Sócrates y la tragedia”. En ella se encuentra el germen de la crítica que realizaría a la poesía trágica de Eurípides un par de años después. La tesis que guía al conferencista de Basilea es que, con las modificaciones que realiza Eurípides al arte trágico, la cultura helénica (la que es capaz de arrojarse al *pesimismo de la fortaleza*, como ya se ha expuesto anteriormente) comienza a dar muestras de una decadencia y debilitamiento ante la existencia: el griego abandona las creencias en un pasado ideal, en un futuro ideal, en su propia inmortalidad, creencias que están detrás del mito que hasta entonces había tomado su más bella forma en la tragedia ática.<sup>67</sup>

El mito se ve transgredido con la aparición del “hombre común” en el escenario, el ser humano de la vida cotidiana. Es fundamental notar que para Nietzsche la tragedia surge de la canción popular, sin embargo, esta canción versa sobre grandes hombres, como se aprecia en la aparentemente subjetiva obra de Arquíloco. El escenario estaba al margen del drama y del diálogo, en él se manifestaban fuerzas antes que personajes, las cuales callaban más de lo que decían; el espectador estaba condenado a esa oscuridad propia del elemento dionisiaco. Según el filólogo, tal oscuridad es lo que incomodó a Eurípides, en tanto espectador de sus antecesores, Esquilo y Sófocles, en los que encontró “decadencia del drama musical”.<sup>68</sup>

¿A qué se refiere Nietzsche cuando en boca de Eurípides atribuye a Esquilo y Sófocles una decadencia? Fundamentalmente al abismo que se abre entre la obra y el espectador, entre el propósito poético y el efecto causado: el espectador no era capaz de experimentar lo que el poeta deseaba, pues los medios de éste eran demasiado oscuros, incomprensibles. Para que algo sea comprendido tiene que ser transparente, es la norma que el filósofo alemán atribuye a la poética del último trágico griego, Eurípides: “Ante el tribunal de esta estética racionalista fue llevado ahora cada uno de los componentes, ante todo el mito, los caracteres principales, la estructura dramática, la música coral, y por fin, y con máxima decisión, el lenguaje.”<sup>69</sup> Y es por ello que incorpora un prólogo: una divinidad tiene que aparecer en la escena para explicar los antecedentes y lo que va a ocurrir; así el espectador podrá comprender el efecto que el poeta desea producir y se podrá concentrar en las delicias poéticas de la exposición. En la tragedia llamada *Ión*, por ejemplo, aparece Hermes en primer lugar explicando los antecedentes de la acción, para que el espectador no tenga ninguna duda al iniciar ésta: cómo fue que Creusa se deshizo de su hijo, producto de una

---

<sup>67</sup> Nietzsche, F. *Sócrates y la tragedia en El nacimiento de la tragedia*. p. 228.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 229.

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 230.

relación violenta por parte de Apolo, cómo tomó a Juto por esposo, y cómo es que llegan a Delfos buscando un oráculo.

Sin embargo, acusa el catedrático, en realidad lo único que Eurípides logró con el prólogo fue lo contrario de lo que pretendía: el efecto trágico se vuelve imposible para el espectador mientras éste se concentre en calcular el sentido de las acciones y los personajes. Los prólogos y las explicaciones lógicas comienzan a hacer de la tragedia un arte lisonjero, el pesimismo se aleja lentamente y se abre paso al optimismo; la jovialidad del heleno que es capaz de hacerle frente a los horrores de la existencia mediante la obra de arte dionisíaco-apolínea, se convierte en la imperturbabilidad del hombre que va al teatro en busca de entretenimiento.

Es necesario precisar que no es la incorporación del prólogo la única que realiza el poeta a modo de correctivo, ni tampoco la más importante. A Nietzsche le interesa revelar la tendencia de Eurípides hacia lo consciente, hacia las razones: es el primer dramaturgo, señala, que sigue una estética consciente. La crítica que le realiza a sus antecesores se dirige en dicho sentido: hacen lo incorrecto porque lo hacen inconscientemente. La equivalencia entre lo incorrecto y lo inconsciente la atribuye Nietzsche a la influencia del *socratismo* en el pensamiento y obra del trágico: “«Todo tiene que ser consciente para ser bello», es la tesis eurípidea paralela de la socrática «todo tiene que ser consciente para ser bueno». El héroe tiene que justificar su acción, actuar mediante cálculos. Orestes de *Las Coéforas* de Esquilo es un héroe que se lanza a la acción a la que está obligado sin calcular consecuencias: matar al asesino de su padre y a la esposa de éste, que es la propia madre de Orestes. Por otra parte, en la *Electra* de Eurípides aparece un Orestes calculador, que no se atreve siquiera a acercarse al palacio de Egisto por temor a no poder cumplir la labor que le ha encomendado el oráculo, de la cual, por cierto, duda. Incluso esta tragedia se desarrolla afuera de la casa del campesino al que fue entregada Electra como esposa.

Eurípides es el poeta del racionalismo socrático”,<sup>70</sup> señala el filólogo enfatizando la estrecha relación personal existente entre ambos nombres y el testimonio de Diógenes Laercio sobre la ayuda que Sócrates prestaba al poeta para escribir sus obras. A partir de ahora, la figura del pensador ateniense se instaure como el rival del pesimismo de la fortaleza: la tragedia muere en las

---

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 233.



manos del dramaturgo, pero el arma letal es la influencia del filósofo: la dialéctica, el optimismo, la lógica.

Si se apela a la figura socrática que nos presenta Platón, encontramos a un sujeto caracterizado por ser consciente de su propia ignorancia; ante la afirmación del oráculo de Delfos, de que el hombre más sabio es Sócrates, éste se dedica a mostrar que esa supuesta sabiduría radica en un autoconocimiento: saber que no se sabe. El crítico de los sofistas dialoga con oradores, artistas, hombres de Estado y aristócratas, en busca de aquello que es esencial a sus profesiones. Y en esos diálogos descubre que sus interlocutores no tienen una idea correcta y segura de su actuar, sino que lo realizan por *instinto*, lo cual es causa de reproche: no basta con el conocimiento práctico, es necesario un saber reflexivo; en él la consciencia se ha vuelto creadora, y el instinto ha pasado a ser crítico. “El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta”.<sup>71</sup> Al intentar hacer consciente todo para echar luz sobre el mundo, lo único que hace es alejarse del corazón de éste.

En un pensamiento que relega a un plano inferior la inconsciencia ya no hay lugar para el pesimismo de la fortaleza. A Nietzsche le interesa problematizar con esta postura fundamentalmente desde sus intereses y propósitos: el porvenir de la cultura. Eurípides, en su afán de hacerle comprensible al pueblo el sentido y efecto de la tragedia, abandona el elemento popular del cual surgió: la obra poética deja de ser el fin en sí mismo y se subordina a un aspecto ético, a un elemento educativo más que formativo, según la distinción que se realizó anteriormente. Recordemos que la fuerza cultural de un pueblo se transmite a través de su arte (*Bildung* creadora), pero es una transmisión inconsciente, donde el arte no es el medio para ese fin formativo; cuando se comienza a ver en el arte un vehículo de educación, entonces se trata ya de *Kultur*, y no de *Bildung*. En este sentido, la *paideia* con la que se ha equiparado el concepto nietzscheano de *Bildung*, sufre un cambio fundamental con la aparición del socratismo en el arte dramático. En qué sentido podemos seguir hablando aquí de un ideal inconsciente en la *paideia* griega es una cuestión sugerente que desborda los límites de esta investigación; sin embargo, no nos es lícito despreciar este giro. Las manifestaciones artísticas ya no emanan del pueblo, se realizan para el pueblo; hay una vulgarización. El escenario ya no es exclusivo del héroe y del dios, los cuales solían hablar con su silencio, sino que el hombre común sube también para proferir su insaciable discurso. El coro,

---

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 235.

heredero de la canción popular, pierde relevancia a medida que el diálogo comienza a ganarla: el dramaturgo desea provocar algo específico en el espectador, enseñarle el mito, por ello no puede permitirle perderse en los laberintos en los que desemboca la ambigüedad del coro, con sus saltos y huecos. Incluso se hace énfasis en que los oráculos de los dioses deberían ser más claros, pues de lo contrario dan pie a malos entendidos: la oscuridad de los oráculos de Apolo en *Ión* casi desencadenan la muerte del protagonista, tiene que llegar a Atenea para resolver la situación.

Pero no es esa vulgarización como tal lo que realmente le preocupa a Nietzsche, sino la nueva actitud ante la vida que él ve que se desprende de ahí. No se trata de una merma de carácter aristocrático, sino de la anulación de instintos vitales.

Sócrates creyó tener que corregir la existencia: él, sólo él, penetra con gesto de desacato y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta, en un mundo tal que el agarrar con respeto las puntas del mismo consideráramoslo nosotros como la máxima fortuna.<sup>72</sup>

Para Sócrates, la existencia, que se desarrolla en el terreno de la inconsciencia, ha de ser corregida, trasladada a la consciencia. Este pensamiento es el germen y heraldo de la ciencia. Con Eurípides, el arte trágico rinde pleitesía a la lógica, que pretende ser la luz en el camino que siguen los hechos. Lo que en Sófocles y Esquilo eran inaccesibles arrebatos y caprichos divinos, pasan a ser cadenas de eventos y errores de cálculo; esto es más bien cómico y no trágico, sentencia Nietzsche. Remitiendo nuevamente a *Ión*, se puede ver que la tensión se desencadena por un error de cálculo de Apolo, sí, el dios se equivoca y una mala interpretación de su oráculo es vista por el espectador, que gracias al prólogo ya conoce los motivos de lo que está sucediendo, como algo cómico.

Una puntualización con la que se le ha de hacer justicia a la admiración que sentía Nietzsche por Sócrates es que no aborda a éste como un personaje, sino como una poderosa figura, como un fuerte enemigo ante el cual medir una fuerza. Ya en su conferencia lo concebía de esta manera al señalar que el socratismo es más antiguo que el propio filósofo ateniense; se vale de su nombre para referir algo que trasciende al personaje. El joven catedrático de Basilea adopta la noción de optimismo socrático para, en un salto arriesgado, realizar una crítica a la ciencia del siglo XIX, caracterizada por la confianza en el pensamiento conceptual al momento de ofrecer explicaciones sobre el mundo y sus fenómenos.

---

<sup>72</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 122.

Con respecto a este ocaso de la tragedia propiciado por el espíritu socrático, el filólogo alemán señala que el origen de aquél no es otro que el diálogo: el héroe trágico se ve obligado a argumentar para defender su actuar.<sup>73</sup> Cada conclusión es una fiesta jubilosa para la dialéctica, y el triunfo de ésta se da cuando el poeta rellena con argumentos causales lo que anteriormente eran huecos: el discurrir dialéctico confía en las causas y los efectos: es *optimista*, contrario a la tragedia que es totalmente *pesimista*: lo propio del héroe no es sufrir por un merecimiento, o luchar contra el destino, sino el ciego arrojo hacia el espantoso mundo que se le presenta. El joven Nietzsche considera que con Eurípides se introducen en la tragedia las nociones tan poco griegas de culpa, castigo, virtud, felicidad... elementos desde los cuales se intenta corregir el mundo antes que arrojarse a él. “Todo mundo conoce las tesis socráticas: ‘La virtud es el saber: se peca únicamente por ignorancia. El virtuoso es el feliz’. En estas tres formas básicas de optimismo está la muerte de la tragedia, que es pesimista”.<sup>74</sup>

Eurípides resta importancia al coro, puente entre lo dionisiaco y lo apolíneo, y poco a poco lo va desplazando para colocar en ese papel lúcidas explicaciones, como los prólogos o la aparición del *deus ex machina*. Poco a poco la música, génesis de la tragedia, fue encerrada en parámetros más estrechos. El drama musical termina por perecer debido a la falta de música. Eurípides abandona a Dioniso y toda su irracionalidad; pero en ese momento Apolo lo abandona a él, al no encontrar un rival digno que le oponga resistencia. La tragedia muere desde adentro de sí misma gracias a la introducción de una tendencia con la que Nietzsche se enfrentará a lo largo de su obra: el optimismo científico, detrás del cual se esconde una profunda negación de la vida, según el filólogo de Basilea. Al ver a los sufrimientos como resultado de errores evitables, el optimismo atenta directamente contra aquello que el pesimismo había adoptado como fundamental en la vida vigorosa, es decir, el arrojo a la existencia con todos sus sufrimientos, a ver en el devenir algo que no es justo ni injusto. El optimismo que está detrás del pensamiento conceptual cree que la vida debe ser corregida y, más aún, que él puede realizar esa corrección por medio de razonamientos y argumentos.

En este primer momento de la obra nietzscheana, arte y ciencia se excluyen entre sí gracias a la oposición de esta última con el sustrato metafísico que se encuentra detrás del éxtasis

---

<sup>73</sup> Nietzsche, F. *Sócrates y la tragedia*. en *Op. cit.* p. 240.

<sup>74</sup> *Ibid.* p. 241.

dionisiaco; sin embargo, apenas un par de años más tarde, Nietzsche reformulará su concepción de la ciencia y esa aparente contradicción que tiene con el arte, una vez que se desliga de la metafísica. La oposición entre ambas, a pesar de todo, no es tan contundente ni siquiera en este primer libro nietzscheano. Estas líneas extraídas de *El nacimiento de la tragedia* arrojan luz sobre la idea de la ciencia que recuperará en *Humano, demasiado humano*: “También el hombre teórico encuentra una satisfacción infinita en lo existente, igual que el artista, y, como éste, se halla defendido por esa satisfacción contra la ética práctica del pesimismo.”<sup>75</sup> ¿Qué se esconde detrás de ese pretendido ideal desinteresado por la verdad y el conocimiento? Es lo que Nietzsche se preguntará, y lo que abrirá la puerta a una nueva concepción del pensamiento científico.

## Genealogía y sentido histórico

La lectura de *El nacimiento de la tragedia* nos hace pensar en un abismo insoluble entre pensamiento conceptual y sabiduría dionisiaca. La tesis de que “sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo” se presenta como fulminante; sin embargo, encontramos sentencias pertenecientes a la época inmediatamente posterior a la publicación del libro sobre la tragedia que matizan la aparente dicotomía. En la medida en que se va alejando de la concepción metafísica sobre la que descansa su primera obra, Nietzsche realiza una revalorización de la ciencia, fruto del pensamiento conceptual. El culmen de tal recuperación está en la aparición de *Humano, demasiado humano* de 1878. Más allá de sugerir una continuidad rígida de las grandes tesis que constituyen el pensamiento nietzscheano, o de ver la biografía de nuestro autor como el ancla y explicación de ellas, es necesario detenerse en el desencanto que podemos presumir como la génesis de una nueva mirada: el abandono de sus maestros de juventud, Schopenhauer y Wagner.

Aún con la ilusión de fundamentar la posibilidad de una nueva *Bildung* alemana a partir de la música de Wagner, como se atestigua en los párrafos finales de *El nacimiento de la tragedia* y en los textos *Schopenhauer como educador* y *Richard Wagner en Bayreuth*,<sup>76</sup> Nietzsche acude

---

<sup>75</sup> Nietzsche, F. *Op. cit.* p. 132.

<sup>76</sup> Estos textos, de 1874 y 1876 respectivamente, son agregados por Nietzsche a su plan original de 13 *Consideraciones intempestivas*, que son reflexiones sobre determinadas manifestaciones de un sistema cultural lleno de contradicciones; el pensamiento intempestivo pretende tomar distancia para poder diseccionar fríamente los problemas de la cultura tales como la enfermedad histórica, la cultura de soldados, los centros de formación, el papel de la filosofía en la cultura, el socialismo, lo alemán y lo pseudoalemán, entre otros. De las 13 *Consideraciones*

en el verano de 1876 a los festivales de Bayreuth. En ellos se decepciona profundamente: lo que presentía como el renacimiento de una cultura a partir de principios artísticos era en realidad la pomposa confirmación de lo que él intentaba combatir, a saber, la concepción del arte como una distracción. A este lamentable pero definitorio episodio dedica Nietzsche unos párrafos en la parte de su *Ecce Homo* destinada a *Humano, demasiado humano*. Ahí señala que “nosotros los ajenos a aquello, los que sabíamos demasiado bien cómo el arte de Wagner habla únicamente a los artistas refinados, al cosmopolitismo del gusto, estábamos fuera de nosotros mismos al reencontrar a Wagner enguirnaldado con ‘virtudes’ alemanas”.<sup>77</sup> Un Wagner condescendiente con la sociedad alemana, un Wagner piadoso, es lo que encuentra su discípulo en Bayreuth; y se avergüenza de los tonos exhortatorios contenidos en las últimas secciones de *El nacimiento*, encaminados a abrazar la resurrección del espíritu trágico en la música alemana, específicamente la de Wagner.

La decepción sufrida en Bayreuth lleva al joven pensador a reformular las ideas que se encuentran detrás de su primer libro y de las *Consideraciones intempestivas*, sin abandonar el impulso del que ellas surgieron. Ello responde fundamentalmente a un cambio de óptica especialmente relevante para esta investigación: Nietzsche se enfrenta a la metafísica desde la óptica de la vida, desde el método genealógico que se expondrá a continuación.

Como el propio autor señala, *Humano, demasiado humano* es el monumento de una crisis.<sup>78</sup> Cabe hacer referencia al giro en su vida que significaron los múltiples problemas de salud de los que fue víctima a partir de 1874, los cuales le obligan a dejar la cátedra en la Universidad de Basilea, le orillan a buscar climas más templados y le impiden trabajar por lapsos prolongados; tres aspectos que serán fundamentales en la creación de este texto que, por lo mismo, inaugura dos formas nuevas de hacer filosofía, simultáneas entre sí. La primera responde al aspecto formal, consecuencia de la imposibilidad del autor por escribir continuamente debido a los recurrentes malestares y dolores: el libro no está redactado como un ensayo o un tratado basado en una secuencia argumentativa, sino más bien como aforismos y provocativas sentencias cuya intención no son llevar a la razón a la tranquilidad propia de la argumentación lógica, sino generar cierta

---

previstas, sólo vieron la luz las dos primeras (*David Strauss el confesor y el escritor*, 1873, y *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, 1874), además de dos añadidas posteriormente. Nietzsche abandona el proyecto conforme su salud empeora.

<sup>77</sup> Nietzsche, F. *Ecce Homo*. p. 91.

<sup>78</sup> *Ibid.* p. 89.

incomodidad que incite a la reflexión. La segunda forma tiene que ver con el tratamiento de dichas sentencias: apelar a la genealogía de los conceptos en tanto extraídos de experiencias vitales.

*Humano, demasiado humano* es producto de la enfermedad, una enfermedad propia de los que anhelan ser espíritus libres, acota Nietzsche en el prefacio: “permanecer enfermo un buen lapso de tiempo y luego recobrar la salud por un período cada vez más largo, quiero decir, volverse ‘más sano’.”<sup>79</sup> Recetarse la salud “sólo por dosis pequeñas”, aunado a la noción de “espíritu libre”, es lo que se encuentra detrás de la óptica de la vida que adopta el enfermizo filósofo: ocuparse exclusivamente de las cosas que ya no son preocupantes, pero que lo fueron, e intentar desentrañar los basamentos sobre los cuales se fueron edificando. Parece necesario haber padecido, pero ser capaz de desligarse del malestar, no sólo en sentido literal como de hecho le ocurrió al excatedrático, sino especialmente en forma metafórica como integrante de una cultura enferma de metafísica. El gran pilar al que se aferra Nietzsche, paradójicamente, es el de la noción del devenir que ya había presentado en *El nacimiento de la tragedia*. El incesante movimiento debe ser aplicado también a los conceptos que se han concebido como inmutables.

De aquí surge la excepcional herramienta con la cual el filósofo errante disecciona algunos de los grandes conceptos vitales: el método genealógico, o filosofía histórica. Ya en la *Segunda intempestiva, Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, se presentan algunas precauciones que es necesario tener en cuenta al momento de apelar a la historia y, así mismo, la importancia del olvido en pro de la salud y de aquello que fortalece la vida, olvido sobre el cual, no obstante, se han construido los conceptos como enormes monumentos monolíticos, inmutables y legitimadores.

Lo propio de este método no es ir al olvidado origen de tales conceptos, sino rastrear la *procedencia* de los mismos. Esta diferencia crucial es excepcionalmente explicada por el agudo lector de la filosofía nietzscheana, Michel Foucault:<sup>80</sup> mientras que el concepto de origen, *Ursprung*, hace referencia a la emergencia en un momento determinado, el concepto de procedencia, *Herkunft*, sitúa la relevancia del rastreo no en un punto de inicio, sino en el devenir a partir de un inicio que en ningún momento es claro. La metafísica, encargada de tratar sobre las cosas primeras y últimas, ha concebido a los conceptos fundamentales como inmutables, como

---

<sup>79</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. p. 39.

<sup>80</sup> Foucault, M. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Pre-Textos: Valencia, 1997.

poseedores de un origen a lo sumo. Lo que Nietzsche pretende mostrar es que tales nociones no tienen un origen, sino una procedencia, la cual es, en mayor parte, contraria a lo que refiere el concepto: lo bueno procede de lo malo, lo saludable de lo enfermizo, el desinterés del interés, la moral de lo absolutamente amoral. Pone en entredicho uno de los supuestos básicos del pensar metafísico: la antítesis radical.

Ya se mencionó en el primer apartado de este trabajo cómo en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, la verdad es concebida como una hueste de metáforas cuyo origen se ha olvidado:<sup>81</sup> en su afán y necesidad de poder sobrevivir en un mundo al que es arrojado como individuo, el ser humano compara y mide experiencias, las empata para poder entenderlas y comunicarlas. Sin embargo, se olvida de ese equilibrio necesario sólo para la razón, y valora como si los diversos fenómenos tuvieran una esencia, más aún, como si dependieran de una esencia. Se olvida que la valoración surgió de un interés, que el intelecto trabaja con metáforas y abstracciones que simplifican la experiencia, la cual nunca es neutral, pues va cargada de sentido por parte de un sujeto que tiene deseos, necesidades y el profundo anhelo de afirmarse. La filosofía histórica que propone Nietzsche parte de la idea de que no existen contemplación completamente desinteresada,<sup>82</sup> es una crítica a la visión del conocimiento puro y contemplativo, bastión irremplazable del pensamiento conceptual.

En la primera parte del texto, denominada “De las cosas primeras y últimas”, el autor se encarga de mostrar cómo trabaja esta forma de filosofar mediante el enfrentamiento con las nociones metafísicas que se encuentran a la base del pensamiento religioso, artístico y científico. La religión, el arte y la ciencia vistos con la óptica de la vida, con la óptica del devenir histórico en contraposición a un supuesto origen milagroso. El sentido histórico frente a los esencialismos, el devenir en contraposición al ser inmutable. La falta de sentido histórico, se precisa, ha sido el pecado original de los filósofos, quienes han visto al hombre como una verdad eterna, alguien que ha sido el mismo desde su aparición. Aquí Nietzsche ya se apoya en las tesis evolucionistas para hablar del devenir del hombre no sólo en sentido social y con miras a un pretendido progreso, sino incluso a nivel biológico. El hombre es algo que ha llegado a ser, con base en sufrimientos y

---

<sup>81</sup> V. *supra*. Capítulo I. Nietzsche, el filólogo y el contexto de *El nacimiento de la tragedia*. p. 15. Cuando Nietzsche redacta *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 1872 - 1873, aún no distingue entre los conceptos *Ursprung* y *Herkunft*.

<sup>82</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. p. 43.

prácticas que a la modernidad se le antojan bárbaras e inhumanas, pero que el amigo de los espíritus libres ve como algo humano, demasiado humano.

El filosofar histórico es necesario ante la falta de principios inmutables; hasta entonces, lamenta Nietzsche, la filosofía no ha sido más que una apología del conocimiento que no se ha preguntado con seriedad por el provecho de dicho conocimiento, y el interés del que procede.<sup>83</sup> El conocimiento es uno de esos conceptos que se han supuesto como fijos, como surgidos divinamente. ¿Qué quiere el que conoce?, ¿quién es el que conoce y el que quiere conocer?, ¿desde dónde pretende conocer?, son preguntas que no se han realizado correctamente.

El método genealógico es el adecuado para realizar este tipo de preguntas. Y como buen método, requiere disciplina y paciencia, “la genealogía es gris, meticulosa y pacientemente documental”, acota Foucault.<sup>84</sup> La genealogía va lentamente desentrañando la procedencia de los valores, sus intereses, sus cambios, sus inversiones. La genealogía es un lento desenmascaramiento que se sirve del sentido histórico: el desenmascaramiento de los valores como procedentes de instintos, de bajos fondos principalmente. En este sentido es una apuesta en favor de la singularidad de los acontecimientos siempre sujetos al devenir: ante la genealogía lo diferente y lo accidental no son ya accesorios prescindibles, sino elementos fundamentales sin los cuales los valores no hubieran podido llegar a ser lo que son, a tener el valor que se les atribuye. El hombre valora de acuerdo con intereses y contextos, esto significa que los valores devienen, no son universales e inmutables como ha creído la filosofía moral y de la cultura. Y esto aplica de igual manera para los valores artísticos. Las manifestaciones artísticas responden a lo largo del tiempo a distintos intereses que no son tomados en cuenta; de esta manera la experiencia de diversas obras se iguala como si fuera un solo sentir el que les subyace. La multiplicidad se ve encadenada a la unidad, de esta forma procede la cultura en su permanente búsqueda de paz y tranquilidad. Podríamos afirmar que del interés de combatir tal concepción es de donde procede la propia genealogía. En esto es en lo que se ha de profundizar a continuación.

Recordemos que Nietzsche contrapone la sabiduría del pesimismo de la fortaleza al optimismo del pensamiento científico que nace de la lógica. La ciencia es esencialmente optimista; no obstante, sólo ella es capaz de proporcionar la disciplina y la metodología necesarias para hacer

---

<sup>83</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>84</sup> Foucault, M. *Op. cit.* p. 11.



frente a la metafísica que no es menos optimista. Las pretensiones de nuestro autor son ahora más medidas que las que podemos encontrar en su primer libro; entonces, las categorías estéticas de lo apolíneo y lo dionisiaco fueron elevadas a un estrato ontológico gracias a la influencia de la Voluntad schopenhaueriana. Ahora Nietzsche se permite diseccionar esa metafísica y buscar lo que hay detrás de ella; aunque para ello recurra al modo de investigación empleado en la ciencia, a la que anteriormente había denostado como un pensamiento incompleto e incapaz de aprehender los aspectos fundamentales de la existencia.

No es que en *Humano, demasiado humano* el filósofo abrace al pensamiento científico apartándose de lo anteriormente defendido en su afán por desligarse de Wagner y Schopenhauer; sino, que pretende adoptar el rigor de la ciencia a partir de la concepción de que la propia ciencia responde a intereses, errores y puntos de vista. Postula que son las pasiones, los errores y el autoengaño lo que le ha dado valor a las grandes hipótesis científicas.<sup>85</sup> Y así como el entusiasta dionisiaco no acepta los sufrimientos propios de la existencia, sino que se arroja a ella gracias y a pesar de ellos, el genealogista se empapa del pensamiento científico a sabiendas de su procedencia y de lo imposible de sus deseos. Tal pensamiento no es ya el elemento centáurico que entusiasmaba al joven en sus cartas, sino que es la atalaya desde la cual se han de observar las pretensiones del arte, la moral y la propia ciencia. Quizás podríamos aventurar una inversión que se da en este punto: ver la metafísica de artista con la óptica del devenir histórico. El matiz está en la aceptación del conocimiento como producto del devenir.

Fundamentalmente, lo que Nietzsche recupera de la ciencia es su valor metodológico: poner en duda lo que la metafísica ha constituido como verdades. El ejemplo paradigmático de esto es la supuesta conexión entre el *fenómeno* y la *cosa en sí*. En el párrafo 16 de *Humano, demasiado humano*, el genealogista señala que los filósofos se colocan frente a la vida, el mundo del fenómeno, como ante una pintura de la que deben inferir la esencia que la ha pintado, la cosa en sí, a la que se le considera como la “razón suficiente”; de igual manera, algunos lógicos más rigurosos han puesto en tela de juicio la conexión entre lo incondicionado y el mundo conocido. Sin embargo, la flaqueza de ambos radica en que no se considera el cambio, que la supuesta pintura de la cual intentan encontrar la esencia, ha devenido, e incluso se encuentra en el devenir, y por lo tanto no es una

---

<sup>85</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. p. 47.

dimensión fija de la cual se pueda inferir algo más que lo que muestra por sí misma.<sup>86</sup> Son los intereses, los errores y las pretensiones humanas las que han puesto los colores, perpetuamente variables, a esa pintura cambiante. En este punto el alejamiento de la filosofía schopenhaueriana y su principio de razón suficiente ya no tiene marcha atrás.

El principio de razón suficiente, para Nietzsche, no pasa de ser una ficción que responde a una relación de placer y dolor con el presunto sujeto cognoscente. Lo que está detrás del conocimiento es placer, e incluso éste es todo lo deseable de aquél; no es la verdad lo que importa al hombre, sino las consecuencias agradables que esta trae consigo. Por lo mismo, hay mentiras que son realmente aceptadas, pues no se oponen a dicho agrado; el arte, por ejemplo.

Con los ojos puestos en ese interés es como el hombre valora, por ello toda valoración está profundamente sesgada. Nietzsche no califica esto como bueno o malo, ni pretende eliminarlo con fines prescriptivos, simplemente lo muestra gracias al desenmascaramiento propio del método genealógico, e incluso postula la sana necesidad de un movimiento regresivo: reconocer cómo el mayor avance de la humanidad procede de la metafísica y la religión.<sup>87</sup> Apunta: “En la medida en que toda metafísica se ha ocupado primordialmente de la sustancia y de la libertad de albedrío, cabe definirla como la ciencia que trata de los errores fundamentales del hombre, pero como si fuesen verdades fundamentales.”<sup>88</sup>

No se trata de realizar juicios de valor acerca de tales errores fundamentales sobre los que descansa la metafísica, sino echar luz sobre ellos y notar la multiplicidad de sus variables. Aunque errores, no por ello dejan de ser primordiales para el hombre en su intento de dar sentido a la vida: detrás de ellos hay un anhelo, una fuerza que a la ciencia le ha faltado al momento de despertar fe en sus resultados. La ciencia ha perdido su fuerza creadora al intentar desterrar de ella todo elemento ilógico, sin atreverse a aceptar que éste es propio del hombre y que de él han surgido muchas cosas en beneficio de la lógica. Lo ilógico se encuentra en aquello que constituye la vida con todas sus connotaciones: las pasiones, el lenguaje, el arte, la religión. Si se suprime lo ilógico se mutila la propia vida. En este sentido, Nietzsche no deja de concebir a la ciencia como una actividad nihilista, más aún, a pesar de apostar en *Humano, demasiado humano* por un pensamiento

---

<sup>86</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>87</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>88</sup> *Ibid.* p. 54.

dependiente del rigor propio del método, comienza a fraguarse la sospecha de que el ideal ascético, negador de la existencia, se oculta en la ciencia.

Nietzsche no quita la mirada de una posible *Bildung* creadora de valores, pero el desencanto que significaron los festivales de Bayreuth aunado al repudio que sentía por los centros de formación alemanes, le llevan a poner en tela de juicio los propios fundamentos sobre los cuales había basado sus pretensiones culturales: la metafísica de artista. ¿En realidad es posible un arte desinteresado el cual, no obstante, sea la base de una cultura? La respuesta que lanza el genealogista es un rotundo “no”. ¿Cómo recuperar esa pretensión de *Bildung* entonces?, ¿cómo seguir defendiendo un proyecto de esa índole una vez que se han abandonado la metafísica de Schopenhauer y las máximas del arte expresadas por Schelling que recupera Wagner?

Si bien, ya no es posible pensar en un progreso en el sentido y por la vía de la cultura antigua,<sup>89</sup> como se defiende en *El nacimiento*, es imposible negar en la posibilidad del progreso, aunque sea precipitado creer que éste debe tener lugar necesariamente. La tarea que encomienda a los grandes espíritus del próximo siglo radica en la adquisición del conocimiento de las condiciones de la *cultura superior* alcanzados hasta entonces.<sup>90</sup> En este primer momento de *Humano, demasiado humano*, la *Bildung* pasa a ser objeto de la filosofía histórica capaz de reconocer la insoluble disarmonía de la existencia: somos seres ilógicos e injustos.

Nos adentramos poco a poco en la óptica de la vida. La genealogía da cuenta de ella: los bajos fondos, lo irracional, lo ilógico, el cambio. La frase que se ha propuesto interpretar, a saber, “ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte con la de la vida”, parece dar un giro sobre sí misma: el acercamiento a la óptica de la vida se ha realizado a partir del devenir histórico y genealógico. Detrás de los principios inmutables se encuentra el devenir, el sentido histórico. Se trata de quitar la máscara de un golpe para apreciar lo que se esconde: la asunción de las antítesis radicales en los supuestos fundamentales del pensar metafísico no sólo es errónea, sino que atenta contra la vida.

Por lo mismo, también la ciencia ha de nutrirse de la filosofía histórica: indagar en la procedencia de esa búsqueda de la verdad, pues detrás de la ciencia también hay placer, el placer de conocer. Lo que subyace a la ciencia no es el pretendido desinterés en favor de un conocimiento

---

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 57.

<sup>90</sup> *Ibid.* p. 58.

positivo e irrefutable del mundo; es una práctica cuyos principios rectores no escapan al devenir, y que en un momento primordial podemos ver que responde a impulsos de carácter estético. El interés es lascivia, deseo, voluntad de dominio e, incluso, de negación. El conocimiento no se encuentra desligado al placer: en él deviene uno consciente de su fuerza; en el curso del conocimiento se va más allá de viejas nociones, se cree obtener una victoria; y, finalmente, la adquisición de un nuevo conocimiento “nos hace sentir elevados por encima de *todos* y como los únicos que saben lo cierto al respecto”.<sup>91</sup>

Después del desencanto de Bayreuth por lograr una cultura superior mediante la vía artística, Nietzsche recurre al camino de la filosofía histórica: la *Bildung* creadora no puede dejar de lado el pensamiento lógico en compensación con el pensamiento metafísico, el cual, no obstante, ha sido precursor de las grandes obras de la humanidad. El genealogista es consciente de que la atrofia o mutilación de un órgano favorece el desarrollo de otro: “un pueblo que en algún punto se gangrena y debilita, pero que en conjunto está todavía fuerte y sano, es capaz de absorber y de incorporar con ventaja la inoculación de lo nuevo.”<sup>92</sup> El pensador errante no abandona la convicción de que una cultura sana depende de fuerzas inconscientes, violentas y salvajes; y el método genealógico se encarga de revelarlas como la procedencia de todo aquello que se ha considerado como elevado e inmaculado.

En este sentido, la filosofía histórica adquiere la utilidad de medir las pretensiones de la cultura y un hipotético “Estado perfecto” generado a partir del optimismo generado por el pensamiento lógico. Tal Estado no sería siquiera deseable, pues implicaría la destrucción de las condiciones del surgimiento del gran intelecto, el individuo poderoso y, especialmente, del genio que, como se sostiene desde *El nacimiento de la tragedia*, es el fin de la *Bildung*.<sup>93</sup>

*Genio y Estado ideal* se contraponen, fundamentalmente porque el genio requiere del abono que le proporcionan aspectos que se han desestimado al momento de valorar: el trabajo, la fealdad, el error, el fracaso y el dolor. La figura del genio se le ha antojado a la civilización occidental como algo que simplemente emerge de manera casi milagrosa. Y a partir de esta figura se valora igualmente la obra: producto de la improvisación, respuesta al estímulo de un talento innato. El

---

<sup>91</sup> *Ibid.* p. 165.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 152.

<sup>93</sup> *Ibid.* p. 157.

filósofo histórico se opone a esta noción de genio; para él, el genio es el producto de una cultura a la que él mismo adscribe reglas. El genio necesita de la *Bildung*, y a su vez la *Bildung* requiere del genio con todas sus implicaciones: “todos los grandes han sido grandes trabajadores, infatigables no sólo en el inventar, sino también en el desechar, tamizar, modificar, ordenar.”<sup>94</sup>

El surgimiento de las grandes civilizaciones no sólo ha requerido de sangre y fuego, sino también de los sufrimientos, fallos e impulsos inconscientes de los grandes hombres, que alimentan y se alimentan de la cultura. Se deviene genio gracias a carencias que se buscan ocultar.<sup>95</sup> El genio de la cultura maneja la mentira y la violencia, aunque sus objetivos sean grandes; es un centauro, puntualiza Nietzsche, mitad animal, mitad hombre y con alas de ángel en la cabeza.<sup>96</sup>

Penetrando en el pensamiento conceptual, antecedente inmediato de la ciencia, ha ido haciendo su aparición fragmentaria aquello a lo que podríamos denominar “la óptica de la vida”, a la cual es posible encontrarle similitudes con la aceptación de la sabiduría de Sileno que ya se ha mencionado.<sup>97</sup> ¿Desde dónde iniciar cualquier acción legítima en favor de una cultura saludable una vez que se ha abandonado la creencia en milagros?, ¿es posible fomentar la inercia que nutre a una cultura cuando hay consciencia? Ante este reto, el filósofo señala que es necesario considerar tres cosas: cuánta energía se hereda; por qué medios se puede generar aún nueva energía; y cómo le es posible al individuo adaptarse a las pretensiones de una cultura sin que éstas lo afecten al grado de disolver su unitariedad.<sup>98</sup>

En *Humano, demasiado humano* podemos ver cómo Nietzsche se acerca, por una vía diferente a la que había seguido en su primer libro, a aquello que constituye más profundamente la existencia, a esos problemas que, pese a sobrepasar los límites de la razón humana, pueden ser tratados de forma racional y, sobre todo, mundana, corporal y humana, sin apelar a metafísicas, milagros o transmundos. El método genealógico se presenta como vehículo de la cultura superior, adoptando el papel que había desempeñado el arte con su sustrato metafísico; se vale de la filosofía histórica para desenterrar los cimientos de los grandes monumentos que ha erigido la humanidad: el arte, la ciencia, la religión...

---

<sup>94</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>95</sup> *Ibid.* p. 127.

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 160.

<sup>97</sup> *V. supra.* Capítulo I. Sileno y la sabiduría trágica. p. 27.

<sup>98</sup> *Ídem.*

La óptica de la vida tiene que ver con estos bajos fondos y aspectos oscuros de la existencia a los que el aún joven filósofo se enfrenta en su incipiente obra, mediante el pesimismo de la fortaleza, en *El nacimiento de la tragedia*, y a través de la genealogía, en *Humano, demasiado humano*. Nietzsche no pierde de vista a la *Bildung* creadora como finalidad de las más nobles actividades humanas, sin embargo, la confianza que deposita en el pensamiento científico después del abandono de sus maestros no es permanente; reconocerá que la actividad científica del siglo XIX oculta un peligro mayúsculo: el nihilismo. Para combatirlo, cree necesario encontrar auténticas metas en la ciencia, pensamiento que se puede apreciar en el “Ensayo de autocrítica” que escribe para la tercera edición del libro sobre la tragedia en 1886, año en que también escribe un prefacio a *Humano, demasiado humano*. En ambos aparece detrás la idea de cierto cuidado de sí que permita hacer frente no sólo a los aspectos terribles de la existencia, sino, especialmente al optimismo que subyace a la modernidad. A continuación, se ahondará en la recuperación del arte que realiza en este par de prólogos, una vez que ha desarrollado los conceptos más célebres de su obra, con la finalidad de enfatizar el nihilismo que se esconde en la labor científica, y la necesidad de abordarla desde la óptica del artista.

### **Ojos más exigentes, pero no más fríos: autocrítica**

Con la intención de cambiar de editor, Nietzsche redacta en 1886 nuevos prólogos para *El nacimiento de la tragedia* y *Humano, demasiado humano*. Entonces ya han visto la luz los primeros cuatro libros de *La ciencia jovial* y los tres primeros de *Así habló Zaratustra*, es decir, los temas fundamentales de lo que nos ha llegado como su filosofía, ya han sido formulados de manera explícita.

El propio autor confiesa a Peter Gast que no releyó los textos antes de redactar dichos prólogos, sino que lo hizo a partir de los recuerdos que de estas experiencias vitales permanecían,<sup>99</sup> lo cual considera una ventaja que aprovecha para sugerir una lectura que vaya en conformidad con los temas de su filosofía madura. Estos prólogos son muestras invaluable de cómo Nietzsche aplica el método genealógico a su propia obra: se pregunta por los impulsos de donde surgió, por

---

<sup>99</sup> Nietzsche, F. *Correspondencia*. Vol. V. Carta a Heinrich Köselitz, 31 de octubre de 1886. p. 235.

los intereses del autor y por lo que ocultaban las categorías, estéticas o metafísicas, que entonces fueron empleadas.

En ambos prólogos se puede apreciar el interés del genealogista por ofrecer un nuevo acercamiento a sus primeras obras desde las ocupaciones que ya entretienen a Zaratustra: la pérdida del fundamento, la voluntad de poder, el ideal ascético y, en menor medida, el eterno retorno. Este replanteamiento es fundamental para el esclarecimiento del concepto de “ciencia” enclavado en la sentencia que aquí se desea desmenuzar.

Sin embargo, y más allá de la propuesta del propio autor, cabe preguntar cómo pueden compaginar estos conceptos maduros con las intuiciones reveladas en los textos que hasta ahora han sido analizados. El tardío prologuista es fundamentalmente crítico, no tanto con lo que ha dicho, sino con lo que se oculta detrás de lo que ha dicho, es decir, el exceso de confianza en la metafísica de artista, por un lado, y por otro, la vacilante e incipiente salud que antecede al *gran desasimiento*; ambos surgen de impulsos y vivencias. Autor y obra no se pueden separar en este sentido: ¿desde dónde pregunta el que pregunta? La necesidad de consuelo metafísico de *El nacimiento de la tragedia*, y el desenmascaramiento de los grandes conceptos metafísicos en *Humano, demasiado humano*, responden a experiencias vitales que han de salir a la luz en los prólogos, en los cuales el valor de la existencia se presenta como una de las guías fundamentales para la redacción de los mismos. Para fortalecer la noción de “ciencia” que ha sido presentada, es conveniente concentrarse en resaltar los matices que dibuja Nietzsche en ambos textos, antes de aventurar explícitamente una interpretación de la sentencia que da origen a esta investigación, lo cual se hará en el siguiente rubro, basado en lo indagado hasta ahora.

Lo fundamental del libro de la tragedia, se puede entrever en el Ensayo, no es la recuperación del espíritu griego para la edificación de una nueva cultura alemana bajo el estandarte del arte de Wagner, sino el enfrentamiento entre el *pesimismo de la fortaleza* y el *pensamiento científico* como síntoma de una vida debilitada. ¿Qué es lo que le interesaba al autor de este texto imposible? Precisamente la osadía de “*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida.*”<sup>100</sup> Nietzsche jala los hilos de la filosofía histórica para ver la ciencia como problemática, para preguntar por la procedencia de esta actividad a partir de impulsos. ¿Cuál es el impulso que guía la búsqueda de la verdad? Si bien, lo que se desea de ella no es ella en sí, sino sus

---

<sup>100</sup> Nietzsche, F. “Ensayo de autocrítica” a *El nacimiento de la tragedia*. p. 28.

consecuencias, no es únicamente este aspecto pragmático el que la sostiene: es el placer del auténtico conocedor, el que busca la verdad, más que el que goza sus frutos. Sin embargo, la ciencia del siglo XIX ha despojado a la ciencia de esa fuerza, en su afán de buscar esencialismo.

Lo que sale a la luz en el Ensayo es que las intenciones del melancólico y joven filólogo no eran tanto un enfrentamiento contra la ciencia en dos polos irreconciliables, sino el descubrimiento de que tal actividad, pretendidamente desinteresada, parte también de circunstancias y es síntoma de una forma de vida. Lo que está detrás del pensamiento lógico es una voluntad de negación, un afán por hacer comprensible la existencia mediante la simplificación de ésta en fórmulas lógicas. No es otra cosa que “miedo al pesimismo”, una escapatoria. Una defensa sutil contra la horrible verdad que es la existencia.<sup>101</sup> Esto es precisamente el *cientificismo* (*Wissenschaftlichkeit*), un concepto que Nietzsche no emplea sino hasta la redacción del Ensayo y en fragmentos póstumos correspondientes a esta época, y con el cual desea enfatizar la distinción entre la actividad científica, que también puede ser creadora, y el impulso que desea concebir toda actividad humana desde el mismo punto de vista.

El *cientificismo* es un concepto con tintes peyorativos que se desea rescatar una vez que se ha visto que la ciencia no es el problema, sino los supuestos de los que parte, es decir, una vez que Nietzsche la ha analizado con el ojo de la genealogía, cosa que aún en *El nacimiento de la tragedia*, no había realizado, aunque sí presentido. De esta manera, a pesar de todas las críticas que se le han encontrado al libro de la tragedia (no sólo las señaladas con cierto tino por Wilamowitz, sino especialmente aquellas de las que el propio autor se avergüenza), éste tiene un valor inestimable por tratarse de un presentimiento de aquello que el filósofo explotaría más adelante. Aunque falto de ritmo, plagado de metafísica y juvenilmente optimista, *El nacimiento de la tragedia* es un centauro al que es imprescindible voltear; no porque incorpore los elementos que durante su redacción presumió a Rhode, ciencia, arte y filosofía,<sup>102</sup> sino por la aparición del aspecto psicológico.

La pregunta por el origen de la tragedia, se reformula en el Ensayo, es una cuestión psicológica que emana de una relación con el dolor, la forma en que no sólo un sujeto, sino incluso un pueblo entero, se enfrenta con él. En el caso de los griegos no hay la anulación del sufrimiento

---

<sup>101</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>102</sup> V. *supra* p. 17.



que suele pretender el optimismo racionalista, sino una coexistencia con él y para él: no un *ethos* a pesar del dolor, sino a partir de él. No son la demencia ni el pesimismo los síntomas de decadencia, sino, por el contrario, el optimismo y el utilitarismo teórico y práctico, es decir, el *cientificismo*. Así, es notable que el presagio de la “neurosis de la salud” que Nietzsche esclarece en *La ciencia jovial*, ya se puede encontrar en *El nacimiento* como una intuición.<sup>103</sup>

Lo que anteriormente fue abordado como pesimismo de la fortaleza, en este momento ya puede ser considerado como un “pesimismo ‘más allá del bien y del mal’”,<sup>104</sup> con las implicaciones que a esta fórmula ha atribuido el inquisidor de la moral. Si bien, en la redacción original de su primer libro, el pensador hace explícito reiteradamente el carácter extramoral del pesimismo de la fortaleza, en el Ensayo le preocupa traer al escenario a un adversario que esconde el mismo ideal ascético del que bebe la ciencia, pero que en 1872 aún se encuentra ausente: el cristianismo. El silencio ante él, según Nietzsche, es precavido y hostil, en tanto que éste es la más grande antítesis de la justificación estética de la existencia y el mundo. A pesar de ser una solución metafísica, y por lo tanto ociosa y arbitraria, la justificación estética se muestra como un instinto defensor de la vida frente a la moral y al *cientificismo* que relegan al arte no sólo al mundo de la apariencia, sino, sobre todo, al mundo de la mentira. La disputa se ve refinada en los catorce años transcurridos entre los textos examinados, pues ya no es la figura de Sócrates el principal contendiente al que se enfrenta la valoración dionisiaca del mundo; su lugar es tomado por el cristianismo, el cual, al inventar un más allá para poder calumniar al más acá, representa la forma más hostil del nihilismo: se erige una expresa voluntad de ocaso y de hundimiento, a partir de una valoración completamente moral de la existencia.

La crítica al cristianismo es uno de los temas que se vuelven fundamentales en el pensamiento del filósofo errante en la época en que escribe el Ensayo, por lo que intenta rastrearla desde sus primeros textos: lo que era crítica a la moral, ahora lo es a la moral cristiana; sin embargo, el enfrentamiento persiste desde la trinchera de la visión dionisiaca, esta vez depurada de metafísica. Nietzsche resignifica la interpretación y justificación estética del mundo a partir de la lucha con dos distintas manifestaciones del mismo rival: la ciencia y el cristianismo. Ambas se encargan de relegar el arte al territorio de la mentira en contraposición negativa con lo verdadero;

---

<sup>103</sup> Nietzsche, F. “Ensayo de autocrítica” a *El nacimiento de la tragedia*. p. 30.

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 32.

esta hostilidad al arte es hostilidad a la vida, “pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error.”<sup>105</sup> Ciencia y cristianismo, ambos son expuestos como máscaras de un mismo enemigo al que ahora conoce el genealogista, después de ensayar en diversos sentidos: el ideal ascético, un poderoso germen que enferma las prácticas humanas que toca a partir de una negación, la de la sensualidad. Negar el placer para evitar el dolor, así procede este ideal.

Para el prologuista, el gran valor de *El nacimiento de la tragedia* es el de ser una defensa de la vida que le hace frente a dicho ideal, más allá de recurrir a un consuelo metafísico. Al respecto, el autor desea enmendar su previa reflexión: “Vosotros deberíais aprender a *reír*, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico - ¡y, en primer lugar, la metafísica!”<sup>106</sup>

A pesar de que la autocrítica a este primer libro de la obra nietzscheana es severa, la recuperación del mismo desde nuevos horizontes es constante, no sólo en el afán de desligarse de la influencia de Kant, Schopenhauer y Wagner, sino en la búsqueda de conexiones y continuidades entre las preocupaciones correspondientes a una y otra época. No es la intención de esta investigación insinuar que el pensamiento de Nietzsche es una especie de sistema que lo único que hace en el transcurrir del tiempo es refinarse sobre las mismas cuestiones, ni que los grandes conceptos de su filosofía son detectables en cada una de sus obras; eso, independientemente de si es posible o no, mermaría la riqueza de un pensamiento que se posiciona en favor de la diversidad y la multiplicidad de posibilidades frente a la existencia. Si bien, es cierto que el propio filósofo busca tales conexiones a lo largo de sus textos, no puede pasar desapercibido que en el ojo genealógico que lanza sobre ellos, los aborda de manera independiente y como frutos de distintos impulsos e intenciones. Los prólogos tardíos y el *Ecce Homo* dan cuenta de ello. *El Nacimiento* se construye sobre la juventud, las bellas reuniones en Tribschen con Wagner y Cósima, la experiencia de la guerra franco-prusiana y el quehacer académico; en cambio, *Humano demasiado humano* tiene sus cimientos en una profunda enfermedad y en su espinosa recuperación.

---

<sup>105</sup> *Ibid.* p. 33.

<sup>106</sup> *Ibid.* p. 37.

En el prefacio a *Humano, demasiado humano* se habla de un “gran desasimio” como condición de posibilidad del libro.<sup>107</sup> Tal desasimio responde, como su nombre hace suponer, al desprendimiento de creencias y formas de valorar fuertemente arraigadas, al abandono de los maestros de juventud, al renegar de un determinado modo de vivir; pero también a la convalecencia de una enfermedad en sentido estricto. Ya se ha mencionado en qué medida esta enfermedad del autor condiciona la forma y el contenido del texto, y en el prefacio el genealogista lo recupera como la fuente de un modo de pensar y de hacer filosofía: la genealogía, precisamente. Este pensamiento gris y meticuloso sólo es posible gracias a la enfermedad y la recuperación de la salud. El matiz se encuentra en la forma en que se recupera la salud: a modo de los *espíritus libres*, es decir, volverse cada vez más sano, “permanecer enfermo un buen lapso de tiempo y luego recobrar la salud por un periodo cada vez más largo”.<sup>108</sup> La salud en pequeñas dosis, esta es la “gran salud”; una salud que es tal gracias al constante acecho de la enfermedad.

Una vez más jala Nietzsche los hilos de la filosofía histórica para encontrar intuiciones en lo que ahora son complejas formulaciones: la asimilación del perspectivismo en los modos de valorar, la voluntad de poder, la lucha contra el ideal ascético y, fundamentalmente, la propia genealogía como nueva forma de filosofar; sobre esta última cabe recordar que contemporáneo a la redacción de este prefacio es el trabajo en la *Genealogía de la moral*, texto en el que se ve perfeccionado este modo de pensamiento cuya dinámica explica su autor en el *Ecce Homo*:

Un error detrás de otro va quedando depositado sobre el hielo, el ideal no es refutado - *se congela*... Aquí, por ejemplo, se congela “el genio”; un rincón más allá se congela “el santo”; bajo un grueso témpano se congela “el héroe”; al final se congela “la fe”, la denominada “convicción”, también la “compasión” se enfría considerablemente – casi en todas partes se congela “la cosa en sí”...<sup>109</sup>

Los grandes ídolos son congelados para ser examinados desde la perspectiva, la cual desenmascara que la propia perspectiva es uno de los elementos que trabajan detrás del velo que cubre al ídolo: toda valoración se encuentra regida por la perspectiva, especialmente aquellas que se realizan en el campo de la moral y en el terreno de la ciencia, aunque sus construcciones estén tan fuertemente cimentadas que pretendan posicionarse como absolutas.

El espíritu libre, en contraposición con el “libre pensador”, va aprendiendo a ser “dueño de sí”, dueño de sus propias virtudes; esto implica la capacidad para captar lo necesaria que es la

---

<sup>107</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. p. 37.

<sup>108</sup> *Ibid.* p. 39.

<sup>109</sup> Nietzsche, F. *Ecce Homo*. p. 90.

injusticia para la vida, “la vida misma como *condicionada* por lo perspectivista y su injusticia”.<sup>110</sup> Intentar anular la injusticia, esconderla, fingir que no está ahí, es también atentar en contra de la vida. La ciencia a la que se enfrenta Nietzsche ha pretendido demeritar jerárquicamente todo pensamiento que adopte a la perspectiva como criterio de valoración, alegando un supuesto punto de vista privilegiado y desinteresado, el único con la dignidad suficiente como para atribuir las etiquetas de verdadero o falso al mundo y sus fenómenos. Este problema de la jerarquía es algo de lo que se ocupa el filósofo errante en su obra madura inmediatamente anterior a la redacción de los prólogos. ¿Quién valora?, ¿desde dónde valora?, son preguntas fundamentales en la redacción de *Así habló Zaratustra*, *Más allá del bien y del mal* y *La genealogía de la moral*.

Se ha visto cómo en los prólogos, a pesar de haber realizado un giro de preocupaciones fundamentales, Nietzsche reafirma su apuesta en favor de la diversidad de pensamiento, más aún, de una forma de pensar que incorpore los impulsos, capacidades, anhelos y bajos fondos del hombre. Un pensamiento centáurico ante el cual las divisiones de la actividad humana de hoy luzcan obsoletas. Este tipo de pensamiento es lo que abordará el siguiente apartado, guiado por la figura del filósofo como médico de la cultura que Nietzsche va soltando esporádicamente en algunos textos posteriores a su etapa de catedrático en Basilea, pero que se ven considerablemente enriquecidos con la lectura de los fragmentos póstumos correspondientes a dicha época. Este fin cultural, que es posible gracias a la figura del filósofo, es lo que permite continuar apostando por la óptica del artista para ver la ciencia sin caer en esencialismos de corte metafísico.

---

<sup>110</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. p. 40.

## CAPÍTULO III

### FILÓSOFO COMO MÉDICO DE LA CULTURA

¿El filósofo busca la verdad?

No, pues le importaría más la certeza.

La verdad es fría, la fe en la verdad es poderosa.<sup>111</sup>

Se conoce como *El libro del filósofo* al conjunto de textos escritos por Friedrich Nietzsche entre 1872 y 1875 que, contenidos como manuscritos en algunos cuadernos, estaban destinados a formar un libro sobre diversos temas que giran alrededor de la figura del filósofo: el conflicto entre el arte y el conocimiento, la cultura, la verdad y el valor de la mentira, la ciencia en los filósofos preplatónicos. Al libro nunca se le dio forma y sólo de manera póstuma y fragmentaria se tuvo acceso a su contenido, en el cual se pueden reconocer esbozos y apuntes para sus obras de aquellos años, especialmente *El nacimiento de la tragedia* y las *Consideraciones intempestivas*.

Tanto *El libro del filósofo* como el resto de los *Fragmentos póstumos* dan testimonio de cómo el autor vivía su propia filosofía; no sólo revelan un carácter disciplinado y un trabajo constante, sino que permiten vislumbrar enlaces y puntos de toque entre las distintas temáticas contenidas en los textos publicados, de manera que los saltos entre las supuestas etapas del pensamiento nietzscheano se suavizan. Más que abogar por una continuidad en los temas y problemas a los que se enfrenta el filósofo a lo largo de su obra, la lectura de los fragmentos revela

---

<sup>111</sup> Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*. Vol. I. (1869-1874) Tecnos: Madrid, 2010. Para la citación de los *Fragmentos póstumos* se recurre a la edición dirigida por Diego Sánchez Meca, basada en la *Edición crítica de las obras completas de Friedrich Nietzsche* de G. Colli y M. Montinari. La nomenclatura remite en primer lugar al año del que data el fragmento, seguido por un guion y el número de cuaderno donde se localiza, finalmente, entre corchetes, aparece el número de fragmento de dicho cuaderno. Por ejemplo, el fragmento citado es el número 254 del cuaderno 19, correspondiente al año de 1872; por ello la nomenclatura queda de la siguiente manera: 1872 – 19 [254].

un continuo retorno a cuestiones permanente vigentes, pero que se reformulan desde distintas perspectivas. Por ejemplo, el problema de la ciencia es abordado desde las miradas que el propio Nietzsche lanza mientras su pensamiento deviene: la mirada del filólogo, la del discípulo de Wagner, la del pensador intempestivo, la del filósofo errante, la del médico de la cultura, la del genealogista... Ópticas que en su cambio poseen, no obstante, un elemento subyacente: la apuesta por la vida.

Hasta ahora se ha ido diseccionando aquello a lo que se refiere Nietzsche con los conceptos de *ciencia*, *arte* y *vida*, cuando en retrospectiva percibe como aún vigente la labor a la que se enfrentó en su primer libro; conceptos que van adquiriendo nuevos significados dentro de la obra del filósofo. La interpretación de tales cambios y matices se enriquece con el apoyo de los *Fragmentos*, en los cuales es posible apreciar que, en su enfrentamiento con dichas nociones capitales, el autor nunca pierde de vista el movedizo anclaje que le proporciona el concepto *Bildung* y su juego con el de *Kultur*. Entre la apuesta por el arte como actividad propiamente metafísica de la existencia de *El nacimiento de la tragedia*, y el abandono de la metafísica, la confianza en las pequeñas verdades de la ciencia y la formulación del método genealógico en *Humano, demasiado humano*, se encuentra la cultura en tanto formación, la *Bildung* creadora.

El propósito de este último capítulo es mostrar el papel que desempeña la cultura en la tarea de ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida, una vez que se han abordado los tres conceptos que explícitamente comprenden la sentencia. Exponer cómo Nietzsche revaloriza el pensamiento científico y lo somete a nuevas pruebas con la intención de abrirlo a nuevas posibilidades de vida; de igual manera, el arte ya no es visto como la única justificación de la existencia y el mundo, sino como un medio para hacerle frente y poder afirmarse como un sujeto capaz de liberarse de las ataduras de los vigentes modos de concebir la vida y de valorarla. La cultura en tanto *Bildung* es la meta y al mismo tiempo de la condición de posibilidad de ello: un pensamiento capaz de incorporar las distintas manifestaciones humanas que hasta entonces han sido tomadas como mutuamente excluyentes, pero cuya profunda relación ha sido revelada por la genealogía. Semejante tarea es la que nos lleva a la idea del “filósofo como médico de la cultura” contenida en los escritos correspondientes a los años situados entre la redacción de *El nacimiento de la tragedia* (1872) y la de *Humano, demasiado humano* (1878), o sea, los fragmentos que constituyen *El libro del filósofo* (1872-1875), el texto *Sobre verdad y mentira en sentido*

*extramoral* (1873) y la *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida* (1874). Estos trabajos dan cuenta del devenir de los conceptos en el pensamiento nietzscheano en la primera etapa de su producción filosófica. Son imprescindibles para el estudio de la “obra de madurez” donde se presentan las ideas más célebres del pensador alemán: la muerte de Dios, el superhombre, la voluntad de poder, el eterno retorno... Ellas no aparecen simplemente, sino que su procedencia se puede rastrear en las cavilaciones tempranas de Nietzsche, oscilantes entre la filología, la filosofía y el anhelo pedagógico.

En primer lugar, la lectura de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* servirá para profundizar en los supuestos de los que parte el “impulso hacia la verdad” que recupera el pensamiento científico del siglo XIX. A partir del reconocimiento del ideal que subyace a la ciencia como el germen que se encuentra en la base de la decadencia cultural, se podrá clarificar el diagnóstico que aventura Nietzsche en relación con la cultura de su época. A partir de tal dictamen, el filósofo se ve a sí mismo como un médico que, si bien no puede crear una cultura, sí es capaz de “prepararla y conservarla”. Por ello, en un segundo momento, y con la ayuda del *Libro del filósofo* y *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, se abordará la transformación del filósofo en médico y psicólogo que profundiza en las relaciones anímicas de la cultura (en tanto *Kultur*) y ausculta fríamente a los ídolos de la misma. Finalmente, a manera de epílogo, este trabajo ha de retomar la relación entre arte y *Bildung*, al considerar a aquel como el motor de ésta, pero igualmente como su consecuencia, es decir, una relación de mutua dependencia para la propia reproducción vital de ambas propiciada por la existencia de modelos que son hijos de su pueblo, y guías que trascienden las circunstancias contextuales de las que surgen, pero que no dejan de pertenecer a ellas; esto es, una concepción del ideal del genio artístico que ha perdido su cariz metafísico tras ser expuesto al gris ejercicio de la genealogía.

## **Valor del olvido y olvido del valor**

Grecia fue el suelo fértil donde pudo germinar la errante semilla dionisiaca para engendrar la más elevada de las culturas y la obra de arte por excelencia: la tragedia ática.<sup>112</sup> Un joven Nietzsche detecta en la música alemana de su época el impulso dionisiaco que requiere de una superficie

---

<sup>112</sup> V. *supra*. p. 34.

propicia sobre la cual posarse y manifestar su poder de la manera más grandiosa, así como en su momento el carácter apolíneo del pueblo griego hizo suyo al huésped terrible procedente de oriente. En una nota anterior a la redacción de *El nacimiento de la tragedia*, el novel catedrático enuncia con entusiasmo la gran tarea de su época: “¡encontrar una cultura para nuestra música!”<sup>113</sup> Ya entonces vislumbraba el anhelo por sentar las bases de una nueva *Bildung*, más aún, de un renacimiento de la más lograda de las culturas habidas hasta entonces.

Según el discípulo de Wagner, Dioniso había hecho su aparición entre el pueblo alemán, sin embargo, requería aún de su rival y más poderoso aliado para poder dar paso a un resurgimiento de la cultura trágica. Un atractivo reto veía entonces: abonar el terreno sobre el cual pudiera llevarse a cabo el fructífero combate. Al respecto, poco se podía avanzar desde la ciencia filológica; ya en 1869, año en que sube a la Cátedra en Basilea, escribe que “la mayoría de las cuestiones candentes de la filología clásica son bastante insignificantes frente a las cuestiones centrales, que ciertamente sólo son percibidas por unos pocos”.<sup>114</sup> Por ello, ensanchar los límites de la *Wissenschaft* es algo que se le presenta como necesario para el surgimiento de una nueva *Bildung*. Este es uno de los postulados que defenderá a lo largo de su obra, aunque lo recuperará desde diferentes perspectivas: en su primer libro detecta en el optimismo socrático un síntoma de decadencia debido a la incapacidad de éste de enfrentarse a los terrores de la existencia sin pretender hacerlos cognoscibles: el aspecto irracional de la vida es visto como un error; posteriormente, en las *Intempestivas*, se intenta echar luz sobre las implicaciones del saber científico en la cultura: los abusos del estudio histórico, el valor de la verdad y la mentira, la necesidad de encontrar finalidades en el conocimiento;<sup>115</sup> después encontramos una sugerente recuperación del rigor científico y de las pequeñas verdades que trae consigo en *Humano, demasiado humano*. Así, la forma en que Nietzsche aborda el pensamiento científico varía a lo largo de la etapa de su obra que es tratada en esta investigación (1869-1878), pero siempre en defensa de una salud vital que se ve plasmada en la cultura de un pueblo, la cual es reflejo de su arte, su ciencia y su vida.

Para Nietzsche, el hombre de su época se ha alejado de la vida, pues se ha despegado de la tierra, del cuerpo y del instinto, en búsqueda de ideas que han abandonado “el más acá” en busca

---

<sup>113</sup> Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*. 1870, 7 [134].

<sup>114</sup> *Ibid.* 1869, 3 [92].

<sup>115</sup> Sobre la relación entre ciencia y cultura en las *Consideraciones intempestivas* se ahondará en la siguiente de sección de este capítulo.



de un transmundo "más allá". Para el pensador alemán esto se debe a un olvido que, sin embargo, es necesario para la vida. En *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, texto redactado un año después de la publicación de *El nacimiento de la tragedia*, el autor se preocupa por esclarecer la procedencia del "impulso hacia la verdad" en un ejercicio que da muestra de una primitiva genealogía. La idea rectora es que el hombre valora porque es capaz de olvidar; olvida las circunstancias y la singularidad de las que surgen las cosas más útiles. El intelecto humano es un caso paradigmático de lo anterior: éste, señala, es el recurso para la autoconservación al que recurren los seres delicados y efímeros, el cual funciona mediante el fingimiento y el enmascaramiento;<sup>116</sup> y precisamente en los seres humanos, carentes de garras, picos y afiladas dentaduras con que la naturaleza dota a sus especies más robustas, el arte de fingir propio del intelecto alcanza su forma más refinada.

Entonces, se pregunta el catedrático, ¿realmente ha podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad, si su conservación depende del fingimiento y del engaño? Responde: el impulso hacia la verdad responde a las consecuencias agradables que ésta trae consigo, primordialmente la vida en sociedad. Para poder vivir en sociedad, el ser humano requiere de una designación de las cosas que sea uniformemente válida y obligatoria, así nace "la verdad".<sup>117</sup> Ésta es deseable en tanto conserva la vida, pues sólo como ser gregario el hombre es capaz de sobrevivir. Sin embargo, el que la verdad sea necesaria para la vida no significa que ésta exista como "cosa en sí"; es decir, los conceptos que los hombres emplean como las designaciones válidas de las cosas no dejan de ser convenciones emanadas de la necesidad propia de una especie que necesita sobrevivir. Así, el concepto con el que un hombre hace comunicable una experiencia no hace referencia a la esencia de dicha experiencia o de alguna cosa, sino simplemente a su propia relación con distintas cosas: el hombre se hace una imagen mental de un impulso estrictamente nervioso, a la cual atribuye un concepto para hacerla comunicable. Dicho de otra manera, para poder vivir el hombre se ve obligado a empatar sus experiencias entre sí, más aún, a equiparar sus experiencias con las de los demás. El concepto no es pues, sino la equiparación de casos no iguales donde se omite lo individual.<sup>118</sup> Tal carácter es lo que, según Nietzsche, se ha olvidado. Como lo señala el título del texto, la disertación sobre este valor de la verdad tiene un sentido

---

<sup>116</sup> Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. p. 18.

<sup>117</sup> *Ibid.* p. 20.

<sup>118</sup> *Ibid.* p. 23.

extramoral, ajeno a juicios de valor que pretendan calificar de bueno o malo el proceder propio del intelecto; lo que se desea sacar a la luz es el poder de tal ocultamiento y del olvido en la fundación de las grandes construcciones de la humanidad: tal es el caso de la ciencia, que necesita olvidar el carácter convencional de la verdad para poder erigir sus descubrimientos como verdades sobre las cuales se pueda dar orden al caos que representa el mundo exterior. “Gracias solamente al hecho de que el hombre se olvida de sí mismo como sujeto y, por cierto, como sujeto artísticamente creador, vive con cierta calma, seguridad y consecuencia”, afirma.<sup>119</sup>

En este sentido, a Nietzsche le interesa destacar que la ciencia de su época se ha dedicado más a justificar una visión del mundo que a ensanchar los límites de éste; su pretensión de abarcar cada vez más aspectos de la vida y de hacer cognoscibles fenómenos hasta entonces ignorados no representa un enriquecimiento del mundo ni de la vida, pues lo que está detrás no deja de ser una red de conceptos que no se corresponden con la realidad del mundo. El filósofo lamenta que la ciencia no aspire a explotar el impulso creativo del que el pensamiento conceptual es capaz; el ideal de progreso y avance que persigue no es sino la forma de redondear un mundo que sea abarcable y concordante entre sí.<sup>120</sup>

Nietzsche está convencido de que el pensamiento conceptual puede ser empleado en un sentido superior al que le da la ciencia de su época, que es el uso semejante al de un tranquilizante, un apaciguamiento de las fuerzas vitales. Es obligación del pensador extramoral trascender el olvido de los conceptos y recordar que su propio origen es ya un acto creativo, un acto artístico,<sup>121</sup> es aprender a vivir con la idea de estar situado sobre un suelo cuya firmeza no se encuentra asegurada. Nuevamente, es un intento por aceptar la vida con sus implicaciones. Alcanzar las alturas del muro telescópico y microscópico es el paradójico intento de la ciencia para encerrar el mundo en límites más estrechos. ¿Cómo puede una cultura que procura esta clase de tranquilidad conjugarse con los profundos arrebatos de la música alemana sin verlos como una simple distracción?

En el año que Nietzsche llega a Basilea escribe que “la mayoría de las cuestiones candentes de la filología clásica son bastante insignificantes frente a las cuestiones centrales, que ciertamente

---

<sup>119</sup> *Ibid.* p. 29.

<sup>120</sup> *Ibid.* p. 30.

<sup>121</sup> *Ídem.*

sólo son percibidas por unos pocos”.<sup>122</sup> La seguridad que proporciona la ciencia es una barrera que impide hacerle frente a los horrores de la existencia, por lo que el pensamiento conceptual debe rebasar esa limitante, orientando su labor a un fin ulterior: la cultura. Nuevamente aparece como fundamental la diferencia entre *Bildung* y *Kultur*: mientras este último concepto apela a un ideal de progreso, el cual se materializa en el quehacer científico y su pragmatismo, la *Bildung* recupera aquellos elementos aparentemente inútiles pero cruciales en la vida de un pueblo. El fragmento póstumo al que en la edición de Colli y Montinari corresponde el número 92 del octavo grupo, el cual data del otoño de 1872, es particularmente revelador en la clarificación de esta distinción y en los esfuerzos de Nietzsche por establecer un suelo fértil en el cual pueda germinar la semilla dionisiaca cuyo heraldo es la música alemana. En dicho fragmento encontramos notas presumiblemente preparatorias para la redacción de *Sobre el porvenir de nuestros centros de formación*, y lleva a la cabeza una oración que, a pesar de no mostrar diferencia significativa con el resto de las sentencias que incluye el manuscrito, es posible considerar como un título: *Was ist Bildung?*

Aquí el aún catedrático de filología clásica se pregunta por la finalidad de la *Bildung* y sus manifestaciones. Sentencia: la tarea de la *Bildung* es “vivir y actuar según las más nobles aspiraciones del propio pueblo, o de los hombres.” Y enseguida acota: “Por lo tanto, no solamente recibir y aprender, sino vivir.”<sup>123</sup> *Bildung* no es la acumulación de conocimiento y, a diferencia de la *Kultur*, no es una actividad primordialmente pasiva, sino que se distingue por su actividad, más aún, sólo es posible gracias a ella: la creación de obras artísticas, la generación de nuevos conceptos para distintas realidades. La riqueza de la *Bildung* radica no en la clasificación de los fenómenos dentro de las categorías existentes, sino en la fabricación de conceptos para la variedad de fenómenos.

La cultura de la que se vanagloria el pueblo alemán, lamenta el pensador intempestivo, bebe de una concepción donde el conocimiento y su explicación se ven reducidos a una clasificación de experiencias que son sometidas a un proceso de abstracción que en determinado momento ha de acomodarse a una gran variedad de fenómenos, por lo que los conceptos emanados de tal

---

<sup>122</sup> Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*. 1869 – 3 [92].

<sup>123</sup> *Ibid.* 1872 – 8 [92].

abstracción resultan toscos e insuficientes frente a todo lo particular.<sup>124</sup> Nietzsche defiende que la razón humana comienza con tropos y figuras retóricas, en la identificación de lo semejante, o sea, una identificación de lo no-idéntico, lo cual le parece algo fundamentalmente ilógico.<sup>125</sup> Hay algo ilógico e irracional en el centro del conocimiento, algo que transgrede el fundamental principio de no contradicción. Y es, convenientemente, este aspecto el que la tradición ha olvidado, o que la ciencia moderna ignora, y lo que los grandes exponentes del pensamiento metafísico han pretendido ocultar: el proceso cognoscitivo de los seres humanos no accede a la “esencia de las cosas”, simplemente es la manera en que el hombre puede clasificar y formar géneros para darle orden a un mundo que por sí mismo no debería tenerlo. Se hace caso omiso de lo individual para generar conceptos, así comienza el conocimiento.<sup>126</sup>

En pro de una cultura de la vida, a Nietzsche le interesa hacer visible que toda ciencia, filosofía o religión inicia con toscos antropomorfismos que no dejan de refinarse. Y ese refinamiento da paso poco a poco a los grandes ideales metafísicos que se alejan de todo anclaje empírico, de la vida. La sociedad moderna se rige por dichos ideales y aspira a su obtención, aunque ello signifique sacrificar lo único tangible a lo que el hombre puede aferrarse: a la experiencia, al cuerpo, al carácter estético. El filósofo encuentra en ello la enfermedad de la cultura: aspirar a ideales situados en un presunto mundo localizado más allá de este, imperfecto, y que sólo existe como imitación de aquel; es decir, ver en la vida un error que debe ser corregido, intentar evadir los horrores de la existencia y pretender que son un accidente y no algo necesario. Un fragmento de 1873 nos permite leer una caracterización del hombre moderno:

El hombre de ciencia es una auténtica paradoja: por doquier le rodean los problemas más terribles acechándole, camina al borde de los abismos y coge una flor para contar sus estambres o rompe la roca de la que pende. Esto no significa que su facultad de conocimiento esté embotada: pues se enardece con su impulso de conocer y descubrir, y no conoce mayor placer que aumentar el tesoro del saber. Pero se comporta como el más orgulloso holgazán de la felicidad: como si la existencia no fuese una cosa terrible e inquietante, sino una posesión fija garantizada para una duración eterna.<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> El grupo 19 de los *Fragmentos póstumos*, correspondientes al año 1872, es importante en relación con el tratamiento de la ciencia y el valor del conocimiento; en él se encuentran formulaciones que son pulidas en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y gran parte del material que estaba destinado al *Libro del filósofo*, en el cual se incluye precisamente la “Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral”. A propósito de la noción de los conceptos como productos de una abstracción *cfr.* Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*. 1872 – 19 [217].

<sup>125</sup> Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. p. 24.

<sup>126</sup> *Ídem* y *Fragmentos póstumos*. 1872 – 19 [236].

<sup>127</sup> Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*. 1873 – 28 [1].

Nietzsche pretende mostrar que es el arte, y no la ciencia, lo que preserva y reproduce la *Bildung*: ante la tranquilidad y el apartamiento de los sufrimientos propios de la vida, como hace la ciencia, el filósofo propone el ilusorio ocultamiento del arte, el carácter simbólico de la verosimilitud. Prueba de ello es el logrado pueblo griego, en el cual el pensamiento científico representa un síntoma de debilitamiento con respecto a una época de fortaleza, donde se le hace frente a la existencia desde el velo del arte, como el escudo de Atenea que utiliza Perseo para vencer a Medusa.

Sin embargo, no es posible desestimar que en la ciencia se encuentra también un impulso de creación que ha sido adormecido, una satisfacción propia de ella, no como verdad sino como la creencia de haber descubierto la verdad. Las pequeñas verdades, y no la verdad como ideal, son el gran aporte que de la ciencia ha de rescatar la *Bildung*: la ciencia para la vida. ¿Es posible una *Bildung* tal? Que el pensamiento científico y el conocimiento se encuentran estrechamente ligados al placer es un aspecto que Nietzsche enfatiza en *Humano, demasiado humano*. Gracias al conocimiento, el hombre “deviene consciente de su fuerza”, lo que significa la presencia de un elemento común al que tienden el arte y la ciencia, un elemento que subyace la vida: un sentimiento de fuerza, un *sentimiento de poder* existente tanto en el artista como en el hombre de ciencia.<sup>128</sup> Una *Bildung* creadora ha de incorporar tal sentimiento, pues de lo que se trata no es de una contraposición entre los distintos saberes de la vida, sino la incorporación de ellos en un organismo vitalmente superior. Tal es la perspectiva de la vida para el arte y la ciencia.

En este sentido, el médico de la cultura se hace la pregunta “¿qué puede hacer un filósofo en relación con la cultura de su pueblo?”,<sup>129</sup> ¿cuáles son los alcances de la actividad del filósofo con vistas a una tarea tan compleja como lograr que una cultura rescate el pesimismo de la fortaleza y se enfrente al carácter nihilista en el que desemboca el cientificismo, rescatando al mismo tiempo el *sentimiento de poder* que le subyace al placer propio del conocimiento? Responde en un fragmento contemporáneo a *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y unos meses anterior a la *Segunda consideración intempestiva*: el filósofo “no puede crear una cultura, pero puede prepararla, eliminando los obstáculos, o moderarla y así conservarla o destruirla.”<sup>130</sup> No es el

---

<sup>128</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. 252, “El placer de conocer”. p. 165. El concepto *sentimiento de poder* es muy similar a lo que en la posterior obra nietzscheana se conoce como *voluntad de poder*.

<sup>129</sup> Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*. 1873 – 28 [2].

<sup>130</sup> *Ídem*.

filósofo a través del adoctrinamiento hace que un pueblo le siga, esa labor se le da mejor a los artistas;<sup>131</sup> el filósofo es una fuerza *disolvente*, y es más útil cuanto más hay por destruir. El filósofo es necesario en la aspiración de hacer de él algo innecesario: debe preparar el terreno para una *Bildung* sana, una que no requiera de médicos ni destructores, es decir, de filósofos, pues estos han de transformarse en una nueva figura que incorpore al artista, al hombre de ciencia y al médico.<sup>132</sup>

Así, vemos que, para el autor, la labor del filósofo en la cultura es la de preparar el terreno. El filósofo percibe la enfermedad, encuentra el problema y diagnostica; él mismo no es la medicina, él no es la salud como tal; más bien, es un médico de la cultura. Cómo trabaja el filósofo en tanto médico de la cultura es lo que se abordará en el siguiente apartado, tomando en consideración que es una tarea que Nietzsche no ha de abandonar a pesar de su distanciamiento de la metafísica y del desencanto sufrido en Bayreuth.

## **Diagnóstico y psicología**

La tarea del filósofo en tanto médico de la cultura no consiste en realizar una crítica de los valores existentes y en su lugar fijar unos nuevos. De lo que se trata es de cambiar modos de valorar; la crítica va dirigida hacia la jerarquía y no tanto al valor. ¿Por qué algo es valorado de cierta manera?, ¿desde dónde se valora para establecer jerarquías?, ¿qué hay detrás de un determinado modo de valorar? Estas son preguntas a las que se ha de enfrentar el médico de la cultura, cuya labor consiste en tomar distancia, descifrar los síntomas con frialdad, localizar las putrefacciones y diagnosticar en búsqueda de la salud.

El médico entra en contacto con los síntomas: encuentra el conformismo propio del hombre culto que se enorgullece en su erudición, detecta cansancio en el hombre de sociedad que ve en las artes pasatiempos lisonjeros y tranquilizantes, percibe ansiedad en los pensadores que recetan sus libros como si fuesen narcóticos, descubre una paralizante nostalgia en los estudios históricos,

---

<sup>131</sup> Un ejemplo de ello es la relación Sócrates-Eurípides, donde el optimismo socrático sólo se interna en el pueblo a partir de la obra artística de Eurípides.

<sup>132</sup> Tal es una de las ideas angulares del fallido “Libro del filósofo”. Ahí Nietzsche señala que “Toda cultura floreciente tiene la aspiración de hacer innecesario al filósofo (o aislarlo completamente). El aislamiento o atrofia puede explicarse de dos modos: a partir de la falta de finalidad en la naturaleza (cuando el filósofo es necesario); y desde la previsión finalista de la naturaleza (cuando el filósofo no es necesario).” 1873 – 28 [2].

divisa rencor en el nacionalismo. Para encontrar la fuente de estos síntomas recurre al gris ejercicio del método genealógico y, poco a poco, va auscultando; ¿cómo examinar la enfermedad de la cultura? Acudiendo a lo que ésta tiene por más sagrado y distintivo, dando pequeños golpecillos en los ídolos y, escuchando en el sonido que producen lo que hay dentro de ellos. Los ídolos muestran un interior nauseabundo, perceptible gracias a la minucia del trabajo del médico que se atreve a realizar tal labor: observar, escuchar y medir antes de recetar. No juzga, no refuta, se limita a diseccionar y encontrar procedencias y emergencias donde se habían presumido orígenes. Los valores no son absolutos, responden a intereses y a circunstancias históricas, lo que hoy es valorado como lo más elevado procede de un bajo fondo cuyas consecuencias desagradables se encarnaron en la cultura y desde ahí, aparentemente oculto, sigue cumpliendo una función.

El segundo apartado del capítulo II de esta investigación dio cuenta de cómo en *Humano, demasiado humano* Nietzsche realiza el primer gran acercamiento a la genealogía, profundizando en los bajos fondos; pero también el método genealógico responde a una procedencia, él mismo está sujeto al devenir dentro del pensamiento nietzscheano. ¿De dónde emerge esta manera de afrontar los grandes ideales metafísicos? Si bien, el rigor del método filológico es detectable en los escritos pertenecientes a los años como profesor de filología, el aspecto perspectivista y la pretensión de frialdad corresponden a una vitalidad y confianza en la empresa cultural que se ven traducidos en el denominado “pensamiento intempestivo”, un pensamiento capaz de situarse a una altura diferente de aquello que está tratando y de reunir y comparar dos o más puntos de vista valorativos, o sea, asumir el carácter perspectivista de los fenómenos.<sup>133</sup>

Ser intempestivo es lo primero y lo último que un filósofo se exige de sí mismo, es decir, llegar a superar su propio tiempo, hablar desde un instante que pretenda abarcar todos los instantes. En ello es perceptible que la noción de superación implica el reconocimiento del carácter histórico de los fenómenos, de su falta de esencialidad. En este sentido, resulta muy reveladora la *Segunda consideración intempestiva: Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, de 1874. Ya el título deja entrever la intención de ver la ciencia histórica desde la óptica de la vida: la óptica

---

<sup>133</sup> Sobre la actitud intempestiva y su función dentro del pensamiento nietzscheano, resulta enriquecedora la interpretación que realiza Germán Cano en el apartado denominado “La transformación del espacio filosófico en la actitud intempestiva” de su libro *Como un ángel frío. Nietzsche y el cuidado de la libertad*. Pre-Textos: Valencia, 2000. pp. 63-124.

de los bajos fondos, la óptica de la aceptación del perspectivismo y del devenir, del enfrentamiento con los horrores de la existencia.

Nietzsche desea abordar la historia mediante la comparación con otros tiempos, como discípulo de la antigüedad, especialmente de los griegos; tal comparación es lo que hace posible la experiencia intempestiva “como hijo de este tiempo actual” y “con el fin de actuar contra y por encima de nuestro tiempo en favor, eso espero, de un tiempo futuro”.<sup>134</sup> Si es mediante el sentido histórico que se ha de examinar a los valores que han sido tomados como inmutables en la cultura, entonces uno de los primeros ídolos que debe ser auscultado es precisamente el valor histórico. Con su “abuso histórico”, la ciencia histórica también actúa en detrimento de la vida, paradójicamente se ha olvidado de la necesidad del olvido para la vida, y al igual que el resto de las ciencias, ha supuesto encontrar verdades absolutas; no ha reparado en que su propio juicio responde a cuestiones e intereses y juzga los fenómenos como si se encontrara en una posición históricamente privilegiada.

La tesis que defiende el filósofo es que la fuerza de un pueblo y su confianza en el futuro dependen de saber oportunamente qué olvidar y qué recordar, ya que tanto lo histórico como lo ahistórico son necesarios para la salud de una cultura o de un individuo.<sup>135</sup> La modernidad ha creído que la falta de conocimiento histórico es lo más dañino para un pueblo, como si la simple acumulación de datos históricos y recopilación de hechos fuera suficiente para evitar todos los perjuicios del futuro. Si bien, para la vida de un pueblo es necesaria la memoria histórica, ya que ésta le recuerda errores y le dota de referentes, Nietzsche acusa que el exceso de historia es igual de perjudicial que la falta de ésta.

Para mostrar en qué sentido el abuso de la historia es dañino para la vida, el autor distingue tres sentidos de la historia de acuerdo con la forma en que el individuo se enfrenta con ella: ya sea como alguien que necesita actuar y esforzarse, o como alguien que requiere conservar y venerar, o finalmente como alguien que sufre y necesita liberarse. Respectivamente, nombra a estos sentidos: historia monumental, anticuaria y crítica.<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> Nietzsche, F. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Biblioteca Nueva: Madrid, 1999. p. 39.

<sup>135</sup> *Ibid.* p. 45.

<sup>136</sup> *Ibid.* p. 52.



El primer sentido, la historia monumental, es la propia del individuo o pueblo que quiere actuar y, por ello, necesita de maestros y referentes que no es capaz de encontrar en su presente. Gracias a este sentido de la historia es que se erigen a grandes hombres y acciones como modelos a imitar, bajo la consigna de que lo grande fue posible alguna vez, por lo tanto, quizás lo vuelva a ser.<sup>137</sup> Sin embargo, en esta búsqueda de guías se corre el riesgo de aproximar lo que no es semejante o de generalizar e igualar lo que apenas se parece. El afán de seguir ejemplaridades y mostrar sus efectos lleva a atenuar las diferencias que subyacen las intencionalidades, es decir, a olvidar las posibles causas como si los modelos fueran únicamente una colección de efectos. En este sentido, lo simplemente grande es confundido con lo monumental a lo que se aspira, y ello conlleva una trivialización del referente, el cual pierde su poder y función, para jugar el papel opuesto al que tenía en un principio: servir de ejemplo para la acción, para la vida. El surgimiento de algo nuevamente monumental se ve impedido, pues lo grande ya se encuentra ahí, ya no hay necesidad de aspiraciones.

En segundo lugar, la historia anticuaria, pertenece al que conserva y venera, al que, “repleto de confianza y amor, lanza una mirada hacia atrás, al lugar de donde proviene, en donde se ha formado.”<sup>138</sup> Contrario a la historia monumental, que peca de olvidar las causas y concentrarse en los efectos, la historia anticuaria se dedica a conservar las condiciones en las que nació, por el placer de saberse el fruto de algo y no el producto de una arbitrariedad. Por lo mismo, este sentido histórico encuentra su mayor peligro en lo limitado de su campo de visión: al atribuir a lo singular una importancia excesiva, no aspira a ejemplaridades que motiven a la acción, sino únicamente a la conservación. Y justo en ella corre el peligro de convertirse en un vacío y ciego afán de coleccionar y juntar todo lo anterior y momificarlo al tiempo que le quita su vitalidad. Todo se convierte en digno de veneración, y por lo mismo ya nada lo es.

Ante estos dos sentidos de la historia aparece la historia crítica, como una fuerza capaz de destruir y liberarse del pasado, el cual es sometido a juicio y, en determinados momentos, condenado. ¿En qué sentido ha de llevarse a cabo ese juicio? En el sentido de la vida por sí misma, señala Nietzsche, con toda su injusticia y su inconsciencia.<sup>139</sup> La historia crítica es propia de quien sufre y necesita una liberación de aquello que los otros dos tipos de historia han optado por

---

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 55.

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 60.

<sup>139</sup> *Ibid.* p. 65.

conservar; es aspirar al olvido de una parte de lo que se ha conservado y a recuperar una parte de lo que se ha olvidado. Por lo mismo, este tipo de historia corre también un gran peligro de atentar en contra de la vida, pues se tiende a juzgar con la intuición de que se está en una situación privilegiada para hacerlo, olvidando que se es el resultado también los errores, pasiones y aberraciones del pasado; nuevamente se tiende al olvido y ocultamiento de los bajos fondos intentando rescatar una identidad que no corresponde con la que ha llegado a ser como producto de un devenir. Insiste el autor que “se trata del intento de darse *a posteriori* un pasado del que se quiere proceder frente al pasado del que efectivamente se procede, un intento que es siempre peligroso, no sólo porque es difícil encontrar un límite a la negación del pasado, sino porque las segundas naturalezas suelen ser más débiles que las primeras.”<sup>140</sup> Sin embargo, no se ha de olvidar que esa primera naturaleza en algún momento fue una segunda naturaleza, y que la segunda naturaleza, que emana frágilmente del uso crítico de la historia, quizás llegue a ser una triunfante primera naturaleza.

El filósofo intempestivo toma distancia para mostrar que el conocimiento histórico no es un fin en sí mismo sino una poderosa herramienta que puede ser utilizada tanto en favor de la vida como en detrimento de ésta. La cultura moderna, considera el autor, se vanagloria tanto de este tipo de pensamiento que su uso ha llegado a ser perjudicial. La historia se ha alejado de su intención de servir a la vida pues la cultura moderna le ha exigido integrarse a las disciplinas de corte científico. Lo importante del conocimiento histórico ha pasado a ser la acumulación del mismo, sin un objetivo ulterior, ¿en qué medida esto merma la vitalidad de una cultura? Fundamentalmente, responde Nietzsche, en la relación que se cultiva entre el individuo y el futuro de la cultura a la que pertenece.

La sobresaturación histórica genera en el individuo la ilusión de que él es epígono de un devenir histórico que consolida su realización como un proceso teleológico. Y como punto culminante de un devenir tal, el sujeto adquiere la creencia de poseer un sentido de la justicia superior al de cualquier otro individuo perteneciente a cualquier momento anterior. La historia pasa de ser un punto de referencia que ayude a la construcción de un futuro, a ser la justificación del momento actual.<sup>141</sup> Aparece entonces una pretendida objetividad no sólo en los hechos históricos

---

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 66.

<sup>141</sup> *Ibid.* p. 84.

sino en el juicio que de ellos se realiza; si el historiador es un científico, por lo tanto, pretende enfrentarse a su objeto de estudio como si él mismo no fuera producto de ello. Para el pensamiento intempestivo, tener en cuenta al que valora es una característica fundamental que remite a la consideración de las fuerzas desde las cuales surge la valoración, el conocimiento de los hechos.

Ver la ciencia histórica con la óptica de la vida es soportar la terrible verdad de que no existen los hechos, sino sólo interpretaciones de la multiplicidad de fenómenos. Tal consideración es la instancia desde que se pretende dar cuenta de los peligros que el “objetivismo” acarrea a la cultura. Nietzsche ve en el estudio histórico la herramienta ideal para mostrar el tortuoso devenir del que son producto los grandes ídolos e ideales metafísicos; y como herramienta que es, debe ser empleada con la vigilancia de una cultura que estime sobre todas las cosas la salud vital: “¡Dadme primero vida, y os crearé a partir de ella una cultura!”<sup>142</sup> La vida es el fundamento último, no a pesar de los sufrimientos que encierra, sino gracias a ellos; la imposibilidad de encontrar hechos esenciales no debe llevar a la anulación de la acción, al contrario, ha de abrir posibilidades.

Para Nietzsche, el filósofo debe hacer uso de la historia crítica en servicio de la vida y la salud. El sentido histórico es el martillo con el que el médico de la cultura ausculta a los ídolos. Gracias a él encuentra que los grandes ideales proceden de sus contrarios, los desenmascara y se centra en el modo de valorar. ¿Desde dónde valora? A esta pregunta se le ha de complementar con otra aún más incisiva: ¿quién valora?, la cual encamina al médico de la cultura a cuestionarse por las relaciones anímicas: preguntar por “quién” es indagar en sus intereses, posibilidades, en sus alcances. ¿Cuáles son los intereses del que valora?, ¿qué quiere encontrar el que busca? En la medida en que no hay esencialismos y sólo devenir, según revela el método genealógico, al médico no le queda sino remitirse al sentido que les da a las cosas el que valora. Entonces, la forma más adecuada de acercarse a una pretendida esencia es a través de la pregunta “¿quién?”. En este sentido, el médico de la cultura es también psicólogo de la misma, pues se preocupa por la constitución anímica de tipos de hombres, de culturas y pueblos. El psicólogo de la cultura se interna en el estado anímico de aquel que valora, buscando los intereses que lo llevan a establecer tales criterios de valor, no en tanto individuo, sino como el conjunto de ellos: ¿por qué valora así cierto tipo de hombres, cierta raza, cierta casta?

---

<sup>142</sup> *Ibid.* p. 135.

El filósofo no pierde de vista que su papel para la *Bildung* es negativo: más que trazar los lineamientos que ha de seguir la *Bildung* (pues entonces se trataría de *Kultur*), se trata de preparar el terreno para que pueda ser abonado y sembrado por las figuras que tienen el influjo positivo; es decir, los artistas, el genio. En un primer momento de la obra nietzscheana, el arte es visto como la finalidad última de la cultura, pues “sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo”,<sup>143</sup> ya que éste es lo que permite el reencuentro con lo Uno primordial del cual el ser humano ha sido separado, como se explicó en el primer capítulo de esta investigación. Sin embargo, mientras Nietzsche va abandonando esta interpretación metafísica, las nociones de arte y de genio también son vistos como productos del devenir que pueden ser útiles o perjudiciales para la cultura. El arte ya no es visto como el fin último, sino como un medio para lograr una *Bildung* que abogue en favor de la vida. En ambos casos, no obstante, el carácter creador del arte es estimado como preferible en contraposición a la concepción conceptual del mundo.

Ya en un fragmento de 1870, previo a *El nacimiento*, se pregunta el joven filólogo cómo se puede transmitir la *Bildung*, a lo que responde que ciertamente no por medio del conocimiento, sino a través del poder de la personalidad: “Toda creación nueva de una cultura se lleva a cabo por medio de fuertes naturalezas ejemplares, en las que se producen nuevamente las representaciones ilusorias”.<sup>144</sup> El influjo del genio en el pueblo es un tejido de ilusiones que hacen posible la vida, como en el caso de los griegos: el arte como la inversión a la sentencia de Sileno; en tal sentido, el genio griego es capaz de aprovechar el fulgor de la lucha de Apolo contra Dioniso, y arrojarla sobre el pueblo, que la emplea para erigir sus instituciones estatales y sociales, esa es la forma en que funciona la *paideia* y el artista como educador del pueblo, mediante el arte, no a través de doctrinas y discursos.<sup>145</sup> Sin embargo, el artista, “representa la auténtica inutilidad, en el sentido más audaz”, señala el filólogo, pues sus pretensiones no pueden reducirse a la cuestión educativa;<sup>146</sup> ello traería como consecuencia una *Kultur* basada en criterios pragmáticos, y la forma sana de la cultura es ésta en tanto *Bildung*. Esta tesis es fácil de aceptar si lo que la sostiene es la metafísica del Uno primordial, cuya reintegración puede ser vista como un fin superior que trasciende a la humanidad.

---

<sup>143</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 32.

<sup>144</sup> Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*. 1870 – 5 [107].

<sup>145</sup> V. *supra* pp. 19 – 27. También los fragmentos 1870 – 5 [9] y 5 [110] apoyan esta tesis.

<sup>146</sup> *Ibid.* 1870 – 7 [199].

No obstante, el papel del arte como vehículo de *Bildung* se oscurece cuando éste es sometido al gris ejercicio genealógico: quién es el artista, quién es el genio. ¿Cuál es esa tarea inconsciente del arte a la que Nietzsche apela como el tesoro que ha de defender el filósofo?, ¿cómo puede el arte evitar caer en adoctrinamientos, si el artista tiene intereses específicos que defender?

Para Nietzsche, esto en lugar de llevar a una contradicción que deba ser reparada en términos conceptuales, representa una posibilidad en la nueva tarea del filósofo en tanto pensador intempestivo y médico de la cultura. En la medida que el filósofo desarrolle bien su tarea, el arte podrá aspirar no a un desinterés como tal, sino a un interés motivado por otro tipo de impulsos: el arte como exceso de vitalidad, no como narcótico. El filósofo conoce el valor de la ilusión, debe quererla, pues en ella reside el aspecto trágico ligado directamente con la vida, señala en un fragmento al que titula precisamente “El filósofo del conocimiento trágico”: “él siente trágicamente que el terreno de la metafísica ha cambiado, y nunca se puede contentar con el juego turbulento y variopinto de las ciencias. Trabaja en la construcción de una nueva vida: restablece los derechos del arte.”<sup>147</sup> Su papel es ayudar a vivir y para ello muestra la necesidad de la ilusión y del arte, único capaz de hacerle frente a la concepción existencial de la ciencia; es decir, el arte como una actividad que crea ilusiones que dotan de sentido la vida necesitada de tomar por verdades las verosimilitudes, las cuales se demuestran mediante sus efectos y representaciones, no a través de demostraciones lógicas.

Lo que hace deseable la vida, lo que legitima la acción, remite a una concepción artística del mundo, defiende Nietzsche, y uno de los deberes de la filosofía es guiar al saber en beneficio de tal concepción; si el saber absoluto conduce al pesimismo y a la inacción, el filósofo debe orientar el saber hacia el arte y una nueva acción: “La filosofía es indispensable para la *Bildung*, porque ella compromete al saber en una concepción artística del mundo y a través de ella no ennoblece.”<sup>148</sup> La filosofía es el medio a través del cual se puede examinar a la ciencia desde la óptica del artista: es un arte en su producción, pero ciencia en su método conceptual; señala el médico de la cultura: el filósofo conoce poetizando y poetiza conociendo”.<sup>149</sup> Dar coherencia al mundo y sus relaciones es una obra artística que, mientras se realiza, va generando conocimiento comunicable. La arbitrariedad del conocimiento al etiquetar y clasificar debe ser un acto creativo:

---

<sup>147</sup> *Ibid.* 1872 – 19 [35]. Este fragmento y los subsecuentes pertenecen al planeado *Libro del filósofo*.

<sup>148</sup> *Ibid.* 1872 – 19 [52].

<sup>149</sup> *Ibid.* 1872 – 19 [62].

el conocimiento que parte del pensamiento lógico también puede ser creación, si se subordina a la guía de la filosofía, y ésta, por su parte, también ha de fungir como tribunal de la cultura artística.

Así, para Nietzsche, el filósofo debe tomar altura, penetrar sin maldad ni sentimientos en la cuestión del valor, “como un ángel frío”, buscar lo que fortalece la vida, y no la verdad; nuevamente, al hombre que busca motivos para la acción le interesa más la verosimilitud a partir de símbolos.<sup>150</sup> Ahí radica la fuerza formadora de mitos, que es lo que se encuentra detrás de la obra de arte por excelencia: la tragedia griega. Nietzsche encuentra en la cultura alemana una música a la que le falta pueblo y filosofía que carece de práctica; por lo mismo, señala: “Nuestra primera meta no es la formación alemana, sino la formación de lo que es alemán. En lugar de lo histórico, la fuerza formadora de mitos; en lugar del carácter erudito, la sabiduría trágica; en lugar del dogmatismo, la filosofía”.<sup>151</sup>

El filósofo se percata de que la *Bildung* es intuitiva antes que conceptual, por lo que preparar su terreno tendrá que ser un trabajo de incorporación y acostumbramiento: a buenos modelos, a necesidades nobles, a grandes personalidades, a formas de valorar que emerjan de una nueva salud, esa que aparece después de una larga enfermedad, es decir, la salud de los espíritus libres.<sup>152</sup> Con Nietzsche no se trata de excluir el papel y carácter de la ciencia con miras a una *Bildung* sana, sino de integrarla en un organismo de mayor complejidad, de dominarla; es decir, de poder tener en perspectiva lo pequeños que son sus alcances en relación con sus pretensiones. Concebir la ciencia desde los fines del arte a partir de los límites del conocimiento significa que la experiencia no termina donde el entendimiento no alcanza a conocer, es justo ahí donde se encuentra aquello que mueve al hombre a la acción. Dominar la ciencia no es otra cosa que ser cauteloso, tener cuidado de no reducir la vida a conceptos, no perder de vista la procedencia pragmática de la verdad. “No se trata de destruir la ciencia, sino de *dominarla*”, señala, “en todos sus fines y en todos sus métodos depende completamente de ideas filosóficas, pero ella se olvida de esto fácilmente.” Más aún: “la filosofía dominante debe reflexionar sobre el problema de hasta qué punto puede crecer la ciencia. ¡La filosofía tiene que fijar el valor!”<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> *Ibid.* 1872 – 19 [234] y 19 [237].

<sup>151</sup> *Ibid.* 1872 – 19 [285].

<sup>152</sup> V. *supra.* p. 46.

<sup>153</sup> *Ibid.* 1872 – 19 [24].

En este sentido, es posible leer el postulado de “ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida” como el producto de un diagnóstico que dicta el médico con respecto al malestar cultural. Es un aliento a desenmascarar lo que hay detrás de la ciencia, a filosofar con el martillo hasta dar con el ideal negador de la vida que se encarna en ella, y a partir de este descubrimiento realizar el rescate del carácter curioso y la pasión cognoscitiva propios del pensamiento científico: su aspecto creativo. Es tarea del filósofo pensar esa posibilidad. La ciencia para la *Bildung*, y ésta para la vida; pero no como una jerarquía, sino como un único complejo en el que sus divisiones sean apenas perceptibles. En esta encomienda no hay que perder de vista el *sentimiento de poder* que se encuentra en la base de ambas formas de enfrentarse con el mundo: el arte y la ciencia, las cuales no son las únicas ni excluyentes entre sí. El conocimiento del mundo no es exclusiva ni esencialmente conceptual, sin embargo, la modernidad le ha hecho creer al hombre que así es. La apuesta del pensador, en ese sentido, es no sólo abrir el panorama de la cultura moderna hacia una ciencia consciente del cúmulo de saberes y experiencias que no es capaz de abarcar, sino también incorporar al arte la sabiduría práctica de la vida en un complejo que englobe estos distintos modos de conocer el mundo.

### **Epílogo: Arte como motor de *Bildung***

Ver la ciencia con la óptica del artista es ir al fondo de ésta, al impulso del que ella surge y recuperar lo creativo que hay en ella: la pasión cognoscitiva, “su intención inmediata, su carácter fantasmal, inhumano, curioso hasta llegar a lo inmoral”.<sup>154</sup> Es descubrir en el fondo de la ciencia y el pensamiento lógico una profunda negación de la vida, una manera de intentar empatar y medir de la misma manera la totalidad de las experiencias. Es también el esfuerzo por despojarla de toda pretensión metafísica, por situarla en la tierra: la ciencia no ha de responder a un ideal transmundano de obtención perfecta de la verdad. Es un postulado que trasciende los cambios presentes en el pensamiento nietzscheano: aparece cuando, revestido con el manto schopenhaueriano, ve en el arte “la actividad propiamente metafísica de la vida”; se fortalece cuando el arte mismo es llevado a la palestra tras la decepción de Bayreuth y el abandono de

---

<sup>154</sup> Cano, G. *Op. cit.* p. 197.

Wagner; y finalmente se concretiza cuando la genealogía ha dejado al descubierto los bajos fondos de los que surgen la ciencia y el arte, es decir, los distintos modos de vida.

Ver el arte con la óptica de la vida es poder situarlo como fruto del devenir y el proceso histórico: como producto de la *Bildung* y como motor de ella. Tal es el diagnóstico que realiza el filósofo en tanto médico de la cultura: la actividad artística no es desinteresada, al contrario, encierra un anhelo de verdad que no es posible abarcar con los conceptos y metodología propios del quehacer científico. Para el joven autor del *Nacimiento de la tragedia*, el arte era el único medio en el que el hombre en tanto individuo podía fundirse nuevamente con lo Uno-primordial; sin embargo, para el genealogista que está detrás de *Humano, demasiado humano*, el arte ya no rinde pleitesía a un interés de corte metafísico, sino que se enraiza en la tierra y es el auténtico reflejo de la vida de un pueblo. Este último sentido del arte es el que Nietzsche rescata en el “Ensayo de autocrítica”, donde el énfasis reside en la fortaleza del pueblo griego gracias a su arte: el artista es el que se enfrenta a los horrores de la existencia y, lejos de intentar negarlos, los materializa y los expresa de tal manera que tanto él como el espectador quedan conmovidos. El artista ya no es el enlace con lo Uno-primordial, sino el heraldo de un cúmulo de prácticas y creencias que reproducen la salud de un pueblo.

La mirada del artista se posa sobre la multiplicidad, la diferencia y la variedad de posibilidades; no aspira a etiquetar bajo conceptos las distintas experiencias, sino a hacerlas comunicables a través de modelos. A Nietzsche le interesa mostrar que esa comunicación es posible entre los seres humanos no mediante conceptos, que son metáforas cuyo origen se ha olvidado, sino a través de la sensibilidad en tanto producto de una formación, es decir, el gusto. Éste se puede educar y, por lo mismo, requiere de artistas, de modelos que lejos de apaciguar los sentidos mediante obras que realicen la labor de narcóticos, conmuevan mediante la recuperación de aquellos aspectos que la tradición ha ocultado pero que no dejan de estar presentes. La genealogía desenmascara al artista y al genio<sup>155</sup> para echar luz sobre los bajos fondos que soportan a estas figuras y cuyo anclaje a lo estrictamente corporal se ha olvidado. Lo que se ha admirado y

---

<sup>155</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. Cuarta parte: Del alma de los artistas y escritores. pp. 119-150. V. *supra*. pp. 52 – 54.



envidiado de los artistas, muestra el genealogista, es la fuerza que despoja a estos de voluntad y conduce a la ilusión de que les preceden guías sobrenaturales.<sup>156</sup>

El artista no posee una verdad divina que deba plasmar para dar a conocer, su obra es fruto de sus propias experiencias y situaciones; por lo tanto, esa verdad suya que se manifiesta en la obra sólo es accesible mediante la experiencia del espectador; detrás del juego entre el creador, el espectador y la obra se disuelve la noción de verdad y emerge la de verosimilitud. Nietzsche no abandona la idea de que la comunicación entre los hombres es posible gracias a la generación de metáforas cuyo origen termina por olvidarse,<sup>157</sup> así trabaja el intelecto humano y en el terreno del arte no ocurre de manera distinta: la comunicación de los sentimientos se da gracias al emparejamiento de experiencias individuales, sin embargo, en este ámbito ya no existe la pretensión de universalidad presente en el terreno epistemológico: el arte no comunica verdades que deban aplicarse a todos los seres humanos al considerarlos a todos ellos poseedores de una idéntica estructura cognitiva.

En este sentido se puede afirmar que, si bien no existe una experiencia “correcta” del arte, sí hay una pretensión de comunicar algo a través de él, no es un acto de solipsismo. Y las directrices de tal comunicación son trazadas de manera similar a como se genera el lenguaje conceptual: mediante el sacrificio de la experiencia particular en favor de la generalidad. Tal generalidad, para Nietzsche, no representa a la totalidad de los seres humanos, sino que se condensa en grupos de ellos, fundamentalmente en pueblos. El artista es hijo de su pueblo, y al mismo tiempo, es su guía y motor, él expresa una verdad que no puede ser verificada con los medios propios de la metodología científica, y que, no obstante, aspira a ser aprehendida por cada uno de los integrantes de dicho pueblo. Tal es la verdad que caracteriza a la *Bildung*, una formación cimentada en la experiencia y en la aceptación de la ilusión para poder vivir, no para alejarse de la vida.

Para ejemplificar este tipo de artista como guía de la *Bildung*, como la materialización de la óptica de la vida que se posa sobre el arte, es posible recurrir a una figura del pueblo ruso al que Nietzsche apenas leyó tres años antes de caer en la demencia: Fiodor Dostoievsky.<sup>158</sup> En primer

---

<sup>156</sup> Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. 164. p. 128.

<sup>157</sup> Nietzsche, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. p. 23.

<sup>158</sup> En una carta fechada el 23 de febrero de 1887, Nietzsche escribe a Franz Overbeck que “de Dostoievsky, hasta hace pocas semanas no conocía ni siquiera el nombre”, y que fue una casualidad que en una librería se encontrase con una edición francesa de *La patrona* y *Memorias del subsuelo*. Al respecto confiesa a su amigo: “El instinto de familiaridad (¿o cómo podría llamarlo?) habló de inmediato, mi alegría fue extraordinaria. Tengo que retrotraerme

lugar, Dostoievsky es la personificación de que la idea del genio sin trabajo y sin adversidad es una quimera, como se señala en *Humano, demasiado humano*. El escritor ruso, después de trabajar arduamente y a expensas de la miseria, gracias a sus aficiones socialistas de juventud experimenta en Siberia los horrores de la existencia y se salva milagrosamente de morir.<sup>159</sup> Tras nueve años de purga, se ve obligado a dejar su patria y establecerse en Dresde, Alemania, donde intenta retomar su trunca labor como escritor, al tiempo que su salud se ve afectada debido a la pobreza que le rodea. Pese al exilio, Dostoievsky poco a poco da cuenta de las distintas manifestaciones del hombre ruso, al cual representa como un “hombre ridículo”, cuya ridiculez se convierte en su principal cualidad, en su ventaja como ruso, como parte de un pueblo. Es ridículo por su falta de pertenencia, por resistirse a entrar en la realidad mediante el cálculo. Los hombres que va delineando Dostoievsky lo quieren todo, el máximo placer, aunque ello conlleve el máximo dolor. Y fallan, sufren, cargan consigo una pesada mancha que desean expiar. Es en ese instante en el que se le abren todas las posibilidades: el amor a la vida incluso en sus aspectos más terribles. Los hombres de Dostoievsky desbordan pasión, se aventuran a lo desconocido; procedentes de las clases bajas, son el reflejo del imperio decadente, son antihéroes: alcohólicos, criminales, jugadores, prostitutas, burócratas, militares venidos a menos... todos ellos, sedientos y al mismo tiempo embriagados, pertenecen a la Rusia de mitad del siglo XIX que no sabe hacia dónde dirigirse: a Europa o a Asia, a la civilización o al ambiente campesino. Según Stefan Zweig, los hombres del novelista son seres de transición, hombres primigenios que han quemado las naves y se aventuran a lo desconocido. Aquí es preciso rescatar que ni lo desconocido, ni lo ominoso, ni lo doloroso son el enemigo, el enemigo es su negación: el nihilismo.

El novelista ruso también se enfrenta al nihilismo, el cual procede de los intelectuales de occidente, según se puede leer en *Los demonios*, donde Dostoievsky no se limita a realizar la reconstrucción del crimen perpetrado en la Academia de Agricultura de Moscú, sino que enfatiza el papel de los intelectuales y su influencia en la sociedad de la época, profundizando en sus características psicológicas. ¿Qué saben de Rusia todos esos escritores aristócratas que escriben por pura afición? Dostoievsky escribe desde y gracias a la penuria: siempre mal pagado, aquejado

---

hasta mi encuentro con el *Rouge et Noir* de Stendhal para recordar una alegría igual. (Son dos relatos, el primero en realidad una pieza de música, de una música muy extraña, muy *no* alemana; el segundo, un rasgo de genio de la psicología, una especie de burla de sí mismo del *conócete a ti mismo*)." Nietzsche, F. *Correspondencia*. Vol. V. Trotta: Madrid, 2011. p. 270.

<sup>159</sup> Zweig, S. *Tres maestros*. Tor: Buenos Aires, 1941. p. 87.

por las deudas y la enfermedad, incapaz de revisar sus propios textos ante el apremio de los editores. No obstante, él es el heraldo de una nación, llega a ser aquello que Nietzsche señala en 1872 como el fin de la cultura y su trascendencia de la felicidad terrena: la creación de grandes obras.<sup>160</sup>

¿Desde dónde se pueden fundamentar motivos para la acción en un mundo que se ha quedado sin Dios? Dostoievsky se enfrenta a la pregunta y se encarga de desentrañarla a través de la amplia gama de personajes complejos que aparecen en *Los demonios*: Verhovenski, Kirillov, Shatov, Stavrogin... En cada uno de ellos presenta con distintos matices la lucha entre lo divino y lo demoníaco; sólo a partir de ese combate es posible engendrar nuevas formas de existencia y sus justificaciones. No se ve lejana la sentencia nietzscheana que afirma que “sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo”.<sup>161</sup> No es el placer por sí mismo lo que justifica la existencia del hombre del subsuelo, retomando al protagonista de una de las novelas leídas por Nietzsche,<sup>162</sup> sino su hermandad con el sufrimiento; no es el temor a la muerte lo que orilla a la creación de dioses como fundamento, sino un exceso de vida que no puede ser explicado ni cuantificado. En Dostoievsky y sus personajes se ve encarnado el ideal del hombre trágico al que apela Nietzsche, aquel que es capaz de vivir a pesar de la terrible verdad dionisiaca. Si bien, el genial escritor ruso no sólo es contemporáneo al filósofo alemán sino también una figura en la que se presentan los rasgos del artista que delinea este último, cabe mencionar algunos artistas más que pueden ejemplificar la óptica del artista de la que se ha venido hablando: Arthur Rimbaud, Serguéi Rajmáninov, Joseph Conrad, William Turner... Son figuras cuyas obras permanecen vigentes y llenas de vida, a pesar de (y gracias a) un enfrentamiento con lo terrible de la existencia, lo cual no deja de conmover al espectador, que siente la profundidad terrible que hay debajo de esa superficie bella o sublime.

Así, la ciencia vista desde la óptica del artista, lejos de dotar de tranquilidad y comodidad al que la practica y al que goza de sus beneficios, es un conocimiento de lo movedizo que es el suelo en el que se está situado, es la convicción de que las certezas que se pueden obtener son demasiado limitadas en relación con las pretensiones que se tienen, es la aceptación de que el conocimiento sólo es posible como un reflejo y como una relación con una medida, es la toma de distancia con respecto a la erudición. No obstante, no es una actitud de resignación frente a esa

---

<sup>160</sup> Nietzsche, F. *Fragmentos póstumos*. 1872 – 19 [41].

<sup>161</sup> Nietzsche, F. *El nacimiento de la tragedia*. p. 32.

<sup>162</sup> Dostoievsky, F. *Memorias del subsuelo*. Juventud: Barcelona, 2003.

condición humana de imposibilidad del conocimiento perfecto, sino un sentimiento de placer frente a todas las posibilidades que se abren a raíz de lo anterior; justo como el pueblo griego de los siglos VI y V a.C. que presenta el filólogo alemán. Es tener talento para el sufrimiento.

La *Bildung* que el filósofo no puede crear, pero que ha de preparar, reside en la incorporación de ese talento; al autor de *El nacimiento de la tragedia* le preocupa redefinir el papel del arte a través del “Ensayo de autocrítica”; ya no es la actividad propiamente metafísica de la vida, como defendió en su momento, sino que es la representación de un elemento que de manera gradual ha sido despojado de su relevancia dentro de la cultura, la superficie donde se inscriben los grandes sucesos: el cuerpo. En el “Ensayo”, el arte ya no es el fundamento último que sostiene la vida, sino la invitación a empujar ésta un poco más allá de donde nos encontramos: la mutua convivencia de las distintas actividades humanas, hasta entonces presumiblemente contradictorias, en una nueva *Bildung*. No se trata de desestimar el pensamiento científico y en su lugar situar a la actividad artística, sino de mostrar los límites de aquél y la necesidad de hacer confluir a su lado las actividades propiamente humanas que han sido excluidas de la cultura. Todo esto, a modo de venenos que se han sabido administrar en justa medida unos con otros, para resultar en saludables pociones.

Ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida es el proyecto de *Bildung* de un filósofo que se ve a sí mismo como médico de la cultura, es la receta ante el malestar cultural. Es una idea que atraviesa la obra de Nietzsche, desde su primer libro y hasta la redacción de los prólogos a *Humano, demasiado humano* y *El nacimiento de la tragedia*, acentuándose precisamente en la época en la que el pensamiento del filósofo sufre un golpe radical: el abandono de la metafísica y la apuesta por la genealogía. A pesar del abandono de la Cátedra, Nietzsche no deja de verse como un educador, y regresa a los hombres, aunque sea para compartirles un terrible conocimiento que para muchos sería preferible no escuchar. Con esta investigación se desea enfatizar lo importante que es tener en consideración la *Bildung* como ideal, el sentido histórico y la crítica a la metafísica que traen consigo, para poder adentrarse en el pensamiento contenido en las obras más citadas del filósofo alemán: *La ciencia jovial*, *Así habló Zaratustra*, *Más allá del bien y del mal*, *La genealogía de la moral*, *El anticristo*.

Sin embargo, este trabajo no se limita a ayudar como introducción al pensamiento de Friedrich Nietzsche, ni como soporte en la lectura de sus libros, ni como documento de erudición

académica, sino que pretende rescatar la vigencia de la arenga: ¿es posible hoy en día ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida? Hoy que los saberes se encuentran más divididos y especializados que en la época de Nietzsche, hoy que el filósofo promedio se mantiene alejado del conocimiento científico y de sus más recientes descubrimientos y teorías, hoy que el sistema económico y político manifiestan un sentido de urgencia; hoy que el deseo de evitar el sufrimiento de unos se materializa en la interminable miseria de otros; hoy que existe algo denominado “la industria del arte”; hoy que desde la trinchera de las humanidades buscamos respuestas inmediatas para solucionar problemas milenarios. Hoy precisamente, como estudiosos del pensamiento filosófico, conviene tomar un poco de distancia para diseccionar los problemas con frialdad y sin ingenuidad. No es apartarse de los problemas de la sociedad y la cultura y fingir que no están ahí, sino tomar el tiempo que merece la cuestión: tiempo para el arte no como accesorio u ornamento, tiempo para el cuerpo, tiempo para la contemplación, y entonces sí, como el héroe griego, arrojarse a la acción: “porque vergonzoso es que un hombre desee vivir largamente sin experimentar ningún cambio en sus desgracias. ¿Cómo puede alegrarnos añadir un día a otro y apartarnos de morir?”<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Sófocles. *Áyax* en *Tragedias*. Gredos: Madrid, 1981. p. 145.

## CONCLUSIONES

La presente investigación realizó una labor hermenéutica de la obra temprana de Friedrich Nietzsche con el propósito de mostrar que la ciencia vista con la óptica del artista y el arte con la de la vida, es un proyecto cultural en el pensamiento del autor. Para hacer posible tal interpretación, fue necesario desentrañar los conceptos presentes en la tarea que el autor atribuye a su primer libro en el “Ensayo de autocrítica”, redactado dieciséis años después de la publicación de aquel. No sólo se profundizó en lo que el filósofo entiende por *ciencia, arte y vida*, sino también, y de manera fundamental, lo que significa el concepto *cultura* (en su doble connotación como *Bildung* y como *Kultur*) y lo que representa la perspectiva como herramienta filosófica.

¿Qué significa para el filósofo alemán ver la ciencia desde la perspectiva del artista, y el arte desde la vida, dentro de una cultura incapaz de incorporar los aspectos terribles de la existencia? Justamente, es la apuesta que propone el filósofo en tanto médico de la cultura en búsqueda de la salud de ésta mediante la recuperación de los elementos que la fortalecen, no a pesar de su carácter terrible y ominoso, sino precisamente por eso.

Nietzsche detecta en la cultura de su época una falta de talento para el sufrimiento de la experiencia dionisiaca, lo que lleva a un debilitamiento propio de la misma, y la incapacidad de los seres humanos para “gozar como hombres completos”. ¿Es posible que surja una cultura que esté a la altura de la reciente música alemana, una cultura que pueda arrojarse a ella con todos sus relieves y no únicamente como un pasatiempo lisonjero? En búsqueda de abonar el terreno que haga posible tal cultura, el joven catedrático de Filología mira hacia la Grecia antigua y clásica, y encuentra a un pueblo donde fue posible lo que él busca para la cultura de su época: la sabiduría trágica que incorpora los horrores de la existencia, sabiduría que se ve reflejada en la alianza que subyace a la creación artística, es decir, el enfrentamiento entre las figuras olímpicas de Apolo y Dionisio.

A esta capacidad de hacerle frente a la existencia con todos sus sufrimientos, sin ver en ellos errores o injusticias y sin que estos orillen a la inacción o a la búsqueda de fundamentos transmundanos que hagan soportable la existencia, se le denomina *pesimismo de la fortaleza*, y su tratamiento fue el hilo conductor del primer capítulo de esta tesis. En él se mostró una incipiente confrontación entre dos formas de enfrentarse a la vida: por una parte, la que considera que aquello que provoca el sufrimiento y lo terrible de la existencia no es sino un error que puede ser evitado gracias a la luz de los conceptos y el pensamiento lógico; y, por otra, aquella que se decanta por la verosimilitud en contraposición con la noción absoluta de “verdad”. Esta última visión es la que incorpora la sabiduría trágica de Sileno y le hace frente a la vida mediante el espejo transfigurador del arte. Este acercamiento a la cultura griega y la profundización en sus ideales fue fundamental para delinear la idea de lo que Nietzsche entiende por *arte* y una posible óptica del artista: el arte no sólo como la actividad creativa del ocultamiento y la transfiguración, sino como la única vía posible para acceder al corazón del mundo.

Por otro lado, se profundizó en el concepto de *ciencia* a partir de tres momentos. El primero corresponde a aquel en que el pensamiento conceptual aniquiló a la más lograda de las artes, la tragedia ática, según *El nacimiento de la tragedia: cómo la sabiduría trágica y el pesimismo de la fortaleza se ven relegadas debido al optimismo socrático que desea hacer de todos los fenómenos un objeto de conocimiento conceptual*. El segundo es el que Nietzsche adopta en *Humano, demasiado humano*, libro donde ha abandonado el anclaje metafísico del arte y éste es sometido a un análisis genealógico. Así, el análisis genealógico despoja al arte de su sustrato metafísico, de modo que la ciencia no es más su antítesis sino una poderosa herramienta capaz de ser puesta al servicio de una finalidad superior. El tercer momento parte de la mirada en retrospectiva que lanza el autor a los dos libros previamente mencionados en los prólogos tardíos que redacta para las ediciones de 1886, en los cuales es rescatada la vigencia del trabajo emprendido en el pensamiento temprano del autor.

Finalmente, en el tercer capítulo, se redondeó el perspectivismo como algo inherente a la condición humana y a partir de ello se profundizó en la noción de la óptica de la vida, desde la cual se pretende ver al arte: es la revalorización de las distintas actividades humanas y su incorporación en un organismo superior: la cultura en tanto *Bildung* creadora. La cultura es el elemento que tienen en común los conceptos analizados, y procurar su fortalecimiento implica el trabajo del filósofo

capaz de auscultar con frialdad los valores mediante la genealogía. Ver la ciencia con la óptica del artista es dotarla de nuevos fines para actuar, de abrazar la verosimilitud y de incorporar la sabiduría trágica; y a su vez, ver el arte con la óptica de la vida es asimilar que éste es también producto del devenir, que responde a intereses y que puede ser utilizado en favor de un organismo superior, de un pensamiento capaz de incorporar al pensamiento científico las fuerzas artísticas y la sabiduría práctica de la vida hacia un pensamiento que no sea la explicación del mundo, sino la incesante creación de éste.

Tal interpretación, y su respectiva exposición, arrojan algunas conclusiones que por el momento son enunciadas, pero cuya profundización remite a un fértil trabajo de investigación posterior; la primera de ellas es precisamente la que remite a la capacidad de la filosofía nietzscheana para generar pensamiento. Ésta, se ha visto, no procede de una argumentación rigurosamente lógica y conceptual, sino que emplea símiles y metáforas cuya falta de literalidad da pie a una numerosa posibilidad de interpretaciones. Esto revela la importancia del perspectivismo y los peligros que conlleva, como la trivialización y la anulación del diálogo filosófico. La perspectiva no refiere a la inversión de valores dentro de una jerarquía desde los cuales juzgar los fenómenos de manera distinta, sino a un cambio en el modo de valorar que tome en cuenta las circunstancias e intereses del valorador.

Así, acercarse a la ciencia desde la mirada del artista y al arte con la de la vida, no significa adoptar un rol desde el cual valorar actividades específicas; a lo que se aspira es a difuminar las fronteras en favor de un organismo que incorpore los diferentes saberes de la vida: la sabiduría trágica, el conocimiento teórico, la sabiduría práctica, la creación artística. *El nacimiento de la tragedia* puede ser visto como documento de tal anhelo: un centauro que busca difuminar las barreras entre el preciso conocimiento filológico, la generación de pensamiento propia de la filosofía y el velo que proporciona metas a la vida creado por el arte. El pensamiento perspectivista no es una apuesta por una postura frente a otras, sino un perpetuo juego interdisciplinario, un centauro, una doctrina de los venenos.

Otro aspecto que ha tocado esta investigación, pero para el cual sería necesaria una profundización, es mostrar cómo algunas de las inquietudes del joven Nietzsche van adquiriendo la forma de lo que posteriormente serán los grandes conceptos del corpus nietzscheano. Aquí hemos visto la procedencia y la emergencia de algunas de las nociones que recobran relevancia



capital en la denominada “obra de madurez”. Destaca el tratamiento de la *verdad* que Nietzsche realiza en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y que explota en *Humano, demasiado humano*; al lanzar sobre ellas una perspectiva que retoma los fondos de los cuales emerge, va delineando lo que posteriormente llamará *voluntad de verdad*, un anhelo por la verdad que emerge de intereses y sustratos corporales, al igual que el resto de las pasiones, y el cual define el carácter del filósofo tradicional con base en la figura de Sócrates, quien se ve impelido a la verdad al punto de estar dispuesto a sacrificar su vida por ella. En tal sentido, el planteamiento que aquí se ha hecho con respecto al rescate del elemento vital que se encuentra ausente en la ciencia moderna y desde el cual ha de mirarse el arte, se ve enriquecido si se apela a la noción de *voluntad de poder*, que se ve concretizada en *Así habló Zaratustra*, pero que desde *Humano, demasiado humano* se va fraguando como un “sentimiento de poder”, que es aquello a lo que tiende toda entidad viva.

Por otra parte, no puede desestimarse lo que el presente trabajo ha realizado en relación con el concepto de *Bildung* en los primeros libros de Nietzsche. Como se mencionó en su momento,<sup>164</sup> este es un concepto problemático en español ya que su traducción por “cultura” no se diferencia tajantemente de la traducción de *Kultur*, la cual también es “cultura” pero sin el enfoque formativo de aquella. Varias de las traducciones de los textos nietzscheanos más difundidas en lengua hispana no hacen énfasis en la distinción y realizan indiscriminadamente la sustitución de vocablos. Esta investigación ha tratado de mostrar que la diferencia es sustancial y angular en el pensamiento del filósofo alemán en sus primeras obras; por lo mismo, se ha tratado a ambos conceptos en su idioma original a lo largo de la disertación.

Finalmente, y como rescate de una figura que ha sido blanco de un sinfín de críticas, elogios y malinterpretaciones, esta tesis se opone a la figura de Nietzsche como un militante dionisiaco que se arroja románticamente a los placeres y a la desmesura, interpretación frecuentemente adoptada en distintos ámbitos, incluido el académico. Este trabajo ha intentado mostrar precisamente al joven filólogo como el elemento apolíneo sobre el cual se puede librar el combate entre los dioses. Aquí se pretende mostrar a un filósofo preocupado por preparar un terreno fértil que pueda ser abonado por la semilla dionisiaca, un Nietzsche no como salud ni como respuesta, sino como médico, como pensador capaz de seguir generando inquietudes.

---

<sup>164</sup> V. *supra*. Capítulo I. *Paideia*: afirmación de lo problemático de la existencia. p. 19 – 27.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cano, Germán. *Como un ángel frío*. Pre-Textos: Valencia, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche y la crítica de la modernidad*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2000.
- Castilla, Antonio. *Nietzsche o el espíritu de ligereza*. Plaza y Valdés España: Madrid, 2007.
- Colli, Giorgio. *Después de Nietzsche*. Trad. Carmen Artal. Anagrama: Barcelona, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a Nietzsche*. Ediciones Folios: México, 1983.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Trad. Elena Neerman. Paidós: Barcelona, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Trad. Carmen Artal. Anagrama: Barcelona, 2013.
- Dostoyevski, Fiodor M. *Los demonios*. Trad. Juan López-Morillas. Alianza: Madrid, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Memorias del subsuelo*. Trad. Manuel Orta Manzano. Editorial Juventud: Barcelona, 2003.
- Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria. *Los filósofos presocráticos*. Vol. I. Gredos: Madrid, 1981.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Trad. Ricardo Anaya. Alianza: Madrid, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Guadarrama: Madrid, 1973.
- Esquilo. *Tragedias*. Trad. Perea, B. Gredos: Madrid, 2006.
- Eurípides. *Tragedias*. Vol. I. Trad. Alberto Medina. Gredos: Madrid, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Tragedias*. Vol. II. Trad. José Luis Calvo. Gredos: Madrid, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Tragedias*. Vol. III. Trad. Carlos García. Gredos: Madrid, 1979.
- Fichte, Johann G. *Introducciones a la doctrina de la ciencia*. Trad. José María Quintana. Tecnos: Madrid, 1997.
- Fink, Eugen. *La filosofía de Nietzsche*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Universidad: Madrid, 1980.

- Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Trad. José Vázquez Pérez. Pre-Textos: Valencia, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método I*. Trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Sígueme: Salamanca, 2003.
- Grave, Crescenciano. *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología y estética*. UNAM, 2002.
- Guthrie, William K. C. *Los filósofos griegos*. Trad. Florentino M. Torner. FCE: México, 2008.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. FCE: México, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Nietzsche*. Trad. Juan Luis Vermal. Ariel: Barcelona, 2013.
- \_\_\_\_\_. *¿Qué es metafísica?* Trad. Helena Cortés y Arturo Leyte. Alianza: Madrid, 2009.
- Hesíodo. *Trabajos y días*. Trad. Aurelio Pérez. Gredos: Madrid, 1978.
- Jaeger, Werner. *Cristianismo primitivo y paideia griega*. Trad. Elsa Cecilia Frost. FCE: México, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. FCE: México, 2012.
- Janz, Curt Paul. *Friedrich Nietzsche 1. Infancia y juventud*. Trad. Jacobo Muñoz. Alianza: Madrid, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea (1869-1879)*. Trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Alianza: Madrid, 1981.
- Jaspers, Karl. *Nietzsche: introducción a la comprensión de su filosofar*. Trad. Emilio Estiú. Sudamericana: Buenos Aires, 2003.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. Pedro Ribas. Taurus: México, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Crítica del juicio*. Trad. Manuel García Morente. Tecnos: Madrid, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Trad. José Mardomingo. Ariel: Barcelona, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Trad. Dulce María Granja. FCE-UAM-UNAM: México, 2011.
- Klossowski, Pierre. *Nietzsche y el círculo vicioso*. Trad. Isidro Herrera. Arena Libros: Madrid, 2004.

- Luján, Enrique. *Perspectivismo y genealogía. Un ensayo sobre Nietzsche*. UAA-UG: Guanajuato. 2005.
- Mondolfo, Rodolfo. *La comprensión del sujeto humano en la cultura antigua*. Editorial Universitaria de Buenos Aires: Buenos Aires, 1979.
- Montinari, Mazzino. *Lo que dijo Nietzsche*. Trad. Enrique Lynch. Salamandra: Barcelona, 2003.
- Morey, Miguel. *Friedrich Nietzsche, una biografía*. Archipiélago: Barcelona, 1993.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Aurora*. Trad. Genoveva Dieterich. Alba: Barcelona, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Consideraciones Intempestivas I. David Strauss, el confesor y el escritor*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Correspondencia*. Vol. II. Trad. Marco Parmeggiani. Trotta: Madrid, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Correspondencia*. Vol. V. Trad. Juan Luis Vermal. Trotta: Madrid, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo de los ídolos*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid, 2010.
- \_\_\_\_\_. *El libro del filósofo*. Trad. Ambrosio Berasain. Taurus: México, 2013.
- \_\_\_\_\_. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid, 2009.
- \_\_\_\_\_. *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Germán Cano. Gredos: Madrid, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos (1869-1874)*. Vol. I. Trad. Luis de Santiago. Tecnos: Madrid, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos (1875-1882)*. Vol. II. Trad. Jaime Aspiunza. Tecnos: Madrid, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Alfredo Brotons. Akal. Madrid: 2013.
- \_\_\_\_\_. *La ciencia jovial*. Trad. Germán Cano. Biblioteca Nueva: Madrid, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Más allá del bien y del mal*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza: Madrid, 2008.

- \_\_\_\_\_ . *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II Intempestiva]*. Trad. Germán Cano. Biblioteca Nueva: Madrid, 1999.
- \_\_\_\_\_ . *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Trad. Luis Valdés. Tecnos: Madrid, 1990.
- Platón. *La República*. Trad. Antonio Gómez Robledo. UNAM. 2016.
- Reboul, Olivier. *Nietzsche, crítico de Kant*. Trad. Julio Quesada y José Lasaga. Anthropos: Barcelona, 1993.
- Safranski, Rüdiger. *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Trad. Raúl Gabás. Tusquets: México, 2010.
- \_\_\_\_\_ . *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*. Trad. Raúl Gabás. Tusquets: México, 2011.
- Schelling, Friedrich W. J. *Filosofía del arte*. Trad. Virginia López-Dominguez. Tecnos: Madrid, 1999.
- Schopenhauer, Arthur. *De la cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Trad. Leopoldo-Eulogio Palacios. Gredos: Madrid, 1981.
- \_\_\_\_\_ . *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Roberto Aramayo. Alianza: Madrid, 2013.
- Sloterdijk, Peter. *El pensador en escena*. Pre-Textos: Valencia, 2009.
- Sófocles. *Tragedias*. Trad. Alamillo, Assela. Gredos: Madrid, 2001.
- Stroux, Johannes. *Nietzsches Professur in Basel*. Frommann: Jena, 1925.
- Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. Anagrama: Barcelona, 1997.
- Vernant, Jean Pierre. *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*. Paidós: Barcelona, 2001.
- Wagner, Richard. *La obra de arte del futuro*. Trad. Llinares, Joan B. y López, Francisco. Universidad de Valencia: Valencia, 2000.
- Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von. *¡Filología del futuro!* en Nietzsche, F. *Obras completas*. Volumen I. Tecnos: Madrid, 2011.
- Zweig, Stefan. *La lucha contra el demonio*. Acantilado: Barcelona, 2007.
- \_\_\_\_\_ . *Tres maestros*. Trad. Krohn, Juan. Tor: Buenos Aires, 1941.