

Manuel Canga

APOLO CONTRA DIONISO: EL SABER DE NIETZSCHE SOBRE LO REAL.

[...] *en ese odio hay estremecimiento, previsión, profundidad, mirada a lo lejos;
no hay un odio más profundo que éste. A causa de él es profundo el arte [...]*

(El Ocaso de los Ídolos)

Friedrich Nietzsche, que creía mantenerse en la línea de separación de dos formas distintas de existencia, redacta su primera gran obra, *El Nacimiento de la Tragedia* (1872), en medio del contexto de la guerra franco-alemana; en el contexto de lo que podríamos calificar como una presión real externa. Se trata de un escrito propuesto como un auténtico esquema de las pasiones que viene a revelar verdades en el *umbral de lo comunicable*, vivencias fundamentales, evidencias difíciles de demostrar. Un escrito centrado, diremos nosotros, sobre el goce y el arte; sobre lo real que presiona en la esencia del arte.

Apoyado en la idea de que el arte es un valor superior a la verdad cuyo tiempo es lo eterno, *El Nacimiento de la Tragedia* se centra en la puesta de relieve de dos realidades antagónicas, pero convergentes: lo apolíneo y lo dionisíaco. Dos categorías que, como el sueño y la embriaguez, la representación y lo real, mantienen, en principio, una relación de perpetua discordia y antítesis radical.

Uno de los numerosos puntos de ignición sobre los que está construido dicho texto está subrayado por el propio autor con la siguiente pregunta: ¿Existe una predilección por las cosas más duras y horribles? La respuesta, como se

declara a lo largo de toda la obra, parte de una verdad constatable por la experiencia de un saber arduo de asimilar: *se anhela lo terrible*¹; incluso lo feo; hay deseo de lo peor.

1

Nietzsche, que parte de concebir la vida desde el punto de vista de la amoralidad, ha observado, de modo fecundo, que para pensar lo real es necesario partir del orden de la irregularidad; que es necesario colocar la experiencia del *dolor* en su propio centro. Dolor es sinónimo de existencia; el sufrimiento es la esencia de todo lo vivo, la herida de la existencia.

El modelo que este autor toma de referencia, el mundo de los griegos, le va a servir de ejemplo para asentar los fundamentos de una estética. Los griegos, dice, divinizaron lo existente: conocieron el horror y le dieron forma de belleza. La hipótesis con la que interpreta la fecundidad de la Grecia Antigua se concentra en una brillante imagen: la cruz que se oculta bajo las rosas. En este sentido, dirá que el poeta, dejando de lado cualquier tipo de reflexión consciente, es aquél capaz de transfigurar el dolor en arte para ofrecernos su *flor*, la *flor brotada de un abismo sombrío* (NT. 144)². El artista es un hombre capaz de

transformar aquellos pensamientos de náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la existencia en representaciones con las que se pueda vivir; esas representaciones son lo sublime, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo ridículo, descarga artística de la náusea de lo absurdo (NT. 244).

Como se sabe, el autor de *Humano, demasiado humano* va más allá de la simple y pura exégesis del mito trágico griego. Su discurso tiene la pretensión de dirigirse a lo más remoto, a lo eterno. En este sentido, Nietzsche cree haber desvelado los mecanismos de funcionamiento real de la obra de arte, exponiendo la *agresiva tesis* de que sólo el arte justifica la existencia del mundo (NT. 31). Tras atacar el socratismo estético, principio de la decadencia del mundo griego, que entendía el arte según las ecuaciones

Inteligible = Bello = Consciencia

Sapiencia = Virtud = Felicidad

y apuntar que tanto Eurípides con sus pseudo-tragedias, como Sócrates con sus discusiones, y más tarde Aristóteles, cuyo modelo de belleza se basaba en el orden entre las partes, magnitud, unidad y totalidad –siendo lo ajeno al

Nietzsche advierte que el arte es mucho más profundo que todo eso, y que la suya es una realidad desdoblada en dos fenómenos: lo apolíneo, aquello que viene a ofrecer la cobertura fascinante a otra realidad más honda: lo dionisiaco.

El antagonismo entre lo dionisiaco y lo apolíneo, nos explica el erudito autor alemán Erwin Rhode³ –en el que tanto apoyo y amistad encontró el joven Nietzsche, pero con el que acabará rompiendo–, procede de cultos rituales que jamás llegaron a armonizarse completamente en la Antigua Grecia. La suya es una relación tensa y desgarrante. La religión dionisiaca era algo nuevo y extraño para el griego; era algo que venía de fuera para perturbar: lo Otro, lo extranjero, lo importado de Asia, lo heterogéneo proveniente del Afuera.

Las aclaraciones de Rhode nos dicen que los ritos del culto a Dioniso se celebraban periódicamente para afirmar la cercanía del hombre al dios, al mismo tiempo que exaltaban el ánimo mediante la violencia. La finalidad que perseguían dichas celebraciones era participar de la sabiduría divina a través del exceso de los sentidos y el frenesí erótico; a través, incluso, del dolor. El culto a Dioniso era una auténtica mística carnal que venía a favorecer la convergencia entre la materia y el alma, entre lo tangible y lo intangible.

Era el éxtasis que acompañaba al temblor del cuerpo lo que llevaba a los antiguos a creer en la existencia del alma que trascendía la materialidad del cuerpo. El exceso era la vía para acceder al instante en el que podía ser tocada eso que ellos llamaban inmortalidad. Lo celebrado en estas fiestas de profundo arraigo humano⁴ era el apogeo del devenir, la vida y la muerte; el cambio, la metamorfosis y el goce. En una palabra, la experiencia de lo real.

Dioniso es el dios oscuro que habla a todos los hombres en lenguas semejantes. Su poder, extendido desde Oriente, era infeccioso; y bajo su influjo hasta la muerte parecía hermosa. La comunidad entre los dos dioses tan antagónicos como el día y la noche estaba sellada, por ejemplo, en los mismos templos griegos: mientras que en el tímpano delantero aparecía esculpida la imagen de Apolo, en el tímpano trasero aparecía esculpida la efígie de Dioniso.

¹ Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia* (NT), Ed. Alianza, Madrid, 1993, p. 26.

² Esta temática, por otro lado, es el motivo central del texto "El lenguaje de las flores", que un nietzscheano radical como Bataille publicó en la revista *Documentos* en los años treinta, y que viene recogido en BATAILLE, Georges: *Documentos*, Monte Avila Editores C. A., Venezuela, 1969, pp. 39-48.

³ Especialmente en el capítulo titulado *El culto trágico del dios Dioniso*, incluido en Rhode, Erwin: *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*. Ed. F.C.E., Madrid, 1994, pp. 142 y ss.

⁴ Rhode las vincula, incluso, a los rituales de los «sufies» persas o de los «derviches» de la India, pero también a las danzas de la muerte que se multiplicaron en el medievo europeo a raíz de las epidemias de peste negra, y en las que se revela una fuerte relación entre el canto, la fiesta y el horror.

Amparado en la esencia de este rito atávico, Nietzsche procede a explicar la esencia del arte como una puesta en escena de muchas cosas feas y duras. El individuo heroico, el artista por excelencia, nos decía Nietzsche, es aquel que ensalza su existencia y la dulce crueldad que la acompaña a través de la tragedia. La herida aumenta el ánimo y robustece la fuerza. Lo dionisiaco es afirmación de la vida incluso en sus aspectos más extraños e inasimilables⁵. La tragedia, a diferencia de lo que sostenía Aristóteles, no pretende liberarse del horror, sino afirmarlo, darle cauce a través de la belleza. Lo orgiástico, cualidad indispensable del gran arte, es la exuberancia de vida: un derroche de energía tan estremecedor como el baile de San Vito. Dioniso es exceso de fuerza, *materia explosiva* interna; voluntad de vivir aún en lo peor. Esa es la esencia del misterio griego, que Nietzsche sintetiza en la imagen del *tormento de la parturienta*. La creación es éxtasis y dolor.

*Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual [...] La tarea suprema y que hay que llamar verdaderamente seria del arte –redimir al ojo de penetrar con su mirada en el horror de la noche y el salvar al sujeto, mediante el saludable bálsamo de la apariencia, del espasmo de los movimientos de la voluntad [...]*⁶.

El arte vendría a ser como el proceso de una liberación de la mirada por haberse adentrado en la espesura insoportable de lo real, al tiempo que se inyecta a tal experiencia el carácter de lo sublime. Con la perspicacia del psicólogo, Nietzsche nos convoca aquí a participar, lateralmente, de una cierta experiencia de eso que denominamos visión por oposición a la mirada; de una experiencia de atravesamiento de los espejismos que sostienen las apariencias del mundo visible. Diremos que, y en esto seguimos el planteamiento que propone J. G. Requena para pensar el problema de la mirada, en tanto la voluntad nietzscheana es penetrar en el *Fondo*, allí donde lo apolíneo, la *figura*, cesa, el texto del autor alemán roza la brecha que divide el concepto de mirada del concepto de visión⁷. Con su anhelo de *ir más allá del mirar*, Nietzsche evoca la aparición de una mirada ciega en la que, tras evaporarse todo rastro de imagen, lo real emerge y se desborda.

Apolo, símbolo de la fuerza figurativa, es el nombre utilizado para designar el onirismo, el vaticinio y la bella apariencia; el mecanismo de ocultación, de encubrimiento o sostén de aquello que subyace bajo la forma. Simboliza la fuerza configuradora de lo apetecible. Es el dios de la mesurada limitación solar, dios de lo visible y del mundo olímpico, el velo del día: *lo apolíneo de la máscara es necesario para una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza* (NT. 89). Su poder reside en el hecho de ser el «símbolo» a través

del cual la energía dionisiaca, su fondo, es representada (NT. 70); su finalidad y limitación el placer apariencial. La imagen simbólico-apolínea revela, al mismo tiempo que oculta, la imagen primordial:

mientras que con su revelación simbólica parecía incitar a desgarrar el velo, a descubrir el trasfondo misterioso, precisamente aquella iluminada visibilidad total mantenía hechizado a su vez el ojo y le impedía penetrar más hondo (NT. 186).

Apolo representa la figura de la contención; pero de una contención que no es plena, ya que lo apolíneo se encarna en el *movimiento ondeante* del velo de la apariencia, al que *no le es lícito encubrir del todo las formas básicas de lo real* (NT. 231), sino que las deja brillar como en la intermitencia de un parpadeo, como entre los pliegues de una tela barroca que a un tiempo concentra luz y oscuridad. La belleza apolínea es sintetizada, como explica en la página 55 de su texto, como la *esfera* en la que los griegos, para protegerse del sufrimiento, *vetan sus imágenes reflejadas como en un espejo*. Lo apolíneo, como apuntará unas páginas más adelante, no es sino el *espejo protector de la apariencia*, el *velo* que encubre el trasfondo tenebroso de lo real.

Foco de la subjetividad –considerada, todavía débilmente, en tanto «yo»–, lo apolíneo se condensa en el concepto del «*principium individuationis*», como el límite que configura al individuo en su aislamiento, determinado por una exigencia ética de mesura, orden, equilibrio y unidad. El estado de la individuación es la razón de la escisión para con el mundo de la naturaleza; indica la separación del hombre y del dios oscuro, el lugar del *engaño* gracias al cual todo combate y toda descarga quedan desplazados. Apolo, imagen simbólica del «*principium individuationis*», encarna la estrategia de *encubrimiento de la verdad* (NT. 242).

Lo dionisiaco, por el contrario, es el movimiento encargado de romper, de desgarrar el principio del aislamiento a través del éxtasis para dar la verdad del fenómeno artístico. Apunta hacia la embriaguez, la primavera de los sentidos, su despertar; la saturación emocional y el desbordamiento vital, el *desencadenamiento de los instintos inferiores* (NT. 233). En el olvi-

⁵ Aquí se encuentra el origen de las ideas de Bataille sobre el erotismo, del que afirma, apoyándose tanto en Nietzsche como en la obra *Sens-plastique* del escritor Malcolm de Chazal (véase el artículo originalmente publicado en *Critique* en el año 1949, titulado «La felicidad, el erotismo y la literatura» y recogido en BATAILLE, Georges: *La Literatura como Lujó*, Ed. Versal, Madrid, 1993), que es la ratificación de la vida hasta en la muerte.

⁶ NIETZSCHE: *El Nacimiento...* pp. 138 y 157.

⁷ La embriaguez apolínea, sostenida en el capítulo titulado «Incuriones de un Intempestivo», comprendido en *El Ocaso de los Ídolos*, excita principalmente a los ojos, mientras que lo dionisiaco excita e intensifica a todo el sistema emotivo.

do de sí se produce la aniquilación del individuo: la subjetividad desaparece⁸.

El reino mítico de Pan es el espacio de la violencia, de la pérdida insustituible; el espacio del espanto y el grito, de la «sabiduría» del bosque surgida de lo más íntimo del pecho de la naturaleza. Una sabiduría representada por el sátiro, por el sileno –*El Olimpo tembló ante la sabiduría de Sileno*–, y que fue sintetizada por Sófocles y Arquiloco en la tragedia ática, la elegía y el dítirambo primaveral.

Lo dionisiaco es el orden de la desmesura, de la contradicción y del dolor primordial; es *a-conceptual* y *a-figurativo*; su campo de acción se sitúa más allá del lenguaje, al que Nietzsche, de un modo intuitivo pero insuficiente, denomina el símbolo de las apariencias. Ante la emergencia de lo dionisiaco, el lenguaje, lo *soluble*, se disuelve. De ahí que, como apunta una y otra vez, la sabiduría del poeta, la sabiduría del artista, se encuentra no sólo más allá de la palabra y el concepto (NT. 139), sino también más allá del placer, jugando eternamente con la *espina del displacer*.

Ese velado sustrato de sufrimiento y saber que es lo dionisiaco siempre *dice la verdad* (NT. 59). La desmesura, según la lectura nietzscheana del arte griego, se reveló como verdad, y el conocimiento se transformó en saber del carácter horrendo de dicha verdad: la náusea de lo espantoso y lo absurdo del ser. Por la presencia de Apolo y Dioniso se justifica, en palabras de Nietzsche, hasta *el peor de los mundos* (NT. 190). Gracias al encuentro de ambos dioses, gracias a su conjunción, el dolor se convierte en placer y el júbilo en dolor. El artista dionisiaco ejecuta una doble sinfonía de vida y muerte, en la que el horror resulta simbolizado sirviéndose de la apariencia.

La grandeza de los griegos, su ser trágico, residía en esa voluntad de poder que los empujaba a celebrar a la vez las exequias y las saturnales: el culto a los muertos y las fiestas del vino. Su deseo de lo infinito suponía la superación de la particularidad y la resurgencia de lo genérico. En el sentimiento de omnipotencia que los guiaba la pasión dionisiaca hacía *saltar los lazos sociales* (NT. 233). En el círculo incesante del retorno de lo vivo y lo muerto, el triunfo de la vida era su negación, la alegría de su desprecio. La náusea es transformada y utilizada como un medio para crear. No obstante, la representación no puede sino evocar una parte del sentimiento dionisiaco; siempre queda, como dice en uno de los escritos preparatorios, un *residuo insoluble* (NT. 250) en el campo del sentimiento que marca el límite propio de la poesía, el límite de aquello que puede ser expresado.

En la lectura de *El Nacimiento de la Tragedia* podemos constatar que Nietzsche, el oscuro escritor errante, prolonga con nuevo vigor un debate antiguo: el debate sobre la noción de lo real y la naturaleza del devenir en que todas las cosas se insertan. El debate del movimiento contra la inmovilidad, la contienda que, ya en la Grecia clásica, enfrentó dialécticamente a los seguidores de Parménides y Heráclito.

Según se cree, pero sin haber llegado a plantear, todavía, una distinción clara entre las nociones de lo «real» y la «realidad», Parménides declaró que el universo, en tanto real, es eterno e inmóvil, único, imperturbable e inengendrado; imperecedero, indivisible, limitado y equilibrado: indestructible. Lo real, decía, *es*⁹. Concebido como un todo homogéneo y continuo, perfecto, compacto y sin fisuras, lo real es al margen de todo presente y futuro. Es lo que es, presencia pura, inmóvil y perfecto, idéntico a sí mismo, sin comienzo ni fin. Esférico y eterno, lo real es aquello fuera de lo cual no hay nada.

De los textos atribuidos a Heráclito se deduce, en cambio, que lo real es irrepetible, movimiento puro. El paradójico discurso del pensador de Elea, en el que tanta inspiración encontrara Nietzsche¹⁰ –*el ser, como sostenía Heráclito, es una ficción vacía*–, subraya la productividad de las contradicciones, las contraposiciones y los opuestos: las parejas de contrarios que se acoplan entre sí configurando una unidad dialéctica. Como el arco y la lira, las cosas, al separarse, convergen consigo mismas. Heráclito encuentra la armonía en la discordia, en la diferencia. *Como una misma cosa está en nosotros lo viviente y lo muerto, así como lo despierto y lo dormido, lo joven y lo viejo*. La generación acontece a partir de una lucha permanente y de una contraposición, y no habría armonía si no existieran, a un mismo tiempo, lo agudo y lo grave, lo *consonante disonante* (fragmento 325).

Las cosas, nos decía Heráclito, son y no son al mismo tiempo. Todo se mueve y nada permanece en el flujo perpetuo del devenir. Tanto somos como no somos. Como el agua que pasa –no nos bañamos dos veces en el mismo río–, todo deviene,

⁸ Curiosamente, para los lacanianos, el sujeto está excluido del goce.

9

Parménides, fragmento 899, *Los Filósofos Presocráticos*, Vol. I, Ed. Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1994, p. 426.

10

Las enigmáticas palabras de Heráclito sirven de apoyo para la estética de lo dionisiaco que Nietzsche desarrolla partiendo, en un primer momento, tanto del arte griego como del espíritu de la música wagneriana.

no queda ningún espacio firme sobre el que asentarse: *El sol es nuevo cada día* [...] *Muerte es cuantas cosas vemos al despertar; sueño cuantas cosas vemos al dormir.*

Despertar a lo real no es sino despertar al cuerpo, despertar a la realidad sexual que forma el núcleo de los ritos celebrados en honor a Dioniso. El elemento dionisiaco que es el fondo de la obra de arte está cargado, saturado, en la interpretación nietzscheana, de pulsión sexual. Es por eso que no podemos sorprendernos por el hecho de que en el punto uno de *El Nacimiento de la Tragedia* –de ese libro que, según Foucault, era uno de los tres que, junto con *El Capital* de Marx y *La Interpretación de los Sueños* de Freud, mayor importancia han tenido para el siglo XX– establezca un símil de la relación entre Apolo y Dioniso con el ayuntamiento, con el apareamiento de los amantes, vinculando, de este modo, el arte con la pulsión sexual. Sólo el arte es capaz de reconciliar los términos opuestos:

el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente (NT. 40).

Punto de ignición inaugural que resuena no sólo en muchos de los conceptos que Nietzsche irá articulando a lo largo de su texto, sino también, en el modo de exposición de los mismos, como en la impresionante imagen del «desgarramiento del velo», motivo reiterado en numerosas ocasiones que cifra tanto el desencadenamiento del goce, como el secreto poderoso del efecto artístico.

Tal y como aparece nombrado en su obra, y a pesar de ser muy ambiguo en el uso teórico que hace de conceptos como instinto, voluntad, símbolo, embriaguez o sueño, el fenómeno estético parece depender, a un tiempo, del desgarramiento del principio de individuación –considerado como límite–, y del momento supremo de reconciliación de Apolo y Dioniso (NT. 48); es decir, de su equilibrio. A la vez que pone de manifiesto la necesidad insoslayable de que lo doloroso, lo real, tal y como era puesto en juego en los ritos dionisiacos, se revele en la obra de arte¹¹, no observa, sin embargo, bajo qué condiciones ese dolor podría llegar a convertirse en belleza. Su discurso superpone dos conceptos que, en nuestra opinión, no deben ser confundidos; la apariencia y el símbolo. El concepto resultante de tal superposición es la «representación», también denominada la ilusión del ser.

Nietzsche, y en lo que diremos a continuación radica uno de los caracteres que hacen de su texto una referencia ineludible para la estética contemporánea, abole de su concepción del arte cualquier sombra de finalismo. La finalidad del arte, escribe, es la moralidad del arte. A tal respecto, añade que es

preferible no tener ninguna finalidad a tener una moral. El arte no es medio, sino fin en sí mismo; su profundidad es odio, odio real ante las cosas tal como son, odio como pasión que empuja al hombre a crear. En este sentido, el arte es capaz de *retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir* (NT. 78).

Mas, por otro lado, en los escritos nietzscheanos, la verdad siempre está colocada en el mismo plano que lo real, en tanto concebido como lo espantoso. En esta línea, podemos traer a colación dos de las cuatro tesis que abren *El Ocaso de los Idolos*, y en las que insiste en que el artista trágico, por un lado, es aquel que afirma lo terrible, y que el mundo verdadero, por otro lado, ha sido concebido a base de contradecir el mundo real. Es decir, que el concepto tradicional –y metafísico– de verdad no es sino uno de los medios fantasmáticos para repeler lo real. O en términos lacanianos: un semblante.

Como se puede constatar en numerosos puntos de la obra de Nietzsche, el dualismo extremo de su discurso abole la referencia tercera, es decir, anula la específica productividad de aquello que, desde la proposición de J. G. Requena, conocemos con el nombre de Dimensión Simbólica. De ahí que en *El Ocaso de los Idolos* (1888) pueda el alemán sostener la siguiente interpretación, tan imaginaria como real, del sentido del arte en términos dionisiacos: *identificarse por encima de horror y de la compasión, con el goce eterno del devenir; goce que incluye también el placer de destruir...*

3

Podemos afirmar que, con la pretendida inversión de los valores fundamentales que han forjado Occidente, la filosofía nietzscheana del martillo es, después de la obra de Alphonse François Donatien de Sade, precursora del movimiento posmoderno de la deconstrucción¹².

A pesar de abrir un debate esencial sobre la naturaleza del arte, la escritura de Nietzsche se entrega a una deriva en la que en la que la violencia de su discurso se vuelve cada vez

11 La esencia del rito dionisiaco demuestra lo que de tantas maneras nombró Bataille bajo el concepto de la violencia: el vínculo entre el sexo y la muerte. La pulsión, añadiremos nosotros suscribiendo la hipótesis de Requena, sólo es una. La experiencia del goce dionisiaco, tal y como se ratifica en los textos de Nietzsche y Bataille, demuestra que no hay, como sostenía Freud en una interpretación mítica de la cuestión, pulsiones de vida, por un lado (Eros) y pulsiones de muerte, por otro lado (Thánatos), sino que, en lo esencial, sólo hay pulsión de muerte.

12 No deja de ser llamativo que, en el punto 125 de su obra *El Gay Saber*, sea un loco el que anuncia la muerte de Dios.

más paranoica, proyectando sobre los otros la dureza de la pulsión que le habita. Nietzsche apela a la crueldad de la fiesta, a la crueldad del combate, a la crueldad de la transvaloración, a la crueldad del propio movimiento real al que obedece su texto. La prepotencia y la megalomanía visionaria le conducen a decir que lo que él cuenta es *la historia de los dos próximos siglos* (*La Voluntad de Poder*), así como a explicar por qué es tan sabio, por qué es tan inteligente y por qué escribe tan buenos libros (*Ecce Homo*).

En el proyecto de esa transvaloración que desea subvertir el arriba y el abajo, Nietzsche insiste en *La Genealogía de la Moral* acerca de que el «sentido» no es sino «interpretación» que viene a tapan el absurdo, el «*factum brutum*» del hecho real tal cual es; un mecanismo de recorte, omisión, de reajuste y de falseamiento. En una palabra: un fantasma.

Al pretender «despertar» (recordemos la pretensión última de Lacan) a Europa del sueño de la representación para desvelar la pura verdad fea, simple, áspera e incluso repugnante, inicia Nietzsche el trayecto de una crítica feroz de los valores de la ética cristiana. Del alma, que vincula a la idea de sujeto¹³, dice que no es más que un *mecanismo de autodestrucción* sin par, violencia vuelta hacia el interior del individuo, la *forma más siniestra* de sufrimiento del hombre por el hombre. Siguiendo su movimiento, el cristianismo es calificado como *la única maldición, la única grande intimísima corrupción, el único gran instinto de venganza, para el cual ningún medio es bastante venenoso, sigiloso, subterráneo, pequeño, —yo lo llamo la única mancha inmortal deshonrosa de la humanidad...*¹⁴. Planteamiento que satura, insistentemente, su libros más relevantes; como quedó bien anotado en las páginas de esa contra-Biblia que es *Así hablaba Zarathustra: ¡no tengas contemplación con tu prójimo! El hombre es algo que debe ser superado*¹⁵.

Y es, por esa misma senda de lo atroz, donde, en el marco de una estética del genio, el por él llamado «artista involuntario» es identificado con la *bestia rubia* —y noble— de las hordas ancestrales que retozaban en la selva —como los monstruos— en el *placer de destruir*; ese artista que permanece al margen de cualquier tipo de prejuicio, y cuyo *egoísmo* estaría justificado, de antemano, por la eternidad de su obra (GM. 98). El creador, como señala en *Así hablaba Zarathustra*, aquel que destruye las viejas tablas, siempre es un hombre odiado. El modelo de artista, el modelo de superhombre al que apela para adentrarse en el infierno de lo real, se inspira en el que le proporciona una secta musulmana medieval: la Orden de los Asesinos, cuyo lema, cuya frase escudo, cuyo *secretum*, era: *nada es verdadero, todo está permitido* (GN. 173).

&

En Dioniso, esa figura que califica como imprescindible para el hombre, encuentra Georges Bataille la huella perdida de lo sagrado, del que Satán no es sino su versión envejecida y sarcástica. Lo sagrado donde se conjugan el erotismo y la muerte. Es el dios, no de la ética, sino de la inmediatez religiosa; no de la previsión para el mañana, sino del instante. Lo *divino en estado puro*, el *obstáculo derribado*¹⁶.

Bataille, que hablaba de la escritura como un medio para neutralizar la locura, prolonga la idea nietzscheana del arte —intentando salvarla de las lecturas que de ella hicieron los nazis—, de un modo ciertamente contradictorio, como un *dominio libre fuera de la acción, que paga su libertad con su renuncia al mundo real*¹⁷. Idea que Jacques Lacan se apropiará en su discurso sobre la ética. De donde el arte vendría a ser un espacio de desligamiento y desorden, determinado, exclusivamente, por el movimiento dionisiaco que le da vida. Donde la libertad, siempre vinculada al mal, es opuesta a cualquier idea de sujeción, siempre vinculada, en lo imaginario, al bien. Para Bataille, la fuerza del arte reside en el odio que alimenta su poesía.

El dualismo entre lo apolíneo y lo dionisiaco es resucitado por Georges Bataille bajo los términos de lo homogéneo y lo heterogéneo, tal y como quedó expuesto en su breve ensayo *El estado y el problema del fascismo*. Siendo la parte homogénea, también denominada discontinua, ese reino de la conciencia y el aislamiento entre las personas, de la utilidad, de lo objetivo, de la producción y del trabajo. La homogeneidad es el reino donde queda excluida toda violencia, y por tanto, donde queda excluida toda referencia a lo real, concepto que rige la región heterogénea. Es esta región, también denominada ámbito de lo continuo, habitan las fuerzas inasimilables de lo sagrado —tanto puras como impuras—, lo imposible de asimilar por el orden cerrado y limitado de la homogeneidad, lo otro del imperativo moral. Lo heterogéneo

13 NIETZSCHE, Friedrich: *La Genealogía de la Moral* (GM), Ed. Alianza, Madrid, 1994, p. 53.

14 NIETZSCHE, Friedrich: *El Anticristo*, Ed. Alianza, Madrid, 1993, p. 109. En el orden de la deconstrucción, el paralelismo de Nietzsche y Sade es evidente. En consonancia con lo que años después argumentará el escritor alemán, la de Sade es una obra construida sobre la necesidad de destruir los fundamentos de Occidente, tal y como, por ejemplo, Mme. de Saint-Ange aconseja en sus lecciones de tocador para las jovencitas: *para degradar, para derribar en ella todos los falsos principios morales con los que hayan podido atolondrarla* (SADE: *La Filosofía en el Tocador*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1995, p. 20).

15 NIETZSCHE, Friedrich: *Así hablaba Zarathustra*, Ed. Edaf, Madrid, 1985, p. 204.

16 «Dionysos Redivivus», incluido en *La Literatura como Lujo*, pp. 45-48.

17 BATAILLE, Georges: *Sobre Nietzsche. Voluntad de Suerte*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, p. 25. Mas cabría decir que, si el arte tiene algo que ver con lo dionisiaco, de ningún modo paga su libertad con su renuncia al mundo real.

está determinado por la idea de la quiebra, siendo la *diferencia no explicable*¹⁸, el orden sin orden del *gasto improductivo*, de las *reacciones afectivas* y de los *sentimientos extremos*: aquello para lo que no hay medida, la roca dura de lo real, la pérdida, el *residuo insoluble*, como lo calificaba Nietzsche, imposible de expresar o definir. La subordinación de la materia, la existencia acéfala en la que está involucrado el hombre por ser real.



Conviene anotar que, en lo esencial, el movimiento francés de la deconstrucción no es más que una simple nota a pie de página del texto poderoso de Friedrich Nietzsche. Siguiendo el fino hilo del bordado nietzscheano, y siendo el padre del término «deconstrucción», Jacques Derrida actúa como un doble agente al servicio de una hipotética subversión de salón. Este autor, que tan obsesivamente ha insistido en la necesidad de anular la verdad en tanto concepto teológico y, con ella, todo el orden metafísico occidental desde Platón, ha procedido a tachar los lugares simbólicos como el origen, el nombre propio, el ser o el sentido. Así, por ejemplo, en su texto «Los fines del hombre» (incluido en *Márgenes de la Filosofía*) realiza su apología nietzscheana proponiendo la *quema* de los textos del pasado y el inicio de una «danza» fuera de la casa del ser occidental.

Al indicar en *La Diseminación* que el «parricidio» es el movimiento que pone en juego el discurso, el juego de la «diferencia»¹⁹, su pretensión es hacer *perder la cabeza*, eliminar todo *encabezamiento* y anular toda jerarquía, repitiendo lo que ya decía Nietzsche, literalmente, en el punto 24 del Tratado Tercero de *La Genealogía de la Moral*, al insistir en la necesidad de *poner cabeza abajo* tanto la *filosofía* como la *verdad*.

Derrida, que retoma la idea nietzscheana de que el lenguaje es la *exteriorización del poder de aquellos que dominan* (GM. 32), procede a cuestionar, en primer lugar, el concepto mismo de lenguaje con el que nombramos las cosas, para después intentar *borrar el nombre del hombre* en un proceso de sistemática *des-sedimentación* de toda clase de símbolos y de mitos. De hecho, su discurso parte de la idea del porvenir como una *monstruosidad* (*De la Gramatología*)²⁰ para la que *no hay exergo*; un discurso que reclama la necesidad, como indica el propio Nietzsche en la página 45 de su primer libro, de *desaprender* a hablar y a andar.

La «diferencia», otro de los múltiples nombres con los que Derrida bautiza su estrategia, se apoya, curiosamente, en un cierto rasgo dionisiaco. Tal y como observa en «Fuerza y Significación» (*La Escritura y la Diferencia*) y amparado

en una lacónica sentencia de Schelling –*Todo es Dioniso*–, expone que hay que saber que Dioniso es *fuerza pura* y que trabaja por la «diferencia», en tanto *discordia activa*; que es *lo otro que el lenguaje sin lo que éste no sería lo que es*.

La diseminación, la dispersión, espacio teórico donde podemos advertir la presencia de un curioso fantasma sexual ya indicado en el propio término que lo define, *figura*, según sus propias palabras, *lo que no retorna al padre*. Al desplazar la noción de Libro, y privilegiar la de escritura, califica a esta como el hijo pródigo que nunca vuelve al hogar del padre, como el hijo que gasta, que dilapida, que quema, como un hijo que (se) pierde, como un *fuera-de-la-ley*: errante; para terminar diciendo, en la página 257 de *La Diseminación*, que no es posible distinguir entre lo bueno y lo malo, entre el *remedio* y el *veneno*. Lo mismo, exactamente, que Bataille en *Voluntad de Suerte*, y que Nietzsche en *La Voluntad de Poder*, allí donde el pensador alemán expone su *última solución*: *el bien supremo y el mal supremo son idénticos*²¹.



De mayor calado que la de Jacques Derrida, y en paralelo y disputa permanente con su proceso de deconstrucción, la obra de Jacques Lacan encuentra el mayor apoyo de Nietzsche en su seminario *La Ética del Psicoanálisis* (1959-60). Seminario en el que despliega una idea de la ética que no es tal, ya que, como se puede constatar, se encuentra a medio camino entre las enseñanzas de Sade y las de Nietzsche.

Aunque revestido con toda una serie de matemáticas lógicas, traslaciones obvias al discurso psicoanalítico y complicadas piruetas manieristas, y en lo que respecta a la influencia inconfesada²² del pensador alemán, podemos afirmar que el discurso lacaniano de la ética ya está escrito, palabra por palabra, en *El Nacimiento de la Tragedia*, en *La Genealogía de la Moral* y en *El Ocaso de los Ídolos*.

En este seminario, Lacan pretendía realizar el cuestionamiento radical de los valores éticos de Occiden-

18 BATAILLE, Georges: *El estado y el problema del fascismo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1993, p. 15.

19 DERRIDA, Jacques: *La Diseminación*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1975.

20 Esta idea ya se encuentra, también, en el capítulo «Del país de la civilización» de ese que fue pensado como «Un libro para todos y para nadie»: *Me interné demasiado en el futuro y me dominó el espanto. Cuando miré en torno mío, el tiempo era mi único contemporáneo*. NIETZSCHE, Friedrich: *Así hablaba Zaratustra*, Ed. EDAF, Madrid, 1985.

21 Y que Sade: nada hay más indiferente sobre la tierra que hacer el bien o el mal (*La Filosofía en el Tocador*, p. 46).

22 Curiosamente, en las sesiones «El brillo de Antígona», y en el «Complemento» de «Antígona en el entredos-muertes» de *El Seminario 7, La Ética del Psicoanálisis*, Ed. Paidós, Barcelona, 1992, Lacan cita con encomio a Erwin Rhode, desplazando cualquier referencia sobre el sentido trágico del arte tal y como se puede leer en Nietzsche.

te, tratando de dar la vuelta a la esencia misma de las consideraciones morales que articulaban la gestión del goce y que regulaban el espacio del prójimo. Partiendo de la muerte de Dios tal y como Nietzsche –pero también el propio Freud– la concibieron, su propósito era invertir la esencia misma del cristianismo²³ bajo las luces del psicoanálisis partiendo de la crítica del «Amarás a tu prójimo como a ti mismo», de ese que, en sus propias palabras, no fue sino el *archimalogro cristiano* («La Tercera»).

Lacan parte del matema S (A), que, como él mismo explica, se desarrolla en la problemática de la muerte de Dios, y que, en tanto designa la falta de garantía en la palabra, anuncia la crisis del Nombre-del-Padre, significante que resumía toda su proposición acerca del registro simbólico. O lo que es lo mismo, *La Ética del Psicoanálisis* parte del agujero, del vacío central alrededor del cual se multiplican, como puros significantes, los nombres de nombres de nombres, haciendo de lo simbólico un semblante²⁴ tras el que nada queda.

De hecho, nos cuenta Lacan, lo que auténticamente regula el espacio del prójimo y el acceso al goce, no es sino ese espejo del otro en el cual nos reflejamos a nosotros mismos. Así, cree desvelar la verdad que late en el mandamiento de Cristo: su mandato ordena retroceder ante nuestra propia destrucción reflejada en la imagen del otro. De ahí que todo límite, como todo bien, tenga una estructura narcisista que hace frontera con el horror del goce que se desborda una vez que el espejo ha sido atravesado. Desde este punto de vista, el goce es un mal, porque entraña el mal de ese prójimo que somos nosotros mismos: al avanzar hacia el vacío central del goce donde se derriten los semblantes, la imagen del otro se fragmenta, se rompe.

La posición del héroe que analiza a propósito de Antígona²⁵, es la de aquel que va más allá de esas *afecciones imaginarias* que son el pudor, la piedad, el temor y la *compasión*; aquel que avanza sorteando dichos afectos para realizar su deseo. El héroe del que habla Lacan para definir su ética está cortado del patrón que la concepción del artista dionisiaco le ofrece Nietzsche, la de aquel que se identifica con la pulsión de muerte, la de aquel que se identifica, como ya quedó apuntado más arriba, *por encima de horror y de la compasión, con el goce eterno del devenir, goce que incluye también el placer de destruir...*

Una vez que ha imaginizado el registro de lo simbólico, el psicoanalista francés propone una consideración del arte como espacio de intersección entre lo imaginario y lo real. Según el argumento que sigue, la belleza no viene a ser sino la última barrera que nos separa del horror que encontramos en lo real; un velo protector, una pantalla narcisista. La belleza sirve, entonces, de cobertura para la pulsión de muerte, al mismo tiempo que guía hacia

el encuentro de lo real. La belleza es una *barrera extrema para prohibir el acceso a un horror fundamental*, el velo que oculta el perfil siniestro de la Cosa.

Lo que Lacan nombra como el «brillo» –imaginario, especular– que envuelve a ese héroe de corte sadiano que avanza en la realización de un deseo denominado «puro», es lo que Nietzsche designaba con el nombre de lo apolíneo; es decir, lo que el autor de *El Nacimiento de la Tragedia* denominaba el velo del día, la máscara del espanto, el espejo protector, el símbolo apariencial, aquel mecanismo de cobertura de la verdad en tanto que horror real. Apolo es la imagen especular que atempera un goce que sólo puede confinar con lo peor. La belleza lacaniana, esa belleza que vela y canaliza la pulsión de muerte, es la belleza nietzscheana que contiene y anuncia, en el mismo movimiento, su trasfondo dionisiaco.

4

El saber opaco que acompaña a Dioniso resulta de un proceso de vinculación del arte con el dolor, allí donde aquel trata de dar una imagen a lo funesto (NT. 30). El texto de Nietzsche, diremos para finalizar, soporta en peso de un saber extremo de lo real, al mismo tiempo que desvela la relación del arte con eso que Bataille denominaba la región heterogénea donde reina el sentimiento.

El filólogo alemán ha procedido a mezclar las cosas, a sembrar la duda sobre nuestras más firmes convicciones y deseos, hasta el punto de no poder distinguir dónde están ni lo mejor ni lo peor. Siguiendo su línea, la virtud que Bataille destacaba en el arte era el poder ambiguo consistente en un continuo deslizamiento de lo bueno sobre lo malo, y de lo malo sobre lo bueno.

Como el límite siempre borroso que, en el ámbito del erotismo, se da entre el goce y el dolor, y entendido en términos nietzscheanos, el arte sería aquello que empuja a morirse de risa y reírse de muerte. La tensión que lo conforma y lo sostiene ha quedado registrada, para la posteridad, en el frontón del templo de Apolo en Delfos, donde el discurso de la apariencia entabla un feroz combate con el habla muda de Dioniso: *conócete a ti mismo, pero no demasiado.*

23 En su interpretación nietzscheana, llegará a sostener Lacan –*El Seminario 8, La Transferencia*– que la noción cristiana del alma no es sino el subproducto del delirio de inmortalidad de Sócrates que a nosotros todavía nos estorba. El alma, como todo límite, como todo bien y como todo lazo social, es imaginario.

24 El concepto de «semblante» nombra la fusión, el entrelazamiento del registro simbólico con el registro imaginario por oposición al registro de lo real. Para Lacan, la «representación», lo mismo que la noción de «sentido», es un fantasma, una pantalla de encubrimiento.

25 Incluso llegará a afirmar, desde una perspectiva sadiana, que *Antígona elige ser pura y simplemente la guardiana del ser del criminal como tal* (p. 339). Para una interpretación del mito trágico de Antígona en una orientación radicalmente opuesta a la de Lacan, puede consultarse la sesión del 26 de mayo de 1997 del seminario de Jesús González Requena titulado «Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis I (1996-97)».