

- OROZCO, Olga, "Viajera en la noche: Sobre Los trabajos y las noches, de Alejandra Pizarnik". Testigo, nº 2, 1966. 71-73.
- "Oliverio Gironde frente a la nada y lo absoluto". Cuadernos hispanoamericanos, nº 335, 1978. 226-250.
 - "Tiempo y memoria", en Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina. Córdoba, 2-5 de octubre de 1991. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1993. XI-XVIII.
 - "Jorge Luis Borges en su historia de la eternidad". Cuadernos hispanoamericanos, nºs 505-507, 1992. 119-122.
- PIÑA, Cristina. "Olga Orozco. Los juegos peligrosos". Cuadernos, nº 81, 1964. 92.
- "Carina', de Olga Orozco: un análisis estilístico". Explicación de textos literarios, vol. XII, nº 2, 1983-84. 59-78.
- ZOLEZZI, Emilio. "Olga Orozco. Museo salvaje", en Poesía, conflicto y asentimiento. Estudios sobre poesía argentina. Buenos Aires: Eudeba, 1986. 51-54.
- ZONANA, Víctor Gustavo. "Olga Orozco y su exploración poética en la corporalidad: Museo salvaje (1974)". Revista de literaturas modernas, nº 25, 1992. 269-277.

Resumen

Esta investigación intenta provocar la intersección entre algún poema fulgurante de Olga Orozco y ciertas señales de los "Aportes a la filosofía" de Martin Heidegger. Menos que demostrar la significación teológica del "último dios" con respecto al dios cristiano, sus precedentes o procedentes, preferimos discurrir sobre un juego poético que, en su apertura, se presta a ser nombrado como sagrado. La primera señal es la íntima fuerza de lo inicial en tanto proyecta la apertura desde una esencialidad poética. Luego indagamos la mutua fecundación entre lo último y lo inicial, entre cercanía y lejanía, y esto con respecto al paso fugaz del último dios. Con las meditaciones de Vitiello y Heidegger sobre el tópico de lo abierto, el ángel y el lenguaje concluimos que el "estar frente" se consume como la relación esencial decidida por el poeta. Tal relación se realiza fundamentalmente en el lenguaje que juega entre el pliegue y repliegue del ser, en el espacio-tiempo sacro que se abre entre el ente, el ser, el ser-ahí y los divinos. Todo ello nos llevó a la clave de una localización de la obra de Orozco en tanto vacilante rehuso del último dios en su paso fugaz.

Palabras clave: localización – sagrado - último dios – poesía – sagrado.

La concepción del cuerpo en la filosofía trágica del joven Nietzsche y la recepción deleuziana

por Juan Pablo E. Esperón
USAL, UNLAM, ANCSA, CONICET

1. El nacimiento de la Tragedia¹

El nacimiento de la tragedia es un libro complejo. Nietzsche elabora en él sus primeros pensamientos filosóficos planteando una nueva interpretación de la tragedia griega. Influenciado por Schopenhauer e interpretando la obra musical de Wagner repiensa a la cultura griega. Es un texto muy sobrecargado, en muchos aspectos quiere decir más de lo que realmente dice, pareciera como si Nietzsche todavía no hubiera madurado su filosofía y por tanto da rodeos. En este sentido, la obra muestra y oculta, dice y calla. Pero más allá de todo esto, se puede afirmar que para Nietzsche la filosofía se define como sabiduría trágica; donde la realidad está dada por el originario acaecer de la lucha entre fuerzas apolíneas y dionisiacas: la noche que destruye, las figuras, las formas que aparecen al amanecer. En este sentido, lo trágico es órgano viviente de la filosofía nietzscheana y el arte es el horizonte a través del cual la filosofía se desenvuelve y se desarrolla. Asimismo, Nietzsche se propone aquí hacer una reconstrucción histórica de la civilización europea mostrando que los ejes en los que ella se había erguido han caducado,

¹ Las obras de Nietzsche se citan según las *Sämtliche Werke in 15 Bänden. Kritische Studienausgabe -abreviadas como KSA- Hrsg. Von G. Colli und M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter, 1980*. Las cartas se citan según *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden -abreviadas como BKSA- Herausgegeben Von G. Colli und M. Montinari, München/Berlin/New York, Deutscher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter, 1986*. En adelante utilizaremos para las referencias bibliográficas la sigla mencionada (KSA), el tomo y la sigla de la obra particular en cuestión, el capítulo y la página, en este caso, para el Nacimiento de la Tragedia, KSA, I, GdT. Por otro lado, todas las citas textuales de la obra de Nietzsche se harán según las traducciones de Andrés Sánchez Pascual y que pertenecen a la editorial Alianza de Madrid; en cualquier otro caso, será aclarada la procedencia de la traducción de los textos.

es decir, socava sus cimientos en cuanto la metafísica occidental ha llegado a su consumación.

2. Lo Apolíneo y lo Dionisiaco²

Lo real efectivo (el mundo) es concebido como un juego trágico. Nietzsche se vale de la tragedia griega para expresar su experiencia ontológica de lo existente en su totalidad. El hilo conductor que se seguirá en la lectura del joven Nietzsche es que en el acontecimiento trágico se expresa el ser y la multiplicidad, el caos y la forma, no sólo como pares de opuestos de una lógica binaria, sino como la tensión de las fuerzas que se mantiene “entre” ellos y que constituye toda corporeidad. Nietzsche reconoce aquí el límite del lenguaje occidental que tiende a conceptualizar, objetivar la realidad, esto es, limitarla y dominarla. Entonces, para acceder y expresar su experiencia ontológica se vale de máscaras o figuras que la traducen. El eje central que se presenta como hilo conductor, en este sentido, es la pareja apolíneo-dionisiaca. Ello es, a la vez, una interpretación de la cultura griega que provoca una revolución filosófica y estética, pero también una crítica de la cultura contemporánea con perspectiva de superación.³ En este sentido la experiencia devenir-multiplicidad se traduce en mutación artística necesaria para toda comprensión intuitiva que adquiere una preponderancia capital como expresión originaria de la realidad y, a su vez, como acceso y captación primordial del ser.

Ahora bien, en las cuatro primeras frases del texto en cuestión está condensado el núcleo de la ontología trágica.

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo Apolíneo y de lo Dionisiaco ... entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa solo periódicamente.⁴

² Recordemos que los dioses Olímpicos son el modelo por el cual los griegos dan sentido y soportan su propia vida, dado que en ellos se muestran la generación y el exterminio de todo ente. En este sentido, los dioses justifican y dan sentido a la existencia, al mismo tiempo que contemplan su propia vida en una esfera superior.

³ Como se afirmó antes, el problema aquí tratado es la experiencia ontológica nietzscheana cuya peculiaridad es la tragedia. Es por esto que no es relevante si su estudio sobre la tragedia griega tiene rigurosidad filológica o no, porque en ella traza las líneas maestras de su ontología originaria, dado que en el fenómeno de lo trágico comprende la verdadera esencia del devenir múltiple de lo real.

⁴ KSA I, GdT 1, p. 25. Ndt 1, p. 40.

En la experiencia trágica, vida y muerte, nacimiento y decadencia, se encuentran inseparablemente entrelazados. Remitiéndose a la experiencia trágica griega ve Nietzsche la antítesis entre ser y multiplicidad: devenir que disuelve y aniquila toda corporeidad y que, de este modo, nuevamente funda la multiplicidad devenida en particularidades. El pensamiento trágico es la experiencia y la intuición del constante devenir de multiplicidades que des-encubre y encubre cuerpos particulares sobre el flujo del tiempo que todo lo crea y todo lo destruye. Ahora bien, aquí la estética aparece como el horizonte de comprensión para el planteo de la ontología nietzscheana y proclama a la intuición como fuente de todo conocimiento. La intuición es la captación sin mediaciones que penetra en la esencia misma de las fuerzas constitutivas de lo real. Los conocimientos fundamentales poseen siempre la forma de iluminaciones frente a lo dado, ya sea esto algo individualizado, producto de lo apolíneo, o, caótico, infinito, expresión dionisiaca.⁵ Aparece aquí una interpretación ontológica del mundo que se revela en el arte griego. A través de la obra de arte griega se experimenta la comprensión ontológica del devenir-múltiple de la totalidad de lo real.

La experiencia del ser se expresa mediante metáforas ontológicas. Nietzsche afirma que intrínsecamente en el arte, y más específicamente en la tragedia griega antigua funciona una duplicidad de poderes, de fuerzas, de instintos antagónicos, a los que denomina lo Apolíneo y lo Dionisiaco.⁶ Con estas dos divinidades artísticas se simboliza el espíritu intuitivo del griego en las tragedias, y, a partir de aquí, se descubrirá una nueva forma de concebir el mundo.

Lo apolíneo es la experiencia sobre el fenómeno de lo figurativo, *principium individuationis*,⁷ “...como la magnífica imagen divina (...) por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría

⁵ El pensamiento nietzscheano permanece extraño a la especulación; proviene de una fundamental fuente poética muy cercana a la expresión simbólica. Es por esto que la intuición posibilita llegar a la aprensión última de la realidad, cosa para la cual está vedada la razón que sólo se queda en lo fenoménico-formal.

⁶ En *El nacimiento de la tragedia* resulta difícil captar qué entiende Nietzsche por dionisiaco. El significado de lo apolíneo es más comprensible dado que el principio de individuación es el mundo de fuerzas en el cual vivimos y en el cual nosotros mismos estamos individualizados. Pero el devenir-multiplicidad del caos o fondo primordial parece algo que está envuelto en tinieblas. Nietzsche acude a imágenes o metáforas para hablar de ello: habla del uno primordial, las madres del ser, el núcleo de existencia, el uno viviente. Es la presunción de una experiencia mística más que una aprehensión a través de conceptos.

⁷ Expresión latina que significa principio de individuación, equivale en Schopenhauer al espacio y el tiempo, que singularizan lo que es, principio de identidad, es decir, singulariza lo múltiple.

de la apariencia, junto a su belleza...”,⁸ la claridad, la forma, la medida, hace distinguible y particulariza las cosas, y, es, a su vez, la disposición bella, “... en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador (...) la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía”.⁹ Pero la condición trágica griega no puede comprenderse si no la remitimos a la metáfora antitética y constitutiva de la originariedad griega: Dionisos.¹⁰ Lo dionisiaco es, en cambio, la disposición caótica y desmesurada, lo informe, el oleaje de la vida, el frenesí sexual, el dios de la noche, de la música que desenfrena y enloquece. Para ilustrar estos poderes antagónicos e instintos artísticos desde la perspectiva del ser humano, acude, por analogía, a la contraposición fisiológica humana del sueño, en donde se refleja la actividad apolínea, y la embriaguez, en donde se refleja la actividad dionisiaca. Afirma Nietzsche:

Para poner a nuestro alcance estos dos instintos imaginémoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del sueño y la embriaguez; entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisiaco...¹¹

El sueño es la conciencia creadora de imágenes, es “la bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo”.¹² Es una fuerza creadora y plástica a la vez. Da forma al caos, produce la bella apariencia, lo individualizado y particularizado y trae felicidad frente a la contemplación. Pero Apolo no sólo es el dios del sueño que produce la forma bella, sino la fuerza que produce la forma de los cuerpos y el mundo en general. Es el *principium individuationis*, es el fundamento de la particularidad que aparece en el espacio y en el tiempo. “...La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida...”.¹³ Por otro lado, la embriaguez es aquel estado en que salimos de nosotros mismos, aparece todo lo caótico, se está fuera de sí, se forma parte de un todo informe dado que:

⁸ KSA I, GdT 1, p. 28. NdT 1, p. 43.

⁹ KSA I, GdT 1, p. 27. NdT 1, p. 42.

¹⁰ Recuérdese que ambas metáforas ontológicas que parecieran contrapuestas están en íntima relación ontológica constitutiva y originaria a la vez.

¹¹ KSA I, GdT 1, p. 26. NdT 1, p. 41.

¹² KSA I, GdT 1, p. 26. NdT 1, p. 41.

¹³ KSA I, GdT 1, p. 27. NdT 1, p. 42.

...cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis* y asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aún de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco a lo cual la analogía de la embriaguez es la que más la aproxima a nosotros (...) en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí...¹⁴

Toda particularidad vuelve al fluir del devenir infinito, “el ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte para suprema satisfacción deleitable de lo uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”.¹⁵ La embriaguez destruye la forma, todo lo particular, es el movimiento mismo de las fuerzas dionisiacas. Apolo y Dionisos se contraponen, luchan, pero se necesitan, su discordia es concordia tensionante. El mundo de fuerzas apolíneas, juego de la medida y el orden fenoménico, reposa sobre la desmesura del devenir que conforman y destruyen cuerpos.

La tensión *entre* las fuerzas apolíneas y dionisiacas (constitutivas de la realidad, en cuanto trágica) Nietzsche la encuentra plasmada en la tragedia griega, que surge de estas potencias artísticas contrapuestas. Cuando una aparece, la otra desaparece y viceversa, pero ellas están en constante tensión. Estas fuerzas forman la realidad efectiva, en cuanto fuerzas inmanentes a ésta. Ambas se muestran entrelazadas: el abismo del devenir-caos-cuerpos, que solo se revela en la música con el luminoso mundo soñado de las formas y las figuras bien definidas. En este sentido, Nietzsche afirma que Apolo y Dionisos forman una alianza fraternal constituyendo la realidad en cuanto tal.

La *tragicidad* de lo real, entonces, es música e imagen, sueño y embriaguez, luz y oscuridad; ésta es la esencia del movimiento propio del caos al mundo figurativo. El hombre griego intuye la tensión inmanente de fuerza en relación, *entre* el ser y lo ente, pero necesita del arte como un modo de habitar en el mundo que salva y cura. Solamente, mediante el arte, el hombre es capaz de reponerse del mundo dionisiaco, de lo espantoso y absurdo de la existencia.

¹⁴ KSA I, GdT 1, p. 28. NdT 1, p. 43 y 44.

¹⁵ KSA I, GdT 1, p. 30. NdT 1, p. 45.

Las tragedias¹⁶ revelan los misterios de la vida “el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad reestablecida”.¹⁷ Por lo tanto, en la tragedia se encuentra esta antítesis radical entre la lírica dionisiaca del coro y el mundo onírico apolíneo de la escena, en donde aparecen las figuras de los cuerpos, la movilidad y los colores.

En *El nacimiento de la tragedia* el mundo de las figuras está vinculado al dolor dado que aquí se produce una escisión entre ser y entes,¹⁸ entre la comprensión del ser como flujo inmanente de fuerzas que producen cuerpos y el mundo de los cuerpos definidos como fenómenos estéticos. Desde la perspectiva apolínea los griegos produjeron un mundo artístico y estético, bello, armonioso, porque ellos mismos eran vivos ejemplos de la armonía perfecta que reina entre interior y exterior, carne y espíritu. Pero Nietzsche supo ver que lo decisivo de aquella cultura no es esto que normalmente las exégesis históricas muestran, sino la sabiduría popular y arcaica que pone en relieve ciertos ritos religiosos que se ve expresada en la tradición de los misterios dionisiacos, en los ritos orgiásticos, mundo subterráneo de cultos populares.¹⁹

¿Cuál es la relación entonces entre lo apolíneo y lo dionisiaco?

El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella Moira que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitro del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del

¹⁶ Recuérdese que en su origen la tragedia es solo coro y no drama; luego aparece un actor en diálogo con el coro, y así comienza el drama. El objetivo del coro es extasiar dionisiacamente al público, para que cuando el héroe trágico aparezca, estos no sólo vean a un hombre con una máscara, sino una figura nacida de su propio éxtasis. De la música del coro surge la escena dramática que tiene siempre como tema los sufrimientos de Dionisos. El drama es la representación de acciones dionisiacas bajo la forma del mundo apolíneo.

¹⁷ KSA I, GdT 10, p. 73. NdT 10, pp. 97-98.

¹⁸ Resulta evidente aquí la gran importancia de *El nacimiento de la tragedia* en cuanto que pone en cuestión aquel pensar originario que pregunta sobre el ser y su diferencia con lo ente, la diferencia ontológica.

¹⁹ Si bien comúnmente ello está discutido y definido posteriormente a favor del aspecto clásico y luminoso del helenismo es indiscutible que lo dionisiaco está también presente en toda la civilización griega.

dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas... fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada, mediante aquel mundo intermedio artístico de los olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses... Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el sufrimiento, ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia si en sus dioses esta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior?²⁰

Toda existencia sería insoportable si no fuera transfigurada en las divinidades del Olimpo. Ellas la vuelven soportable porque en ellas no hay angustia por la muerte, no hay temor por el aniquilamiento del devenir. El mundo de la apariencia griega, el de la forma definida que encuentra su máxima expresión en la cultura griega es una ilusión que sirve para soportar la existencia. Pero el flujo caótico que forma, transforma y destruye todo fenómeno es de origen dionisiaco. Lo dionisiaco es concebido por Nietzsche como una potencia plástica formadora de realidades ilusorias siempre nuevas. Es un flujo que devora continuamente las formas pero también un flujo continuo que posibilita la producción de nuevos cuerpos.

Ahora bien, comprender lo apolíneo sólo como esfuerzo y defensa sobre el devenir-caos de lo dionisiaco es reducir el ser-devenir a principio, esto es, al instinto de autoconservación con los caracteres onto-lógicos de la ciencia metafísica. Pero lo que Nietzsche persigue aquí es abrir un camino, entre otros, cuya noción del ser supere las vías de fundamentación metafísicas socavando su presupuesto fundamental, el de su unidad. Ello también lleva a la necesidad de redefinir en términos no metafísicos la relación ser-ente, donde el problema por pensar sea la tensión entre aquellos polos y no la decisión por uno de ellos. Desde la perspectiva de Nietzsche el problema podría enunciarse así: lo que en un primer momento parece que insinúa cómo liberarse de lo dionisiaco es, en realidad, vía de superación del dualismo metafísico (ser y devenir, ser y entes, entre el elemento corporal y el espiritual), liberar lo dionisiaco. Si se parte de la tesis general de la obra, donde lo apolíneo y lo dionisiaco son fuerzas complementarias de la génesis de lo real, pareciera que en su transcurso Nietzsche va inclinando la balanza y en última instancia reduce lo apolíneo a lo dionisiaco. Esto es así, pero hay que señalar cómo debe interpretarse esto, porque leído desde la tradición metafísica pareciera haber aquí una decisión por uno de los polos, donde lo dionisiaco se presenta como el presupuesto onto-teo-lógico. Pero

²⁰ KSA I, GdT 3, pp. 35 y 36. NdT 3, pp. 52 y 53.

liberar lo dionisiaco significa en el contexto nietzscheano la imposibilidad de una totalización última en la comprensión de lo real, que posibilita la apertura de la multiplicidad corpórea como tal. Lo dionisiaco es el medio donde aleatoriamente con necesidad se producen multiplicidades y se destruyen, donde se producen formas y se fagocitan.

En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisiaco recobra la preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisiaco, el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final empuja al drama apolíneo mismo hasta una esfera en que comienza a hablar con sabiduría dionisiaca y en que se niega a sí mismo y a su visibilidad apolínea. La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso.²¹

Liberar lo dionisiaco significa la potencialidad con la que el devenir de las fuerzas caóticas irrumpe conformando los cuerpos sobre el flujo del espacio y el tiempo. Así lo afirma Nietzsche: *“El mito trágico sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisiaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas”*.²² Lo dionisiaco, que remite al mundo de las formas apolíneas, no se justifica a partir del temor, el dolor y la necesidad estética que ello genera, sino que remite al ser en cuanto flujo de fuerzas múltiples, desiguales y en relación que crean y destruyen toda corporeidad.²³

3. La tragedia griega

La tragedia nace del coro trágico que es eminentemente dionisiaco. Es una especie de procesión religiosa de los seguidores de Dionisos que en exaltación mística median entre los dioses y los hombres, y se transfiguran en coro de sátiros (ellos son hombres en estado natural pero divinos a la vez). En el sátiro el griego veía

²¹ KSA I, GdT 21, pp. 139-140. NdT 21, p. 172.

²² KSA I, GdT 22, p. 144. NdT 22, p. 174.

²³ Cfr. *Infra.* apartado 7 de este mismo capítulo.

la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasia la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabiduría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor.²⁴

Alcanzado cierto estado de exaltación, los sátiros danzan y cantan. La corporeidad conformada por las fuerzas del devenir, experimentando e intuyendo la divinidad dionisiaca, reacciona ante el horror de la muerte y la destrucción mediante la producción de fuerzas apolíneas (que muestran y constituyen una representación o imagen del cuerpo).²⁵ De este modo, el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como parte de un cuerpo y de fuerzas que lo exceden (v.g. el coro), intuye que la procesión del coro se hace en honor al dios Dionisos, transfigurando apolíneamente lo real en una nueva visión del mundo. El arte figurativo transforma lo caótico y destructivo en cuerpos estables y armoniosos. Afirma Nietzsche que:

el coro ditirámico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales (...). Transformado de este modo, el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro (ya que la procesión de los sátiros en su origen se hace en honor de Dionisos), y como sátiro ve también al dios, es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión queda completo el drama.²⁶

Así queda configurado el drama griego, esto es, “como coro dionisiaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes (corpóreas)”.²⁷

Ya se dijo que al participar en aquella procesión el hombre se transforma en sátiro, hombre mortal y divino a la vez, pero ocurre otra transformación, se ve a sí mismo como otro, fuera de sí, como cuerpo

²⁴ KSA I, GdT 8, p. 58. GdT 8, p. 80.

²⁵ Aquí Nietzsche presenta un aspecto esencial de su antiplatonismo. Dado que la pérdida de la unidad consigo mismo, la identificación con otros, son las razones por las cuales Platón condenaba al arte dramático; pero por el contrario, Nietzsche ve en ella el verdadero origen del drama.

²⁶ KSA I, GdT 8, p. 61. NdT 8, p. 84.

²⁷ KSA I, GdT 8, pp. 59-60. NdT 8, pp. 82-83.

natural y esto es lo que articula el drama dionisiaco con tintes apolíneos y lo consuma. El proceso por el cual el hombre deviene sátiro y se ve representado en la vicisitud del dios que hace de sujeto en la tragedia es un proceso que va de lo dionisiaco a lo apolíneo y de éste hacia aquel. Este proceso atañe no sólo al coro sino también a los espectadores.

El público de espectadores, tal como lo conocemos nosotros, fue desconocido para los griegos: en sus teatros, dada la estructura en forma de terrazas del espacio reservado a los espectadores, que se elevaba en arcos concéntricos, érale posible mirar a cada uno desde arriba, con toda propiedad, el mundo cultural entero que lo rodeaba, e imaginarse, en un saciado mirar, coreuta él mismo... El coro de sátiros es ante todo una visión tenida por la masa dionisiaca, de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro de sátiros...

En el fondo, el fenómeno estético es sencillo; para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus; para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.

La excitación dionisiaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno dramático primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiera penetrado en otro cuerpo, en otro carácter.²⁸

Este proceso no debe entenderse como el paso del caos dionisiaco a las formas apolíneas, sino como aquellas fuerzas dionisiacas que rompen todo límite establecido, transgreden el mundo de las apariencias, rompen las estructuras sociales sólidas.

...el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hom-

²⁸ KSA I, GdT 8, p. 61. NdT 8, p. 64. Aquí Vattimo señala en el libro *“El Sujeto y la Máscara”* la evidente polémica con Platón donde es sabido que en el libro III de la *República* rechaza toda ruptura de la continuidad de la consciencia consigo misma. Para Nietzsche tal ruptura constituye la esencia misma de lo estético con lo cual destruiría el principio de identidad, esto es, la hegemonía racionalista-socrática de la continuidad de la consciencia. Cfr. VATTIMO, G. *op. cit.*, p. 58, nota 5.

bre de otro, dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza.²⁹

Por ejemplo, en las figuras de Edipo y Prometeo, Nietzsche ve el devenir de las fuerzas dionisiacas donde se rompen todo tipo de barreras, de tabúes familiares y sociales, y donde se asienta el mundo apolíneo de las formas. Por un lado Edipo ha resuelto el enigma de la esfinge porque ha asesinado a su padre y ha mantenido relaciones incestuosas con su madre:

¡Edipo, asesino de su padre, Edipo; esposo de su madre; Edipo, solucionador del enigma de la Esfinge! ¿Qué nos dice la misteriosa trinidad de estos actos fatales? Hay una antiquísima creencia popular, especialmente persa, según la cual un mago sabio sólo puede nacer de un incesto: cosa que, con respecto a Edipo, que cree resolver el enigma y que se casa con su madre, hemos de interpretar sin demora, en el sentido de que allí donde unas fuerzas adivinatorias y mágicas que brotan el sortilegio del presente y del futuro, la rígida ley de la individuación y, en general, la magia propiamente dicha de la naturaleza, allí tiene que haber antes, como causa, una enorme transgresión de la naturaleza —como aquí el incesto—; pues, ¿cómo se podría forzar a la naturaleza a entregar sus secretos a no ser oponiéndole resistencia victoriosa, es decir, mediante lo innatural? Éste es el conocimiento que yo veo expresado en aquella espantosa trinidad de destinos de Edipo: el mismo que soluciona el enigma de la naturaleza —de aquella Esfinge biforme— tiene que transgredir también, como asesino de su padre y esposo de su madre, los órdenes más sagrados de la naturaleza. Más aún, el mito parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra la naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar a sí mismo la disolución de la naturaleza. La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una transgresión de la naturaleza.³⁰

Los mitos narran la violencia de volverse desde la naturaleza caótica a la historia ordenada y cronológica. Es Apolo que lucha, pero en realidad es Dionisos contra sí mismo, contra el desgarramiento de la individuación corpórea en todos sus aspectos (material, formal, social, institucional, moral, etc.). Esto es la *Hybris* inconsciente que ejerce violencia contra sí mismo. Pero habiendo llegado al extremo del saber, de lo visible, al dios sin rostro, el saber se retrae y se ve con

²⁹ KSA I, GdT 7, p. 56. NdT 7, p. 77.

³⁰ KSA I, GdT 9, p. 66. NdT 9, p. 90.

otros ojos, como Edipo que camina renco con su mano apoyada sobre el hombro de la hija. "Así avanza, en la historia, el hombre que se atreve a la mirada en el abismo: el filósofo".³¹

Por otro lado Prometeo también rompe o transgrede el orden natural de las jerarquías o las leyes en relación a los dioses, y fundamentalmente contra la figura de su padre Zeus. Prometeo roba el fuego divino y lo pone a disposición de los hombres, es decir que ambos mitos tienen un significado análogo ya que se observa una rebelión contra los tabúes familiares, sociales, religiosos, para construir una civilización donde los hombres no teman ya a la naturaleza, sino que la dominan con la técnica cuyo símbolo es el fuego.

Alzándose contra lo titánico, el hombre conquista su propia cultura y compele a los dioses a liarse con él, pues en sus manos tiene, con su sabiduría, la existencia y los límites de éstos... El presupuesto de este mito de Prometeo es el inmenso valor que una humanidad ingenua otorga al fuego verdadero paladio de toda cultura ascendente: pero que el hombre disponga libremente del fuego, y no lo reciba tan solo como un regalo del cielo, como rayo incendiario o como quemadura del sol que da calor, eso es algo que a aquellos contemplativos hombres primeros les parecía un sacrilegio, un robo hecho a la naturaleza divina.³²

El mito de Edipo pone de manifiesto el tránsito al mundo dionisiaco como supresión de los órdenes naturales de la familia, el de Prometeo aventura otro sentido de la liberación de lo dionisiaco, donde se pone en evidencia la capacidad de someter a la naturaleza a través de la técnica y, de este modo, recrear un mundo en el cual la paternidad divina, violada por el robo del fuego, no sea necesaria, dado que por la técnica los hombres no necesitarán más la protección de los dioses. En estos ejemplos se explicita la íntima vinculación entre mundo apolíneo del conflicto, sociedad patriarcal y la libertad dionisiaca que lleva a la transgresión de todo límite y cuerpo social. En el plano filosófico esto es el derrumbamiento de todo principio metafísico estático y estable en pos de una ontología del devenir y la diferencia.

En suma, ¿qué es la tragedia griega? Es la unidad del uno-todo en tensión armónica y disonante, la potencia de fuerzas que forman cuerpos y los destruyen. En el arte trágico todo queda transfigurado y resuelto a la vez. El abismo del ser se vuelve figurativo. El arte trágico

³¹ VITIELLO, Vincenzo, *Federico Nietzsche y el nacimiento de la tragedia*, en *Secularización y nihilismo*, Ed. Jorge Baudino-UNSAM, Bs.As., 1999, p. 97.

³² KSA I, GdT 9, pp. 67-68. NdT 9, p. 91.

consiste en que lo existente en su totalidad es un juego. La corporeidad de los cuerpos individualizados se disuelve y destruye por el devenir de fuerzas inmanentes y diferenciales. Lo dionisiaco juega a crear el mundo, crea la pluralidad y particularidad definida de todo lo existente: lo corporal. En este sentido, el arte trágico repite incesantemente el proceso creador del devenir-múltiple de la vida. Estas fuerzas constituyen la potencia creadora de cuerpos. De este modo el arte trágico se convierte en símbolo ontológico, dado que muestra y oculta, nunca aprehensible en su totalidad. Así como el artista experimenta su redención en la obra de arte y en ella transforma lo caótico en luz, así también el devenir-caos alcanza en lo particularizado y corpóreo un falso reposo momentáneo y descansa. Pero el devenir-múltiple juega incesantemente a formar y destruir cuerpos. En el amor y la procreación se agita el placer de la muerte y la destrucción. Aparece aquí una noción de relevancia capital, la noción de *juego* como elemento central de la ontología nietzscheana, en cuanto entiendo por juego el originario acaecer de lo real en cuanto tal, el juego entre lo apolíneo y lo dionisiaco, la potencia y el flujo del devenir caos en devenir múltiple.

4. El cuerpo: expresión artística de fuerzas dionisiacas por medios apolíneos

La existencia trágica tiene su impulso originario y vital en el arrebato dionisiaco como plena positividad. Lo original en Nietzsche es que rompe con la interpretación clásica de la comprensión helénica según la cual lo característico de su cultura y específicamente del arte se expresa en la armonía, en la proporción y en la medida de las figuras, en la concepción apolínea del mundo dado que con ella aparece lo luminoso que forma y expresa lo verdadero. Lo figurativo nos permite comprender y pensar al mundo y a nosotros mismos en él. De este modo nacen las artes plásticas, de inspiración apolínea y cuyo contorno da forma al caos, es el principio de la individualización de los cuerpos en el mundo. Este tipo de representación de las formas se traduce en la belleza estética. Lo bello se muestra en la forma, en la figura cuya medida armoniosa aparece como permanente presencia, es decir, es la propia identidad captada por el artista en su visión apolínea del mundo y que reproduce en la obra de arte. El mundo y el arte de inspiración apolínea es un momento constitutivo de la cultura griega. Pero Nietzsche no puede aceptar que eso sea lo esencial y lo decisivo de aquella cultura dado que lo apolíneo no se comprende sin el otro principio fundante: lo dionisiaco, ello es, el culto orgiástico que produce la música y el caos que se presenta en las tragedias griegas. Dionisos, el dios de la embriaguez, de la desmesura y del entusiasmo. Lo dionisiaco es

lo festivo, la celebración, el delirio y arrebatos de lo que se vale la vida para abrirse paso más allá de la propia individualidad corpórea de los entes. Frente al carácter formal, figurativo, objetivador, que representa identidades bien definidas del artista apolíneo, lo dionisiaco expresa la exaltación en la actividad, la fundición del todo en una existencia compartida. La estética dionisiaca supone la anulación de la distancia entre el artista y la obra de arte que es propia de la expresión apolínea.³³

Cantando y bailando se expresa el hombre como miembro de una más alta comunidad: se ha olvidado de andar y de hablar, y está en camino de elevarse danzando por los aires. En sus gestos se exterioriza el arrebatos. Y así como ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, de igual modo resuena en él algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan feliz y sublime como vio andar a los dioses en sus sueños. El hombre ya no es artista, ha pasado a ser obra de arte.³⁴

Ahora es el esclavo hombre libre, ahora se reponen todos los rígidos y hostiles límites que la necesidad, la arbitrariedad, o la "moda" han fijado entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía cósmica, cada uno se siente con el prójimo, no solo reunificado, reconciliado, refundido, sino uno.³⁵

Por otro lado, Nietzsche también analiza la perspectiva del hombre que no participa en el devenir dionisiaco, el punto de vista de quienes sostienen que estos fenómenos degradantes y gregarios son despersonalizadores.

Para abarcar en sí este total desenfreno de todas las fuerzas simbólicas el hombre tiene que haber alcanzado ya esa altura de la autoenajenación (...). El ditirámico servidor de Dionisos es entendido entonces sólo por sus iguales. ¡Con qué asombro no le miraría el griego apolíneo! Con un asombro tanto mayor cuanto que se mezclaba con él el horror de que todo eso en absoluto le era extraño, de que su conciencia apolínea cubría ante él este mundo dionisiaco sólo como un velo.³⁶

³³ Desde la perspectiva platónica, el arte apolíneo considera al mundo imperfecto; y tiene su verdadera realidad fuera de él. El artista capta la idea que es la verdadera realidad y la plasma en su obra de arte a modo de imitación de aquel modelo original. Pero el arte dionisiaco considera a la experiencia estética ya no como una copia o imitación de estas realidades absolutas sino que consiste en la anulación de la identidad del artista y la obra objetivada a la que se experimenta como todo-uno.

³⁴ KSA I, GdT 1, p. 30. NdT 1, p. 45.

³⁵ KSA I, GdT 1, p. 29. NdT 1, p. 44.

³⁶ KSA I, GdT 2, p. 34. NdT 2, p. 50.

La afirmación trágica de la vida consiste en pensar al ser como devenir. La clave trágica se encuentra en la afirmación de que *todo es uno*. Vida y muerte, nacimiento y decadencia son sólo aspectos del mismo devenir que conforma la existencia.³⁷ Ahora el mundo se convierte en una tragedia en donde lo individualizado es la expresión de lo apolíneo como principio de individuación, que surge desde las profundidades de las fuerzas dionisiacas. El hombre mismo se convierte en figura en tanto obra de arte, formando, a su vez, parte de la actividad artística cósmica.

En la festividad y el desenfreno dionisiaco aparece la tensión entre fuerzas como intensidades diferenciales que constituyen multiplicidades sobre un plano de inmanencia absoluto, principio de toda existencia de un cuerpo. Según Nietzsche, tanto lo dionisiaco como lo apolíneo, se muestran en la experiencia estética donde la individualidad apolínea se des-encubre en la realidad dionisiaca que es liberación de la vida respecto a su forma, en cuanto intensidad diferencial, esto es, como des-individualización.

Aquí la vida es superación de sí, devenir, negación de la identidad de lo particularizado, apertura hacia una posible novedad que engendra multiplicidad. La filosofía dionisiaca no apunta a la sustitución de un ente fundamental y supremo por otro (onto-teo-logía), sino que es la afirmación de la potencia del devenir como condición de posibilidad de la emergencia de toda corporeidad de los cuerpos, esto es, afirmar sin más el devenir-múltiple sobre la identidad de los entes particulares. El devenir es el triunfo de lo dionisiaco por sobre lo apolíneo y por donde, ahora y siempre, la vida se abre camino.

Las musas de la "apariencia" palidecieron ante un arte que decía la verdad en su delirio. La sabiduría de Sileno exclamó: "¡ay!", ante las alegres del Olimpo. El individuo, con todos sus límites y medidas, se hundió entonces en el auto-olvido de los estados dionisiacos, y olvidó la preceptiva apolínea. La sobreabundancia se mostró como verdad; la contradicción, la delicia nacida del dolor, habló de sí desde el

³⁷ Aquí hay una referencia a Heráclito. Nietzsche declara en "*Ecce Homo*" su parentesco, su afinidad con este pre-socrático. En algunos de sus fragmentos o referencias hechas a este, podemos ver dicha afinidad: 572 (22 B 67) Hipol., IX 10,8: "El dios: día noche, verano invierno, guerra paz"; 719 (22 B 8) Arist. Et. Nicom. VIII 2, 1155: "Todo sucede según discordia". En general Heráclito afirma el constante devenir de los contrarios. Su discordia es también concordia. Los fragmentos están citados de EGGERS I. an, C. y JULIÁ, V., *Los filósofos presocráticos*, Editorial Gredos, Madrid, 1994; tomo I.

corazón de la naturaleza. Y así, allí donde penetró lo dionisiaco, quedó superado y aniquilado lo apolíneo.³⁸

Lo dionisiaco es devenir fundante y como expresión trágica debe ser comprendido como “puesta en escena” de lo dionisiaco mismo a través y por medio de recursos apolíneos.

...Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a orígenes y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz nuevos frutos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la voluntad³⁹ helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.⁴⁰

Lo trágico habla, en la interpretación nietzscheana de la totalidad de lo real, como lo dionisiaco y no, como suele creerse, una síntesis equilibrada entre lo apolíneo y el dionisiaco.⁴¹ En *El nacimiento de la tragedia* se privilegia el elemento dionisiaco por sobre el elemento apolíneo, ello constituye el triunfo del espíritu de Dionisos relativo al mundo trágico como constitución de la realidad. En este sentido, lo dionisiaco no puede realizarse como reconciliación con la naturaleza y con los otros, sino que se presenta como ruptura violenta de todos los supuestos que están a la base de toda realidad y de toda organización social, ruptura del *principium individuationis*. Nietzsche confiere a lo dionisiaco preeminencia absoluta, considerándolo el elemento esencial que permite la aparición en escena de toda multiplicidad corporal como intensidades de fuerzas en relación sobre un plano de immanencia.

³⁸ KSA I, GdT 4, p. 41. NdT 4, p. 59.

³⁹ La palabra alemana voluntad (*Wille*) en esta etapa de la obra nietzscheana es usada siempre en sentido schopenaueriano, es decir, como cosa en sí la voluntad es una pero a la vez es múltiple como formas fenoménicas, donde el espacio y el tiempo sirven como principio de individuación.

⁴⁰ KSA I, GdT 1, p. 25. NdT 1, p. 40 y 41.

⁴¹ Esto lo atestigua no sólo la función capital que Dionisos termina teniendo en la tragedia griega sino que en la filosofía posterior de Nietzsche Dionisos continúa teniendo una gran relevancia por sobre lo apolíneo que tiende a desaparecer.

Así Nietzsche disipa cualquier duda de cómo debe entenderse el efecto total de la tragedia:

Si de nuestro análisis hubiese de resultar que con su engaño el elemento apolíneo de la tragedia ha obtenido una plena victoria sobre el elemento dionisiaco originario de la música, y que ha utilizado esta última para sus fines, es decir, para una mayor clarificación del drama, habría que añadir, en todo caso, una importantísima restricción: en el punto más esencial, el engaño apolíneo infringe y se anula. El drama, que con ayuda de la música se abre ante nosotros con una claridad interiormente luminosa de todos los movimientos y figuras, como si viésemos surgir el tejido en el telar mediante los movimientos arriba y abajo, alcanza en su totalidad un efecto que está más allá de todo efecto artístico apolíneo. En el efecto total de la tragedia, lo dionisiaco toma de nuevo la preeminencia; la tragedia se cierra con un acento que nunca podría resonar en el reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra en lo que es, esto es, el velo que durante la tragedia cubre constantemente el auténtico efecto dionisiaco, que, sin embargo, es tan poderoso como para empujar, finalmente, el mismo drama apolíneo a una esfera en que éste comienza a hablar con sabiduría dionisiaca, y en la que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. Así, se podría simbolizar, en realidad, la difícil relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco en la tragedia con un vínculo de fraternidad entre las dos divinidades: Dionisos habla la lengua de Apolo, pero, al final, Apolo habla la lengua de Dionisos. Con ello se alcanza el fin último de la tragedia y del arte en general”.⁴²

Con la imposición de Dionisos sobre Apolo el arte llega a su fin supremo como exceso de donación. Ello acontece contra la identidad y la continuidad de la subjetividad del sujeto consigo mismo.⁴³

Ello nos lleva a recordar brevemente la concepción del arte para Platón que se encuentra en los libros III y X de la República.⁴⁴ Allí, se discute el argumento por el cual el arte separa la imagen creada por el artista de la idea creada por dios,⁴⁵ que degrada a la obra de arte a copia de una copia. Además cuando este argumento se lo utiliza pedagógicamente, ello es, conocer y disfrutar la obra de arte que es copia

⁴² KSA I, GdT 21, p.139-140. NdT 21, p. 172.

⁴³ Se sabe que lo que caracteriza a la metafísica como tal es la justificación del nexo inescindible que se da entre el principio de identidad, que se muestra en todo ente en tanto cuerpo, y el principio de identidad como continuidad de la subjetividad del sujeto en tanto conciencia y autoconciencia de sí mismo.

⁴⁴ PLATÓN, *República*, Editorial Gredos, Madrid, 1986.

⁴⁵ Cfr. PLATÓN, *República*, X 597 b.

de la copia nos lleva a un alejamiento del ámbito de las ideas. De este modo, el discurso platónico se sitúa entre el ser verdadero de las ideas y el ser aparente de la copia o imagen, que conlleva la subordinación de la sensibilidad al conocimiento intelectual. Asimismo, esta condena no es en virtud de que la obra de arte sea copia de la copia sino en cuanto actividad que no se deja encerrar en un marco conceptual racional, y a los poetas porque en cuantos poseídos por una misteriosa fuerza divina se los identifica con personas de actitudes bajas e indignas. Por otra parte, en el libro III de la *República* Platón expresa la imposibilidad de definir la poesía como *techné*, considerando al arte en general negativamente porque no respeta la división de roles sociales, dado que el imitador dramático está capacitado para asumir las más variadas formas al exhibir sus poemas, y, de este modo, encanta al auditorio.⁴⁶ En la concepción platónica de la *polis* no es lícito que alguien se sustraiga al cuerpo social-institucional, es decir, la lógica de la división del trabajo que es esencial a la naturaleza humana, de este modo, los artistas o poetas parecen salirse de sí y meterse en otros roles. La poesía no se deja teorizar ni reducir a las reglas como una *techné* porque hace salir de sí al oyente; pero fundamentalmente al poeta, dado que una fuerza extraña, divina, dispone de ellos. La poesía se presenta así, como un arte con poder autónomo de la apariencia.⁴⁷

Pero desde la posición alcanzada en *El nacimiento de la tragedia*, el arte es comprendido en un sentido eminentemente anti-platónico; porque aquí Nietzsche reconoce que en la *mimesis* se muestran y operan fuerzas discordantes de diferentes intensidades en tensión. La tragedia griega, de inspiración dionisiaca, es la forma suprema de arte, cuyas fuerzas metaforizantes conforman cuerpos, siempre en relación con otros cuerpos, pero ya no individuales; a diferencia del sujeto tal como se lo concibe desde Platón y en la tradición metafísica: como individuo estructurado bajo la hegemonía y el mandato de la consciencia, tanto cognoscitiva como moral.

⁴⁶ Cfr. PLATÓN, *República*, III 397d-398a, p. 168-169. Más arriba en 395d y ss, p. 164-165. Platón limita la condena a las imitaciones que se identifican con lo bajo y vil.

⁴⁷ Cfr. También, PLATÓN, *Ion*, Editorial Gredos, Madrid, 1989.

Desde la perspectiva nietzscheana, entonces, la subjetividad⁴⁸ no resulta absoluta, ni puede reducirse a la identidad entre ser y pensar, concebida al modo platónico-cartesiano. Desde la filosofía de Nietzsche la presencia del otro es pensable como modo de articular la propia subjetividad y construirla, dado que ella se configura en el *medio* del entrecruzamiento de fuerzas dionisiacas, "no se trata aquí

⁴⁸ Para Nietzsche, la subjetividad es concebida como una ficción. Del mismo modo que el hombre proyecta la cosa desde su pensamiento, el hombre se proyecta a sí mismo en lo real, esto ya es una falsificación, una ficción de sí mismo que él mismo no percibe y que ya fue anunciada por Kant, cuando sostiene que la paradoja del sujeto es ser como no se conoce y conocerse como no se es, es decir, se conoce como fenómeno pero no como cosa en sí. El hombre se considera a sí mismo como algo permanente y estable en el cambio de los contenidos de las vivencias subjetivas. Pero si se sostiene que el yo es una ficción, del mismo modo el hombre traslada las ficciones, esa aparente estabilidad a las cosas. La ficción produce el intelecto o razón que toma categorías inventadas por él mismo y las transfiere a las cosas. Es por ello que los modos de conocer son falsos. Este conocimiento del ente en cuanto tal son mentiras en sentido extramoral. De esto se desprende la imposibilidad del conocimiento del ente en cuanto tal porque no hay entes. Nietzsche no piensa ya al ser como ser del ente, sino como devenir, movimiento, ello es, como realidad dionisiaca del juego cósmico de construcción y destrucción simultánea. Por eso su filosofía lleva al límite al pensar metafísico, generando grietas en las bases de su constitución, produce fugas por donde hacer estallar todo esquema rígido y de este modo lleva al ser al devenir que constituye sin cesar nuevas multiplicidades.

Claro está que Nietzsche no parte de una investigación de la facultad cognoscitiva para llegar a rechazar a las categorías que se tienen para pensar la entidad del ente según el modelo del yo. Por el contrario, parte de la intuición primordial de que el ser es movimiento que genera multiplicidades, el ser es flujo de fuerzas. Las categorías son falsificaciones porque imposibilitadas de pensar el devenir, lo detienen, poniéndose a su base ellas mismas como lo permanente donde se dan los cambios. En última instancia Nietzsche no niega al ente como fenómeno aislado, niega su significación objetiva. Lo que parecieran ser entes objetivos son solamente centros de fuerza temporarios que están en constante cambio y movimiento. Con ello se pone en cuestión el conocimiento a priori y categorial que constituye la cosidad de la cosa en cuanto tal. De este modo Nietzsche renuncia al pensar lógico conceptual y en este sentido, lucha contra la tradición metafísica a través de su empirismo ontológico, dado que no es la sensibilidad sino el pensar la fuente subjetiva de la apariencia que falsifica y ficciona lo real. El pensar genera las ficciones del yo, la substancia, la causalidad etc. El hombre forma el mundo porque de antemano proyecta sobre éste categorías que él mismo imagina a la base de la entidad del ente y lo estructura. En este sentido el hombre se ha apartado de la realidad y sólo conoce las ficciones que él mismo ha inventado. Para resumir, Nietzsche radicaliza la posición kantiana en cuanto que el hombre es una ficción para sí mismo y en cuanto la objetividad del objeto es una ficción pensada desde la permanencia de las categorías que son condición exclusiva que están a la base de toda experiencia posible. Nietzsche niega la existencia de la objetividad del objeto y al objeto en cuanto tal.

del yo cerrado en sí mismo, sino del yo que es al mismo tiempo, los otros de sí mismo y del nos-otros"⁴⁹. Esto indica desapropiación frente al sujeto moderno que se asegura en lo real como lo disponible al modo de objetivación. Esta noción supone la inseguridad de todo lo que se construye en relación con y en los otros. Quizás las fuerzas dionisiacas sean el lugar del acontecimiento originario comparable al amor que sin resguardo, oscilante y temblando ama la extrañeza no apropiable del otro y de la naturaleza. Así lo expresa Nietzsche:

Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil y subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre...⁵⁰

Ello nos lleva a considerar otro aspecto de la nueva ontología nietzscheana en torno a la figura de Dionisos. Dionisos es juego como inmanencia de fuerzas en movimiento y el movimiento de las fuerzas es comprendido como juego. Con la noción de juego logra romper, fisurar el edificio de la metafísica, en este sentido se instala fuera de ella o provoca un movimiento hacia un nuevo pensamiento del devenir en cuanto diferencia. El juego del artista trágico se convierte en elemento clave para expresar la ontología nietzscheana de la diferencia en cuanto que jugando se puede intuir y experimentar el movimiento, la apertura originaria que se esconde detrás de las imágenes. Lo dionisiaco es juego en tanto que genera los límites en el tiempo pero a su vez los excede, los disuelve en la donación que implica la apertura de la diferencia. Pero la diferencia es diferenciante, es una diferencia móvil que diferencia lúdicamente. Jugando Dionisos perfora el engaño corporal apolíneo, atraviesa las figuras aparentes para sumergirse en el flujo de las fuerzas cósmicas. Las figuras finitas y temporales son experimentadas como baile y danza en la tragedia. Sólo así el hombre deja de ser amo y señor del mundo para percibir la realidad dinámica donde nacimiento y muerte son formas trágicas de la misma existencia que se repite continuamente en el seno de la diferencia.

5. La interpretación deleuziana de la ontología trágica de Nietzsche

La sabiduría trágica pasa a ser la crítica de todo pre-sub-puesto metafísico, en este sentido renuncia al pensar demostrativo como a la base de todo pensamiento metafísico y como base del pensamiento

⁴⁹ CRAGNOLINI, Mónica, "Temblores del pensar: Nietzsche, Blanchot, Derrida", en *Derrida, un pensador del resto*, Ediciones La Cebra, Buenos Aires, 2007, p. 129.

⁵⁰ KSA I, GdT 1, p. 29. NdT 1, p. 44.

tecnocientífico. En la consideración de lo apolíneo y lo dionisiaco Nietzsche expone y dirige una intencionada y explícita lucha directa contra las bases de la metafísica. Así, la filosofía trágica de Nietzsche se presenta como una crítica de la cultura en general, ello es una crítica al ser como estabilidad, a la libertad, al sujeto y a la verdad.

Originariamente la tragedia era un gran canto del coro. La preponderancia del coro correspondía al primado de la dramatización por sobre la acción. En el drama lo importante es el *pathos*, lo que se sufre más que la concatenación lógica y causal de las acciones. El drama sucede solo en la medida en que se llega a la afección. Así, el verdadero protagonista del drama es Dionisos, el sufrimiento representado en el drama es el de Dionisos, el sufrimiento de la individuación. De este modo, todos los horrores trágicos son máscaras del dios. Prometeo es Dionisos, Edipo es Dionisos. Todos ellos despliegan el *pathos* del sufrimiento de Dionisos en la individuación, a la que siempre se sustrae. Así, parafraseando a Nietzsche, Dionisos se sustrae al lenguaje de Apolo aunque él, precisamente lo hable. Ahora bien, no estamos diciendo que Dionisos sea considerado como fundamento de Apolo sino que el sustraerse mismo es el *pathos*, es la supresión de la individuación, ello es, la supresión de la identidad. Ser siempre otro y estar siempre en otro lugar. Esto significa, por un lado, que Dionisos es sin rostro porque tiene el rostro de todos sus héroes, porque es la inaparente posibilidad de todas las apariencias, de las realizadas y las no realizadas todavía; pero por otro lado, Dionisos es aquello que amenaza toda figura, es la posibilidad de todo aparecer de la corporeidad y del desaparecer que la destruye. ¿Qué significa Dioniso?

Lo uno y lo otro. Dionisos es la posibilidad que vuelve posible, como la posibilidad que niega toda posibilidad. Si se quiere pensar verdaderamente a Dionisos antes e independientemente de Apolo, es decir como la *dynamis* antes e independientemente de la *energeia* —si verdaderamente hay voluntad de sustraerse, como está en la intensión de Nietzsche en la época de *El nacimiento de la tragedia*, a los silogismos de Aristóteles, a la reconciliación con la dialéctica, a la certeza consoladora de la ciencia— entonces es necesario pensar la sombra, o bien: Caos y Noche, como la posibilidad que no necesita de nada, ni siquiera de ser "posibilidad". Este Dionisos es verdaderamente *aidios*.⁵¹

⁵¹ VITIELLO, Vincenzo, "Federico Nietzsche y el nacimiento de la tragedia", en *Secularización y nihilismo*, Jorge Baudino-UNSAM, Buenos Aires, 1999, p. 88.

Dionisos es comprendido por Nietzsche como posibilidad-posibilitante, como diferencia-diferenciante, vida que acepta la muerte para dar nueva vida. Dionisos también es abismo.⁵² De este modo puede decir Deleuze que “Dionisos afirma todo lo que aparece, incluso el más áspero sufrimiento, y aparece en todo lo que afirma ya que la afirmación múltiple o pluralista es la esencia de lo trágico”.⁵³ En este sentido lo trágico afirma la vida, ello es, la fiesta de lo múltiple como única dimensión, y sólo lo trágico se halla en la multiplicidad, en la afirmación de lo diferente en cuanto tal. “Trágico designa la forma estética de la alegría”.⁵⁴ Lo trágico es alegría que afirma el devenir que se resuelve en diferencia-diferenciante. Lo trágico no está fundado en una oposición binaria reduccionista y totalizadora a la vez, sino en una relación esencial con la alegría de afirmar lo múltiple que es movimiento. Es por ello que Nietzsche reivindica contra el *pathos* de la pesadumbre y el dramatismo de la tragedia al Dionisos heroico, afirmador, que baila y canta la música del juego y el azar. El arte trágico, de este modo, afirma la vida y la vida se afirma en el arte; asimismo, el artista se coloca en su obra y otras veces por sobre ella.

Según Nietzsche –afirma Deleuze– lo trágico nunca ha sido comprendido: trágico = alegre (...). No se ha comprendido que lo trágico era positividad pura y múltiple, alegría dinámica. Trágico es la afirmación: porque afirma el azar y, por el azar, la necesidad; porque afirma el devenir, y por el devenir, el ser; porque afirma lo múltiple y, por lo múltiple, lo uno.⁵⁵

La lucha entre Dionisos y Apolo que aparece en *El nacimiento de la tragedia* es una lucha histórica donde lo que está en juego es el principio de identidad como configuración social entre lo verdadero y lo falso, los cuerpos reales y ficticios, como jerarquía de los conceptos y límites de los sujetos. En la época donde la tragedia ha muerto en manos del ideal del socratismo, es posible reencontrar, o recordar (*Andenken*) a Dionisos en todo aquello se da (*Es-gibt*), en aquello que por su fuerza desborda, en aquello donde hay exceso, y el ámbito del exceso es fundamentalmente el arte porque es allí donde se borran todos los límites, tanto de lo real como de lo aparente, como asimismo violación y transgresión de toda identidad personal, en cuanto el yo-cuerpo es en tanto el otro de sí mismo, es un nos-otros como resultado del fluir en

⁵² VITIELLO, Vincenzo, en “Federico Nietzsche y el nacimiento de la tragedia”, en *Secularización y nihilismo*, Jorge Baudino-UNSAM, Bs.As., 1999, p. 92.

⁵³ DELEUZE, Gilles, 1986: 28.

⁵⁴ DELEUZE, Gilles, 1986: 29.

⁵⁵ DELEUZE, Gilles, 1986: 55.

medio de fuerzas de diferentes intensidades. El juego de fuerzas como exceso que el arte representa nos empuja al abismo (*Ab-grund*) a la desfundamentación, dado que acontece, sin más, no hay ya una necesidad trascendente, ni trascendental; es un exceso inmanente del juego artístico de las fuerzas dionisiacas que rompe y perfora por el medio toda estructura sistemática, social y científica, cultural y subjetiva en general. La experiencia ontológica que el arte nos proporciona destruye toda organización jerárquica dirigida por la subjetividad y deviene creando multiplicidades y generando cuerpos siempre nuevos.⁵⁶

Desde esta perspectiva, siguiendo el análisis nietzscheano de la tragedia, Deleuze sostiene que “Dionisos es presentado con insistencia como el dios afirmativo y afirmador”,⁵⁷ porque Dionisos se expresa en multiplicidades de fuerzas que resultan ser afirmativas; ello es, afirmar el dolor del crecimiento más que los sufrimientos de la individuación. Dionisos es el dios que afirma la vida, a través de quien la vida resulta afirmada, y no justificada o fundamentada en una instancia o nivel superior al modo dialéctico. Dado que en el sufrimiento y el desgarramiento dionisiaco no hay posibilidad de sustracción, ello convierte al sufrimiento en plena afirmación vital del devenir de fuerzas que con-forman cuerpos.

6. El cuerpo. Nietzsche en Deleuze

Ahora se está en condiciones de preguntar junto con Deleuze:

¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un medio nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay ‘medio’, no hay campo de fuerzas o de batalla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, «en relación de tensión» unas con otras⁵⁸. Cualquier fuerza se halla en relación con otras, para obedecer o para mandar. Lo que define a un cuerpo es esta relación entre fuerzas dominantes y fuerzas dominadas. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación: por eso el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más ‘sorprendente’, mucho

⁵⁶ La destrucción nietzscheana del platonismo y en especial la concepción del arte como subversión ha dado lugar a la recepción de su pensamiento en numerosas corrientes artísticas del siglo XX, por ejemplo, las vanguardias, el expresionismo, el surrealismo, el dadaísmo, etc.

⁵⁷ DELEUZE, Gilles, 1986: 23.

⁵⁸ NIETZSCHE, F., *La voluntad de poder*, II, 373.

más sorprendente realmente que la conciencia y el espíritu. Pero el azar, relación de la fuerza con la fuerza, es también la esencia de la fuerza; no nos preguntaremos, pues, cómo nace un cuerpo vivo, ya que todo cuerpo es viviente como producto 'arbitrario' de las fuerzas que lo componen. El cuerpo es un fenómeno múltiple, al estar compuesto por una pluralidad⁵⁹ de fuerzas irreductibles; su unidad es la de un fenómeno múltiple, 'unidad de dominación'. En un cuerpo, las fuerzas dominantes o superiores se llaman activas, las fuerzas inferiores o dominadas, reactivas. Activo y reactivo son precisamente las cualidades originales, que expresan la relación de la fuerza con la fuerza. Porque las fuerzas que entran en relación no poseen una cantidad, sin que al mismo tiempo cada una deje de tener la calidad que corresponde a su diferencia de cantidad como tal. Se llamará jerarquía a esta diferencia de las fuerzas cualificadas, conforme a su cantidad: fuerzas activas y reactivas.⁶⁰

No hay que entender el campo o el medio como algo previo a las fuerzas. Cuerpo no es lo que ocupa un lugar en el espacio. No se trata de un lugar o de un escenario previamente constituido donde la relación de fuerzas tendría lugar. Son las relaciones de fuerzas las que crean el medio o el escenario. Las fuerzas crean el ámbito que necesitan. Cuando se da prioridad al campo o al medio la resolución del conflicto entre las fuerzas se traslada al contexto de la relación, a la totalidad que contendría a las fuerzas (a la manera del estructural-funcionalismo). El escenario o la totalidad es un resultado parcial, contingente y provisorio de las relaciones entre las fuerzas. Definición de cuerpo: allí donde hay al menos dos fuerzas en relación. ¿De qué ámbito? ¿De qué tipo? De cualquier tipo, de cualquier ámbito: químico, físico, social, político... En física se ha diferenciado entre los cuerpos y la energía, las ondas. Para Deleuze no hay escisión: cuerpo es energía, es una relación de fuerzas/energías.

Un cuerpo no se define por lo que es, sino por lo que puede; esto ya es un *quantum* de fuerzas en relación, afirma Deleuze citando a Spinoza. No podemos definir de antemano lo que un cuerpo puede, de lo que un cuerpo es capaz, dado que depende de las relaciones de fuerzas que lo constituyen, de la capacidad de afectar y ser afectado, de multiplicar y crear conexiones y relaciones nuevas, de aumentar o no su capacidad de actuar. Pero en un cuerpo, sostiene Deleuze, sólo se actualiza una porción de su poder. Un cuerpo deviene junto a otros

⁵⁹ Se introduce aquí el concepto deleuziano de "multiplicidad". Contra Platón, lo real no remite a lo uno, ni siquiera a la dualidad sino a una multiplicidad. No se parte de la identidad sino de la diferencia.

⁶⁰ DELEUZE, Gilles, 1986: 60-61.

cuerpos produciendo, afirmando relaciones, encuentros y conexiones; afirmando diferencialmente su poder, su ritmo singular de cambio. Un cuerpo es un proceso abierto y en formación continua, oscilante, que des-estructura toda forma a priori de fundamentación. Por todo ello es que afirma Deleuze, "no sabemos de lo que un cuerpo es capaz".⁶¹ Un cuerpo es un flujo constante de fuerzas diferentes en relación disfuncional con otros cuerpos, pero siempre es una totalidad inacabada e incompleta. Por ello no es posible delimitar, definir, identificar de antemano qué es un cuerpo. El cuerpo se sustrae a los límites del pensamiento representativo, dado que un cuerpo es siempre posibilidad de realizar diferencias siempre nuevas, pero un cuerpo siempre es más de lo que realiza, es un campo de fuerzas generativas y productivas, como se dijo más arriba, actualizándose sin agotar su poder de cambio. Ahora bien, la diferencia entre las fuerzas se llama "jerarquía". Todo cuerpo es una relación de fuerzas desiguales, es decir, jerárquicas.

Las fuerzas inferiores se definen como reactivas: no pierden nada de su fuerza, de su cantidad de fuerza, la ejercen asegurando los mecanismos y las finalidades⁶², ocupándose de las condiciones de vida y de las funciones, las tareas de conservación, de adaptación y de utilidad. Este es el punto de partida del concepto de reacción⁶³.

Las fuerzas reactivas se definen por su función o fin: conservar, adaptar, utilizar. Las fuerzas reactivas están siempre reguladas: siguen una regla, una ley, un límite, un impedimento. Lo reactivo se define desde el otro término de la relación, es decir, desde lo activo. Por eso las fuerzas reactivas parten siempre del límite, del impedimento, de lo que no se puede. Pero Deleuze advierte:

Indudablemente caracterizar a estas fuerzas activas es más difícil. Ya que, por naturaleza, escapan a la conciencia⁶⁴: 'La gran actividad principal es inconsciente'⁶⁵. La conciencia expresa solamente la relación de algunas fuerzas reactivas con las fuerzas activas que

⁶¹ DELEUZE, Gilles, 1986: 62.

⁶² La discusión entre mecanismo y finalidad es una falsa discusión ya que ambos son posibilidades de las fuerzas reactivas, ambos son reactivos. La verdadera discusión es entre lo reactivo y lo activo.

⁶³ DELEUZE, Gilles, 1986: 61.

⁶⁴ Lo activo se identifica con lo inconsciente. Por eso no puede conocerse o comprenderse desde la conciencia. Las fuerzas activas escapan a la conciencia.

⁶⁵ NIETZSCHE, F., *La voluntad de poder*, II, 227 [citado por Deleuze].

las dominan. La conciencia es esencialmente reactiva⁶⁶; por eso no sabemos lo que puede un cuerpo, de qué actividad es capaz⁶⁷.

La conciencia⁶⁸ es vista como un síntoma del cuerpo y no como su fundamento. Tomarla como síntoma es tomarla como efecto y no como causa. El síntoma no tiene que ser confundido con la causa. La conciencia es una mera superficie: aquella parte del cuerpo que se ve afectada por el mundo. Es un epifenómeno. Lo que le interesa remarcar a Deleuze es que la relación de la conciencia con lo exterior es siempre una relación entre dos fuerzas desiguales: una inferior y otra superior. La misma relación supone dos valoraciones, de acuerdo a la perspectiva de las fuerzas dominadas o a la de las fuerzas dominantes. La primera es la moral de los esclavos; la segunda es la moral de los señores. Los esclavos valoran partiendo del límite, de la ley, de lo que regula o impide. La conciencia parte de lo que no puede. Los señores valoran partiendo de lo que pueden. La valoración no está en la fuerza "en sí misma" sino en la relación que una fuerza establece con otras. Por eso, el concepto de fuerza no sustituye el concepto de substancia. Para Aristóteles la relación es un accidente de la substancia; para Nietzsche la relación de fuerzas es lo que constituye el cuerpo. La conciencia siempre está en relación con lo no-conciente o con lo inconciente. Ése inconciente es el cuerpo. Lo inconciente es activo, creativo, productivo, transformador. Por ello afirma Deleuze que "La conciencia: testimonia únicamente 'la formación de un cuerpo superior'^{69,70}.

¿Qué es lo que es activo? Tender al poder⁷¹. Apropiarse, apoderarse, subyugar, dominar, son los rasgos de la fuerza activa. Apropiarse quiere decir imponer formas, crear formas explotando las circunstancias^{72,73}.

Las fuerzas activas sostienen siempre una tensión, una lucha, un antagonismo. Tienden a, se dirigen a... Pero, aquello a lo que se dirigen no es una substancia o un ser. Se dirigen al poder. Lo que quiere la fuerza es más fuerza. Lo que quiere el poder es más poder. El poder no

⁶⁶ NIETZSCHE, F., *La gaya ciencia*, 354 [citado por Deleuze].

⁶⁷ DELEUZE, Gilles, 1986: 62.

⁶⁸ Recuérdese que la conciencia ha sido tomada como el fundamento desde Descartes. La existencia se fundamenta en el pensamiento, en la conciencia.

⁶⁹ NIETZSCHE, F., *La voluntad de poder*, II, 227 [citado por Deleuze].

⁷⁰ DELEUZE, Gilles, 1986: 60.

⁷¹ NIETZSCHE, F., *La voluntad de poder*, II, 43 [citado por Deleuze].

⁷² NIETZSCHE, F., *Más allá del bien y del mal*, 259 y Nietzsche, F., *La voluntad de poder*, II, 63 [citado por Deleuze].

⁷³ DELEUZE, Gilles, 1986: 63.

tiene que ser pensado como una cosa o un ser, ni como una propiedad de las cosas o de los sujetos, ni como una facultad, ni como el lugar que ocupan ciertos sujetos. "Tender al poder" es desarrollar ese poder, es desarrollar las fuerzas, es crear más fuerza. Lo que caracteriza a lo activo es la capacidad de crear, pero no de crear cosas sino de crearse a sí mismo, de potenciarse a sí mismo. Detrás de la concepción spinoziana ("no sabemos lo que un cuerpo puede") está la concepción hobbesiana, y detrás de la concepción hobbesiana están las concepciones de Maquiavelo y Tucídides. Todos estos autores piensan el poder como fuerza y no como substancia o como ser. De allí que para caracterizar a las fuerzas activas utilice verbos y no adjetivos: apropiarse, apoderarse, subyugar. Activo son las fuerzas positivas, las fuerzas superiores, las fuerzas creativas y transformadoras. En la primera parte de este capítulo se llamó "dionisiaco" a este tipo de fuerzas. Es el poder de transformación, es pura actividad. Pero afirma Deleuze:

Pero cada vez que señalamos así la nobleza de la acción y su superioridad frente a la reacción, no debemos olvidar que la reacción designa un tipo de fuerzas del mismo modo que la acción: sencillamente, las reacciones no pueden captarse, ni comprenderse científicamente como fuerzas, si no las relacionamos con las fuerzas superiores que son precisamente de otro tipo. Reactivo es una cualidad original de la fuerza, pero que sólo puede ser interpretada como tal en relación con lo activo, a partir de lo activo⁷⁴.

Se trata de fuerzas en relación, no de relaciones entre cosas o propiedades de una substancia o un sujeto. Deleuze tiene presente la teoría del poder de Foucault⁷⁵: el poder no es una propiedad, no es un lugar, no es una cosa, no es un atributo. No se tiene poder; se ejerce poder, se actúa. Toda fuerza es un ejercicio del poder. Toda fuerza es, por definición, fuerza. No existe una fuerza *carente* de fuerza. Una fuerza activa es aquella que hace todo lo que puede, lleva su fuerza al límite de lo que puede. Una fuerza reactiva nunca hace todo lo que puede, no lleva la fuerza al límite sino que parte del límite. Foucault no habla de fuerzas reactivas sino de resistencias. No hay poder sin resistencia. Se trata siempre de una relación, el poder es relación. Pero una incapacidad de lo reactivo para comprenderse a sí mismo más allá de su propio horizonte, que es el horizonte de la reacción, de la supervivencia.

Ahora bien estas fuerzas pueden ser evaluadas cuantitativamente, es decir qué cantidad de poder hay en cada una de ellas, pero a su

⁷⁴ DELEUZE, Gilles, 1986: 63.

⁷⁵ Cf. DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Buenos Aires, Paidós, 1987, pp. 49 ss.

vez, pueden ser evaluadas cualitativamente⁷⁶, es decir de acuerdo a la *diferencia de cantidad* de fuerza, por eso afirma Deleuze “activo y reactivo son las cualidades de la fuerza”⁷⁷. La diferencia de cantidad de fuerza es la esencia de toda fuerza. Toda cuantificación supone una valoración previa, una perspectiva valorativa implícita. Lo cuantitativo supone siempre una valoración cualitativa. “Si una fuerza no es separable de su cantidad, tampoco lo es de las restantes fuerzas con las que se halla relacionada. La cantidad en sí no es, pues, separable de la diferencia de cantidad”⁷⁸. No se trata de dos formas contrapuestas de ordenar la realidad. La relación cualitativa de las fuerzas se desprende de las diferencias de cantidad. Los cuerpos son relaciones de fuerzas diferentes. Es la diferencia entre esas fuerzas lo que constituye la cualidad. La diferencia entre las cantidades no es cuantitativa sino cualitativa. No hay que pensar la diferencia entre las cantidades, cuantitativamente, abstractamente. Una fuerza sólo se puede caracterizar por la relación, nunca en sí. Un cuerpo no es en sí noble o plebeyo, superior o inferior. Sólo es noble o plebeyo en relación con otras fuerzas. La cualidad de las fuerzas no es una característica esencial de una cosa o substancia. Es una relación que se cualifica de diferente manera de acuerdo con el otro término con el que se relaciona. Además aparece aquí una tesis central en la interpretación de Deleuze: no hay posibilidad que se den dos fuerzas iguales. Es imposible eliminar las diferencias. Toda postura democrática, igualitaria, equivalencial es imposible. Para Deleuze, éste es el sueño de las fuerzas reactivas. El problema no es la igualación de las fuerzas sino la reactivación de las fuerzas, que las fuerzas activas se conviertan en reactivas. El problema es lo que Nietzsche llamó nihilismo.

Por otro lado, el encuentro en las relaciones de fuerzas es, para Deleuze, siempre azaroso:

Los encuentros entre fuerzas de tal y tal cantidad son pues las partes concretas del azar, las partes afirmativas del azar, como tales extrañas a cualquier ley: los miembros de Dionysos. Y es en este encuentro donde cada fuerza recibe la cualidad que corresponde a su cantidad, es decir la afición que llena efectivamente su poder⁷⁹.

Para Deleuze, diferencia en la cantidad no es el incremento simple de unidades idénticas. Un aumento verdadero de la cantidad

⁷⁶ Se plantea aquí un problema de larga data (la relación entre lo cuantitativo y lo cualitativo): se había planteado ya en la *Lógica* de Hegel y se discutió largamente en la tradición dialéctica desde Marx hasta Lenin.

⁷⁷ DELEUZE, Gilles, 1986: 63.

⁷⁸ DELEUZE, Gilles, 1986: 65.

⁷⁹ DELEUZE, Gilles, 1986: 66.

cambia lo que algo es, de manera que hay que ver la cantidad temporalmente, como un devenir más o menos, que es realmente un acontecimiento de cambio. A diferencia de un objeto espacial donde más o menos todavía se deja a la cosa como siendo la misma -un objeto rojo más grande o más pequeño sigue siendo todavía un objeto rojo- un cambio de la cantidad de un afecto cambia la calidad. Más o menos la luz cambia la rojez de un color; más o menos la sensación determina si hay placer o dolor. Deleuze por lo tanto se refiere al afecto como 'dividual', tal que no tiene ninguna identidad o individualidad independientemente de su cantidad específica o de su división⁸⁰.

7. Conclusiones

Desde la perspectiva de *El nacimiento de la tragedia*, entonces, lo real efectivo es el devenir de fuerzas intensivas que con-forman cuerpos sobre un plano de inmanencia absoluto. Pero análogamente al efecto apolíneo de las tragedias, nuestro conocimiento, sostiene Nietzsche, constantemente falsea la realidad, es decir, apresa al movimiento de fuerzas con categorías in-móviles, transformando los cuerpos en fenómenos, formas pensables, que perduran en el tiempo, entes estables que tienen su realidad fuera de toda temporalidad, por ejemplo, la idea platónica. Desde esta perspectiva, Nietzsche puede sostener que el conocimiento mismo, como así también la cosa o lo fenoménico son ficciones, falsificaciones que produce el conocimiento representativo a través de imágenes conceptuales, allí donde lo real es movimiento y devenir.

Ahora bien, lo que está claro en la filosofía del joven Nietzsche es que el engaño que producen las categorías metafísicas sobre la realidad al objetivarla en conceptos estables queda cuestionado. Pero, por otro lado, al mostrar que lo determinante en la comprensión y en la composición de la realidad es el elemento dionisiaco, Nietzsche, en última instancia, sostiene que no hay cosas, fenómenos estables; porque él no piensa al ser como fundamento de lo ente, sino como devenir, a través de la noción de juego. Desde la posición alcanzada se puede afirmar que Nietzsche cuestiona, de este modo, la objetividad del objeto, es decir, el conocimiento representativo; pero, a su vez, sostiene que el fenómeno, lo que puede ser un ente determinado es, en realidad, un centro de poder constituido por fuerzas calificadas y temporales que no se dejan objetivar categorialmente.

De este modo, el arte trágico, cuyo elemento propio es lo dionisiaco, perfora toda superficie y toda apariencia fenoménica objetiva

⁸⁰ COLEBROOK, Claire, *Gilles Deleuze*, Londres-N. York, Routledge, 2002, pp. 60-1.

para captar el juego propio del devenir de fuerzas intensivas que conforman cuerpos. Así, el mundo se convierte en obra de arte que se justifica a sí mismo estéticamente en cuanto emerge como fenómeno estético. Dionisos es el nombre empleado por Nietzsche para designar la tensión de fuerzas intensivas y diferenciales que construyen y destruyen cuerpos sobre el plano de inmanencia absoluto, o mejor, Dionisos (como el ser del devenir) es el plano de inmanencia absoluto.

A partir de las consideraciones expuestas en el texto, puede sostenerse además, que el ser es devenir múltiple, en cuanto diferencias de fuerzas intensivas que se muestran y fluyen sobre un plano de inmanencia. Ella es una diferencia que se rehúsa a toda conceptualización, especificación o limitación categorial. Aquí lo diferente se relaciona con lo diferente sin que pueda ser reducido a la identidad que opera en toda lógica binaria de oposición. Esta es una diferencia móvil, que potencia y crea lo diferente, en cuanto diferente. Desde esta consideración sostiene Deleuze que “todo lo que ocurre y aparece es correlativo de órdenes diferenciales: diferencias de nivel, de temperatura, de presión, de tensión, de potencia, diferencia de intensidad”.⁸¹ Estas diferencias tienen como elemento decisivo la intensidad: puro movimiento diferencial de fuerzas que se multiplican al infinito, como apertura múltiple de fuerzas intensivas. Esto implica una diferencia como pura positividad, que sugiere un proceso de permanente diferenciación, sin puntos de referencia o fundamentos últimos. Esta diferencia de fuerzas intensivas no puede ser definida o reducida, desde una instancia exterior a ella, porque no hay exterior, lo que hay (la realidad efectiva) es-y-diferencia. Esto es lo que se llama “plano de inmanencia”, necesario para quebrantar los límites fijos, que operan en toda representación metafísica. Consecuentemente, ello nos obliga a desfundamentar al sujeto y al objeto de su carácter trascendental y, a su vez, nos obliga a dejar de pensar la diferencia a partir de un fundamento organizador. Desde la consideración del ser como devenir, el movimiento “es” flujo caótico, abierto, que des-fundamenta lo real. Ello es la inmanencia, campo de fuerzas generativas y productivas que, constantemente, se actualizan con-formando cuerpos sin agotar su poder de cambio e impidiendo toda fundamentación.

⁸¹ DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Júcar, Madrid, 1998, p. 110.

Bibliografía

- C. COLEBROOK, *Gilles Deleuze*, Londres-N. York, Routledge, 2002.
- E, FINK, “*La filosofía de Nietzsche*”, ed. Alianza, Madrid, 2000
- F. NIETZSCHE, *Sämtliche Werke in 15 Bänden. Kritische Studienausgabe*
Hrsg. Von G. Colli und M. Montinari, München/Berlin/New
York, Deutcher Taschenbuch Verlag/Walter de Gruyter, 1980.
- G. DELEUZE, *Nietzsche y la filosofía*, trad. Carmen Artal, Barcelona,
Anagrama, 1986.
- G. DELEUZE, *Diferencia y Repetición*, Júcar, Madrid, 1998.
- G. VATTIMO, *El sujeto y la máscara*, trad. Jorge Binaghi, Barcelona,
Península, 2003.
- G. VATTIMO, *Las aventuras de la diferencia*, trad. Juan Carlos Gentile,
Barcelona, Península, 1986.
- G. VATTIMO, *Diálogo con Nietzsche*, trad. Carmen Revilla Bs. As., Pai-
dós, 2002.
- M. Cragnolini, *Derrida, un pensador del resto*, Bs. As., La Cebra, 2007.
- VV.AA. *Los filósofos presocráticos*, trad. C. Eggers Lan y V. E. Juliá,
Madrid, Gredos, 1994.
- VITIELLO, Vincenzo, “Federico Nietzsche y el nacimiento de la tragedia”,
en “Secularización y nihilismo”, ed. Jorge Baudino-UNSAM, Bs.
As., 1999

Resumen.

El artículo que presentamos, cuyo objetivo es mostrar una original concepción del cuerpo alternativa a los desarrollos hegemónicos modernos, muestra la comprensión del cuerpo que subyace a la ontología trágica del joven Nietzsche, dado que su pensamiento se sitúa en el nexo de unión y transición entre la época moderna y la contemporánea, y que, precisamente esto, posibilita una apertura metafísica original que conlleva una nueva concepción estética del cuerpo. Ello impulsa, a su vez, la interpretación deleuziana de la filosofía de Nietzsche quién concibe al cuerpo como “unidad de dominación” abriendo la posibilidad de entenderlo en tanto relación entre términos (fuerzas) exteriores desiguales (diferentes) y no como totalidad.⁸² Es decir que a la base de esta concepción del cuerpo se encuentra la multiplicidad que supone al cuerpo como diferencia de intensidad de fuerzas. En definitiva, se expone a continuación la ontología

⁸² Cfr. DELEUZE, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1998, pp. 60-61, traducción de Carmen Artal, quinta edición; Título original: *Nietzsche et la philosophie*, París, 1967.

nietzscheana trágica y luego se muestra la interpretación que Deleuze hace de ella.

Palabras clave: cuerpo, ontología, diferencia, fuerzas, dionisos.

Summary

The article we are introducing, which aim is to prove an original body conception alternative to modern hegemonic developments, shows the comprehension of the body that is underneath the tragic ontology of the young Nietzsche, given that it's thought is located in the connection of union and transition between modern and contemporary times and this allows an original metaphysical opening that leads to a new esthetical conception of the body. This brings up Deleuze's interpretation of Nietzsche's philosophy. Deleuze considers the body as a "domination unit", which enables the possibility to understand it as a relation between outer unequal (different) terms (forces) and not as a totality. In the base of this conception there is multiplicity, which implies the body as a difference of intensity of forces. Nietzsche's tragic ontology and Deleuze's interpretation are explained in this article.

Keywords: body, ontology, difference, forces, Dionysus.

Merleau-Ponty y Aristóteles acerca de la sensación

por Tarcisio Porto Nogueira S.I.

Facultades de Filosofía y Teología de San Miguel

1. Una filosofía de la sensación

Hace poco más de 10 años, vio la luz un libro de Michel Malherbe que ponía en paralelo la filosofía de Merleau-Ponty y la de Aristóteles acerca de la sensación¹. Las consideraciones de Malherbe han podido desencadenar interesantes discusiones respecto de la relación entre ambos filósofos. Nos centraremos aquí en la llevada a cabo por el conocido especialista en la filosofía de Merleau-Ponty, Renaud Barbaras². El autor presenta el bosquejo de una *filosofía de la sensación* en base al filósofo francés, indicando similitudes y diferencias respecto del Estagirita³.

El trabajo previo realizado por Malherbe es valorado muy laudatoriamente, pero la polémica no tarda en establecerse. Para Malherbe, Merleau-Ponty habría logrado de forma insuficiente, y por medio de un lenguaje más bien metafórico, lo que Aristóteles habría conseguido expresar especulativamente:

¹ Michel MALHERBE, *Trois essais sur le sensible*. Vrin, Paris, 1998. El autor, profesor emérito de la Universidad de Nantes, se ha dedicado a estudiar el empirismo inglés.

² Otro artículo que trata del mismo tema a partir del libro Michel Malherbe es Annick Stevens. «Comment Merleau-Ponty renouvelle-t-il l'ontologie de la perception héritée d'Aristote?». *Les Etudes philosophiques*, N° 3 (2002), pp. 317-331. Éste, a su vez, aborda ampliamente el texto de Barbaras que vamos a comentar.

³ Renaud BARBARAS, *Le tournant de l'expérience. Recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty*. J. Vrin, Paris, 1998. El capítulo al que hacemos referencia se titula: *La puissance du visible. Le sentir chez Merleau-Ponty et Aristote*. En adelante lo citaremos en el cuerpo del texto como "Barbaras (1998)" con la indicación de las páginas correspondientes. Barbaras se referirá principalmente a la obra publicada póstumamente: Maurice Merleau-Ponty. *Le visible et l'invisible*. Gallimard, Paris, 1964. En adelante, "V.I.", seguido de la paginación.