

Contemplatio Intempestiva

[Fragmentos]¹

Miguel MOREY
(Universidad de Barcelona)

Renunciar al mundo sin conocerlo, como una *monja*, – da como resultado una soledad estéril, y quizá melancólica. Nada tiene que ver con la soledad de la vita contemplativa del pensador. Cuando éste elige su soledad no pretende renunciar a nada; por el contrario, la renuncia para él, la melancolía, la destrucción de sí mismo sería más bien tener que continuar en la vita practica: renuncia a ésta porque la conoce, porque se conoce. Éste es *su modo* de saltar al agua, de ganar *su* propia serenidad.

Nietzsche, *Aurora*, 440.

[1]

¿Qué sabemos acerca de la contemplación? Se nos dice que la palabra significa *la acción de poner atención en alguna cosa material o espiritual*, pero de poco nos sirve. Un relojero no contempla el mecanismo que

¹ El presente texto tuvo su origen en una conferencia con el mismo título impartida en Sta.Cruz de Tenerife, el 28 de abril de 1999, dentro del ciclo que dedicó a Nietzsche el programa *Faros del siglo XX*, organizado por el Cabildo Insular y dirigido por el prof. Ángel Mollá.

está reparando, y más minucia en la atención apenas cabe. ¿Contempla un músico la partitura que interpreta? No lo parece. Y el que no nos lo parece indica claramente que sabemos algo de fundamental acerca de la contemplación, por lo menos lo suficiente como para reconocer cuando se da y cuando no esa experiencia. (Y es claro que lo sabemos, ¿quién no se ha demorado ante una puesta de sol?)

Pero, ¿es esto todo lo que sabemos?

[2]

Sabemos y no sabemos lo que significa contemplar. Somos conscientes con cierta precisión del corte de experiencia que se nombra de este modo, pero poco más sabemos.

Sabemos que la palabra tiene un origen verbal limpio – viene del latín, *cum-templum*, literalmente *con-templo*. Pero aun con saberlo, la experiencia a la que alude sigue permaneciendo imprecisa. Si nos atenemos al sentido consolidado del término *templum* [*edificio o lugar destinado pública y exclusivamente a un culto*], la etimología puede resultar engañosa, porque si bien es cierto que la palabra alude a una experiencia sacra no se trata de una experiencia eclesiástica. El sentido prerromano o etrusco de la palabra es sin duda más esclarecedor al respecto. *Templum* es allí el pedazo de cielo, un cuadrado por lo general, que el augur señala y recorta con su vara curva y sin nudos [*lituus*], en el curso de las ceremonias de consulta de los auspicios previa a la fundación de una ciudad. Será en el interior de ese templo que el vuelo de las aves pasará a ser considerado como significativo, como una respuesta de los dioses a las consultas del augur.

Se dice que el emblema más arcaico de Roma es precisamente un cuadrado inscrito en un círculo. Una ciudad, un signo.

Una superstición.

[3]

Sabemos que Platón imaginó una caverna en la que como esclavos encadenados los hombres asistían a un fantasmagórico baile de sombras

en perpetua mudanza, en cuyo transcurso creerán reconocer, aquí y allá, siluetas, figuras, formas. Quiso enseñar de este modo la necesidad de aprender a gobernar esa mirada que reconoce y a guiar la vida según ese reconocimiento – que eso es lo propio del filósofo. Desde entonces la filosofía es esto lo que nos dice. Que así como los prisioneros en esa cámara oscura que es la caverna toman las sombras por los verdaderos objetos, así nosotros, prisioneros de esa otra cámara oscura que se abre del lado de acá de los ojos, tomamos por realidad verdadera las cosas sensibles, sin atrevernos a mirarlas como lo que son: copias de unos modelos inteligibles que, informándolas, les permiten ser lo que son, que las reconozcamos como tales y podamos decirlas y decírnoslas².

Las formas, las ideas construyen nuestro mundo, del que sólo podemos saber con certeza una cosa: que es un grandioso espectáculo cognoscitivo, y que sólo como espectáculo cognoscitivo redime su terrible injusticia. Las ideas construyen nuestro mundo, igual como cada una de las piezas que forman desde siempre las cóncavas naves fue hija de una idea en el espíritu del artesano que le dio forma, copia de un modelo, una imagen espiritual.

² ¿Podemos imaginar la atmósfera interior de esa caverna de la que nos habla Platón? Una descripción de Danilo Kis, en *El reloj de arena*, nos puede ayudar con la precisión de la poesía, cuanto menos a desechar la interpretación plana que hace de la caverna un travesaño más o menos tosco de una sala de proyección. Muy otro es ese reino de las sombras que Platón le propone a nuestra imaginación, mucho más inasible, inestable, proliferantemente complejo.

Escuchemos: *El temblor de las sombras que descomponen el borde de los objetos y quiebran las caras del cubo, alejando el techo y las paredes al capricho de la llama dentada, que ora florece, ora se marchita, como desvaneciéndose. La arcilla amarilla de la cara inferior se levanta, como las tablas del fondo de una barca que zozobra, y después se hunde, a su vez, en la oscuridad sumergida en un agua turbia, sucia. Toda la habitación tiembla, ensanchándose o estrechándose, o simplemente desplazándose en el espacio de unos cuantos centímetros, de izquierda a derecha, de arriba abajo, sin que ella modifique su volumen. Las horizontales y las verticales se cortan así en varios puntos, de una forma totalmente imprecisa y confusa, pero según una ley superior y el equilibrio de unas fuerzas que impiden que las paredes se derrumben o bien que el techo se incline o incluso se venga abajo, se hunda. Este equilibrio se debe probablemente al desplazamiento regular de las vigas longitudinales por debajo de la bóveda, porque estas vigas también parecen deslizarse de izquierda a derecha y de arriba abajo, junto con su sombra, sin ruido ni esfuerzo, ingravidas, como sobre el agua...*

Sombras que tiemblan, imágenes en movimiento...

Y como idea navega los mares.

[4]

Nuestra experiencia óptica del mundo es sin duda una dominante de extrema importancia y sumamente compleja de nuestra experiencia general. En su intento de vertebración inteligible de lo real, el *logos* avanza apoyándose en sus metáforas. El vocabulario clásico de la razón es un vocabulario básicamente óptico. La noción de contemplación es el fulcro entre ambos ámbitos de experiencia. Contempla el que mira, pero también el que idea. El mito platónico de la Caverna es la escena originaria de este maridaje. Y la palabra griega que traduce esa experiencia bifronte es bien sabida: *teoría*. La teoría también señala y recorta un pedazo de cielo, y toma lo que queda dentro de ese espacio como un signo que revela el orden de lo invisible. Teoría es la chispa que surge de frotar trabajosamente, piedra contra piedra, imágenes y palabras, definiciones y perceptos – contemplación de la que brotará la luz de la sabiduría y de la inteligencia con toda la intensidad que puedan soportar las fuerzas humanas.

Contemplar es lo propio del filósofo, y contemplación es el nombre de la mirada del *logos*.

[5]

Platón imaginó la evasión de la caverna como un viaje contemplativo, guiado por la luz y por el amor también, por el amor al bien – se nos dirá. Un camino gradual, ascensional, escalonado, literalmente de trascendencia.

Allí, el evadido *necesitaría acostumbrarse, creo yo, para poder llegar a ver las cosas de arriba. Lo que vería más fácilmente serían, ante todo, las sombras; luego, las imágenes de hombres y de otros objetos reflejados en las aguas, y más tarde los objetos mismos. Y después de esto le sería más fácil el contemplar de noche las cosas del cielo y el cielo mismo, fijando su vista en la luz de las estrellas y en la luna, que el ver de día el sol y lo que le es propio... Y por último, creo yo, sería el sol, pero no sus imágenes reflejadas en las aguas ni en otro lugar ajeno a él, sino el pro-*

pio sol en su propio dominio y tal cual es en sí mismo, lo que el estaría en condiciones de mirar y contemplar.

El Sol, nuestro bien.

[6]

Una visión simple de la verdad, acompañada de amor – así ha definido siempre la tradición mística qué es contemplación. En la caverna de la noche de los sentidos, la contemplación oscura es conducida por el amor de la mano, paso a paso, hacia la luz de Dios. Esa es la ruta que dibuja Juan de la Cruz, acrisolando tradiciones místicas diversas³. Aquí, la contemplación es revelación de la verdad, ante todo porque es un trance de amor.

*Porque el fuego aplicándose al madero lo primero que hace es comen-
zarle a secar; echándole la humedad fuera y haciéndole llorar el agua y
la maleza que en sí tiene, y poco a poco lo va secando, purgando y calen-
tando e inflamando, hasta que viene a transformarle en sí y hacerlo fuego.
Así como el fuego, sin otra diligencia distinta, seca, purga y abrasa el
madero, así también, sin otras diligencias de consideraciones o disposi-
ciones, resignándose el alma y entregándose a las divinas manos en su
presencia, como es divino fuego en la contemplación, la dispone, la purga
y la transforma sin que ella lo advierta, limpiándola de todas sus pasio-
nes, deseos, afectos, inclinaciones y asideros.*

Camino de perfección sin duda éste, pero ¿puede llamarse todavía camino de conocimiento también?

³ En los orígenes tanto de la mística cristiana como de la cabalística judía o la sufi, el recuerdo del nombre de Plotino es inevitable. Lector visionario de Platón y su más autorizado intérprete, Plotino imaginó otra salida de la caverna. Para él, el mundo sensible era la gozosa manifestación visible de las Formas, de las Ideas. ¿Cómo podría existir el mundo sensible si estuviera separado de lo espiritual? El mundo material *hace* la visibilidad de las Formas. Contemplación sensible y contemplación intelectual se sitúan así en continuidad, y por ello reivindica el ejemplo de Linceo como método de evasión de la caverna. El argonauta Linceo era el minero de mirada penetrante capaz de ver a través de los cuerpos hasta el interior de la tierra, y como él quería Plotino que mirásemos esa tierra y el mar y todos los seres vivos, como en una esfera transparente en la que todo podía aparecer...

Se trata de saber excavar, separar el oro del barro, purificar el sentir. Todas las tradiciones místicas recogerán esta lección.

[7]

¿Puede contemplar el hombre más allá de su caverna? Lo cierto es que la fascinación por el Gran Mediodía no ha cesado de hacerse oír desde entonces. Pero, fuera de la caverna, el hombre ve en blanco, ciego. Alcanza a lo sumo a ver las sombras, las imágenes reflejadas en las aguas, las estrellas y la luna en el cielo de la noche – *percepciones confusas*, las llamará A. Baumgarten, y con ellas dará carta de nacimiento a la especificidad de la contemplación estética. Ésta conservará el componente de amor propio a la contemplación en general, el trance que singulariza esa experiencia como tal, pero desvinculada ahora de todo nexo con la verdad y enteramente atribuida a las fantasmagorías de la belleza como su lugar natural. Para Kant, bello será aquello que place sin interés ni concepto, y es objeto de una satisfacción necesaria, no en virtud de sus características formales, sino por el modo en que nuestras facultades se ponen de acuerdo entre sí. En adelante, poco va a tener que ver la belleza con el bien, y nada con la verdad...

La *Aesthetica* de A. Baumgarten se publica en 1755: Goya, Turner o Delacroix pintarán ya bajo la tutela del concepto de contemplación estética.

[8]

En las primeras páginas de *La experiencia interior*, Bataille escribe: *La separación del trance de los dominios del saber, del sentimiento, de la moral, es lo que obliga a construir unos valores que reúnan en el exterior a los elementos de estos dominios bajo la forma de entidades autoritarias, cuando no era preciso buscar tan lejos, bastaba por el contrario con entrar en uno mismo para encontrar allí lo que comenzó a faltar a partir del día en que se impugnaron las construcciones. “Uno mismo” no se refiere al sujeto que se aísla del mundo, es un lugar de comunicación, de fusión del sujeto y del objeto*⁴.

⁴ Y a continuación, bajo el título de “Principios de un método y de una comunidad”, añade una precisión que conviene leer atentamente: *Cuando los estragos de la inteligencia hubieron desmantelado los edificios a los que me he referido, la vida humana experi-*

¿Conviene recordar aquí quiénes son el sujeto y el objeto de esta experiencia – que en su seno sólo se ilumina algo como la instancia de un sujeto bajo la forma de un no saber originario, y que no hay más objeto que pueda ser puesto frente a él sino lo desconocido radical? Tal vez desde siempre la contemplación haya merodeado en este espacio, desde la mirada trágica que inventa un nombre para el *apeiron* hasta la loa al asombro y la santificación griega de la sabiduría – desde este primer reconocimiento de los hombres como una comunidad de semejantes precisamente porque *omnes homines scire desiderunt...* Tal vez lo que se presiente hoy en este espacio no sea sino esto, huellas de antaño, fragmentos... Tal vez pueda suponerse algo incluso en las palabras de Bataille que, a sabiendas o no, nos remite directamente a ese espacio arcaico de la contemplación. En todo caso, podríamos también imaginar que es éste un espacio que regresa cuando escuchamos a Foucault, que ahora dice: *Pensar ni consuela ni hace feliz. Pensar se arrastra lánguidamente como una perversión; pensar se repite con aplicación en un teatro; pensar se echa de golpe fuera del cubilete de los dados. Y cuando el azar quiere que haya*

mentó una carencia (todavía no era un desfallecimiento total). Desaparecida esta comunicación, la fusión que operaba hasta entonces por una mediación sobre unos objetos que tenían una historia (patética y dramática) como Dios, parecía que ya no podría ser alcanzada. Era preciso escoger pues – o permanecer fiel, obstinadamente, a dogmas tocados por la crítica – o renunciar a la única forma de vida ardiente, a la fusión.

El amor, la poesía, bajo una forma romántica, fueron las vías por las que intentamos escapar al aislamiento, al aplastamiento de una vida privada en poco tiempo de su salida más visible. Pero cuando estas nuevas vías cobraron una naturaleza que nada tenía que envidiar a la antigua, la antigua se volvió inaccesible, o así se pensó, para los que estaban tocados por la crítica: de este modo su vida quedó privada de una parte de sus posibilidades.

En otros términos, no se alcanzan estados de éxtasis o de arrobos si no es dramatizando la existencia en general. La creencia en un Dios traicionado, que nos ama (hasta el punto de que muere, por nosotros), que nos rescata y nos salva, jugó durante largo tiempo este papel. Pero no puede decirse que, sin esta creencia, la dramatización sea imposible: en efecto, otros pueblos la han conocido – y con ella el éxtasis – sin estar informados del Evangelio.

Podemos decir tan sólo esto: que la dramatización tiene necesariamente una clave, bajo la forma de elemento indiscutible (decisorio), de valor sin el cual no puede existir el drama sino la indiferencia. Así, a partir del momento en el que el drama nos alcanza o por lo menos es sentido como algo que afecta en nosotros al hombre en general, alcanzamos entonces la autoridad, lo que causa el drama. (Igualmente, si existe en nosotros una autoridad, un valor, hay drama, porque si es tal, hay que tomarla completamente en serio.)

entre los tres una justa resonancia entonces el pensamiento es un trance; y vale la pena pensar.

En la estela abierta por Nietzsche, Bataille y Foucault – y en ambos, la presencia familiar de las nociones de trance, teatro, dramatización... *¿Incipit tragoedia* – hemos de decir de nuevo, otra vez⁵?

[9]

Nietzsche parece corregir tanto a Baumgarten cuanto, y aun más, a la tradición que éste inaugura desde las primeras líneas de *El nacimiento de la tragedia* [¿Debe señalarse aquí el recuerdo de la impronta de la vocación *nocturna* del romanticismo, su disposición geognóstica y minera, la convicción de que esas sombras en la noche son quizá todo lo que al hombre le cabe arañar del reino del espíritu, la luz de unas estrellas tal vez apagadas, fragmentos de oro que remedan con sus brillos el sol imposible? En todo caso, llama poderosamente la atención cómo, por ejemplo, en *Enrique de Ofterdingen*, Novalis contrapone los dos medios de conocimiento que en la historia de la humanidad se han dado, proclamando la superioridad de la intuición frente a la vía discursiva defendida por los mercaderes, compañeros de viaje del protagonista.], donde dice: *Mucho habremos ganado para la ciencia estética si llegamos no solamente a la aprehensión lógica, sino a la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la dualidad de lo apolíneo y lo dionisiaco; del mismo modo que la procreación depende de la dualidad de los sexos, trabados en lucha constante, interrumpida tan sólo por periódica conciliación. Tomamos estos términos de los griegos, que revelan las profundas doctrinas esotéricas de su concepción artística al espíritu perspicaz, no en conceptos, es verdad, pero sí en las figuras expresivas de su mitología.*

⁵ En todo caso, el modo como aquí resuena el magisterio de G. Colli es imperioso. Recuérdesse la mirada programática que nos propone en *Filosofía de la expresión*, cuando, en el epígrafe titulado “¿Quién balbucea?”, afirma: *Es tiempo de ajustar el tiro: no es la antigua filosofía griega un balbuceo de la moderna, casi una anticipación informe, el deletreo confuso de un niño que está aprendiendo los primeros rudimentos del lenguaje – es más bien la filosofía moderna la que rumia cansadamente estos antiguos pensamientos, como aquel que tras un trauma ha perdido el uso de la palabra y fatigosamente empieza a recuperarla por fragmentos, tartamudeando.*

A sus dos divinidades del arte, Apolo y Dionisos, se liga nuestra comprensión de que en el mundo griego existe un contraste tremendo, en origen y fines, entre el arte plástico, apolíneo, de un lado, y el arte no plástico de la música, el de Dionisos, del otro.

¿Cómo entender esta defensa de la inmediata certeza intuitiva [*unmittelbaren Sicherheit der Anschauung*] por encima de todo el trabajo de la aprehensión lógica [*logischen Einsicht*], sino como un intento de reactualización en el presente de la noción de contemplación con su entero vigor originario?

Y ésta será precisamente la cancha argumental en la que se encaran las dos experiencias sabias que protagonizan la obra: la *epopteia* trágica versus la deliberación lógico-moral propia al socratismo, enfrentadas ambas por la cuestión que pregunta por aquello que en el hombre merece recibir el nombre de experiencia, por aquello que desde la óptica de la vida tiene sentido acumular como saber.

Curioso bucle al que nos obliga esta mirada – y es a ella precisamente a la que pensamos que le corresponde la anunciada noción de *contemplatio intempestiva*.

[10]

Sin duda, uno de los ejemplos más hermosos y profundos de utilización contemporánea de la *contemplatio intempestiva*, tan frecuente por otra parte en toda la tradición nietzscheana, nos lo brinda M. Foucault, en el volumen primero de su historia de la sexualidad, *La voluntad de saber*. Dice allí: *Tal vez un día se sorprenderán. Se comprenderá mal cómo una civilización tan decididamente dedicada a desarrollar inmensos aparatos de producción y de destrucción encontrara el tiempo y la infinita paciencia para interrogarse con tanta ansiedad sobre lo que tiene que ver con el sexo; sonreirán quizá recordando que estos hombres que fuimos creían que había de ese lado una verdad por lo menos tan preciosa como la que antaño habían preguntado a la tierra, a las estrellas y a las formas puras de su pensamiento*⁶.

⁶ La caución general que legitimará el uso de esta perspectiva intempestiva como la específica del historiador la hallamos, según es sabido, en el aforismo 1 de *Aurora*: *Todas*

[11]

Demorémonos escolarmente en la fábula de lo ya sabido por si el esclarecimiento de la cancha argumental de *El nacimiento de la tragedia* pudiera arrojar alguna luz sobre el pliegue curioso de esta mirada nietzscheana. Como hipótesis de partida, se nos presentan allí los fenómenos de

las cosas que duran largo tiempo se embeben progresivamente y hasta tal punto de razón que acaba por parecer increíble que hayan tenido su origen en la sinrazón. La historia precisa de una génesis, ¿no se siente casi siempre como paradójica y sacrilega? El buen historiador, ¿a qué se dedica en el fondo sino a contradecir? Desde la tutela de un presupuesto tal, el mecanismo que dirige la obra entera de Foucault se deja describir fácilmente, con trazos extremadamente gruesos, es cierto, pero de una sabia solidez. Considerada según la unidad retórica “libro”, diríamos que tal unidad se articula mediante la presión de dos momentos retóricos mayores, que constituyen su principio y su final. Un libro determinado, cuyo mismo título ya enuncia el objeto que se va a problematizar, se abre con la afirmación de que tal objeto es un invento reciente. Que tal objeto – la locura, la enfermedad, la sexualidad... – es un invento reciente quiere decir que el lugar y la función que ocupa en nuestros discursos y en nuestras instituciones nos es específico, y que ese modo de sernos específico tiene una historia, reciente y caduca, cuyos pormenores pueden determinarse mediante el análisis. Y además, que entre él y el objeto confuso que parece precederle en la historia y cuya verdad secreta nuestro objeto presente estaría encargado de decir (la sexualidad respecto de la lujuria, la enfermedad mental respecto de la sinrazón o la posesión...), entre ambos no media la línea sinuosa pero continua del progreso de un conocimiento cada vez más adecuado, sino la brusca mutación que separa dos espacios de lo discursivo, dos ordenes de gestión institucional que son entre sí incomensurables. Sentado como punto de partida el carácter de invento reciente de nuestro objeto, el grueso del libro se aplicará a establecer la trabazón de condiciones de posibilidad (tanto discursivas como institucionales, tanto las que atañen a los modos de lo decible como las que remiten a las formas de lo visible) que hubieron de darse cita y converger en un momento histórico determinado para que la emergencia de tal objeto pudiera hacerse necesaria. Las formas de discurso que reconocemos bajo el nombre de *arqueología* o *genealogía* se dan como tarea precisamente el despliegue moroso de estos pormenores. Luego, en sus últimas páginas, el libro se cierra tal como ha comenzado – con un idéntico guiño al afuera del no-saber, con un mismo gesto intempestivo. El escándalo que levantó el final de *Les mots et les choses* ha acabado por entronizarlo como modélico al respecto: *En todo caso, una cosa es cierta: que el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano. Al tomar una cronología relativamente breve y un corte geográfico restringido – la cultura europea a partir del siglo XVI – puede estar seguro de que el hombre es una invención reciente. El saber no ha rondado durante largo tiempo y oscuramente en torno a él y a sus secretos. De hecho, entre todas las mutaciones que han afectado al saber de las cosas y de su orden, el saber de las identidades, las diferencias, los caracteres, los equivalente, las palabras – en breve, en medio de todos los epi-*

lo apolíneo y lo dionisiaco en tanto que pulsiones estéticas de la naturaleza: lo apolíneo se correspondería con las fuerzas plásticas o representativas, con el sueño y el schopenhaueriano principio de individuación; lo dionisiaco con las fuerzas musicales, la embriaguez y la Voluntad en el sentido de Schopenhauer. Ambos instintos artísticos son, en algún modo, astucias de la naturaleza para compensar el cruel destino de los humanos – aquel que enuncia limpiamente la verdad radical de Sileno, lo que sabe desde siempre la sabiduría popular: que lo mejor para los hombres sería no haber nacido, y en su defecto, morir pronto. Son éstas pulsiones que, a lo largo de la historia, han dominado alternativamente las manifestaciones estéticas del pueblo griego: así, por ejemplo, del instinto apolíneo es expresión la épica y el panteón homérico, y del dionisiaco, la lírica y la canción popular. Sin embargo, ambas se darán cita, en un feliz encuentro que marca la cima más alta alcanzada por el espíritu griego, en la tragedia arcaica – constituyendo una especial síntesis, a todas luces modélica. La

sodios de esta profunda historia de lo Mismo – una sola, la que se inició hace un siglo y medio y que quizá está en vías de cerrarse, dejó aparecer la figura del hombre. Y no se trató de una liberación de una vieja inquietud, del paso a la conciencia luminosa de una preocupación milenaria, del acceso a la objetividad de lo que desde hacía mucho tiempo permanecía preso en las creencias o en las filosofías: fue el efecto de un cambio en las disposiciones fundamentales del saber. El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin.

Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron, si, por cualquier acontecimiento cuya posibilidad podemos cuando mucho presentir, pero cuya forma y promesa no conocemos por ahora, oscilaran, como lo hizo, a fines del siglo XVIII el suelo del pensamiento clásico, entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena.

De un modo general podríamos decir que éste es el encofrado retórico que preside la obra mayor de Foucault – encofrado desde el que ésta se deja leer como la problematización de uno de nuestros objetos morales eminentes (la locura, la enfermedad, la sexualidad, etc., piezas fundamentales para el establecimiento de nuestra *normalidad* y envite moral privilegiado de una cultura como la nuestra en la que lo moral se articula por elevación de lo normal a normativo), mediante el recurso a establecer su carácter de invento reciente y la plausibilidad de su próximo fin. Gesto intempestivo pues por el que se irrealizan los valores de nuestro presente al someterlos, mediante el detalle de la *historia efectiva* de su pasado y operando un efecto *retroprofético* o de *profecía retrospectiva* desde su supuesto futuro, a una torsión telescópica (es decir, una *mise en abîme*) de la perspectiva habitual que nos los presenta como obvios, naturales y razonables – lento y meticuloso despliegue de ese efecto intempestivo que está en el corazón de toda la crítica nietzscheana.

tragedia es, nos dirá Nietzsche, aquel dispositivo simbólico que consiguió la más alta cohesión posible entre *verdad* (Dionisos) y *belleza* (Apolo), proponiendo a la vez la *visión* de la verdad más profunda y de los fines o ideales más elevados. De esa simbiosis nacerá como consecuencia natural y obligada la polis griega.

Sintetizado de modo rudimentario, este dispositivo consiste en un doble mecanismo simbólico. Uno tiene lugar en la escena: aquello que se *expresa* fuera de la escena (lo *obsceno*: Dioniso, el espíritu de la música o la verdad radical) es *reconocido* por el coro, trasunto del séquito dionisiaco, que lo traduce a otro plano simbólico (representativo: Apolo o el instinto artístico plástico, la belleza como ideal más elevado). Del ensamblaje entre ambas series surgirá una nueva *expresión* (la expresión teatral propiamente dicha) que al ser *reconocida* por los espectadores induce el efecto educador propiamente específico de la tragedia: la *catharsis*. Así entendido, el trance catártico sería como el efecto de la emoción *musical* que suscitan en los espectadores las danzas que tienen lugar en la escena, al compás de una música que sólo los actores oyen. Y su efecto educador no podía ser otro sino el de la comunión en el *sentimiento justo* – comunión de la que esa forma de comunidad que conocemos como polis será su resultado inmediato.

Tras esta caracterización del nacimiento de la tragedia, se nos describe a continuación su muerte a manos del “racionalizador” Eurípides, el sofista trasunto de Sócrates. Con Eurípides, con Sócrates, esta dialéctica expresiva en bucle simbólico desaparecerá en beneficio de una relación plana, quedando despotenciada su verdad profunda. ¿De qué muere la tragedia? – se pregunta Nietzsche. Y son dos las respuestas que da: cuando muere el espíritu de la música; cuando sube el espectador a la escena– y ambas respuestas remiten a una misma operación. Porque es como si con Eurípides ya no se tratara de reconocer lo que fuera de la escena se expresa (*el espíritu de la música o la verdad radical*) y dar expresión dramática a este reconocimiento, sino que, al contrario, al racionalizar tanto la estructura de la obra como el trenzado de los diálogos para su mejor comprensión (*el espectador sube a la escena*), muere todo contenido expresivo profundo. En adelante, lo que la tragedia expresará será simplemente su voluntad de acuerdo con el público, su deseo y sólo su deseo de ser reconocida. Así, la tragedia ya no será aquel lugar en el que se dan expresión a los límites de lo humano, fieras y dioses, para fijar el sentimiento

justo que ser hombre debe implicar, la justa distancia, sino que en su lugar nos hallaremos con el despliegue convencional de lo consensuado. Si se quiere decir así, con la muerte de la tragedia el juego y la tensión de las múltiples máscaras va a ser sustituido por la máscara de una sola expresión – que equivale al pensar racionalista y moralizante. Evidentemente, al hacer del optimismo socrático síntoma mayor de nuestra decadencia, Nietzsche está apuntando a criminalizar la versión vulgar de la herencia ilustrada, tal como era cómodamente tópica en su tiempo. Con Sócrates (con la Ilustración) desaparecen las ilusiones, pero no para dejar paso a la verdad sino sometidas todas a una *ilusión única* (el progreso).

Ésta es la fábula.

[12]

La *contemplatio intempestiva* de Foucault antes citada sabemos que suele ponerse en relación con el aforismo que abre *Aurora*, como su horizonte general. Sin embargo, de un modo más ceñido debería ponerse en estrecha conexión con el número 100 del mismo texto, “Despertarse de un sueño” – el paralelo es sorprendente, y lo es más aún que toda la ventaja caiga del lado de Nietzsche. Dice allí: *Hombres nobles y sabios creyeron antaño en la música de las esferas: hombres nobles y sabios creen todavía en la “significación moral de la existencia”. Pero un día esa otra música de las esferas dejará también de ser perceptible para sus oídos. Se despertarán y constatarán que su oído soñó.*

¿Despertar de nuestro sueño, parirnos al afuera de la caverna de nuestras duermevelas – es eso lo que la contemplación promueve? Pero, ¿adónde puede llevarnos ese despertar, qué sabemos de ese afuera? En el aforismo 54, el que articula de un modo complejo la clave de bóveda de toda *La gaya ciencia*, leemos algo parecido a una respuesta: *¡Cuán maravillosa y nueva, a la vez que pavorosa e irónica, se me aparece la actitud en que mi conocimiento me coloca frente a la existencia toda! He descubierto para mí que continúa inventando, amando, odiando y sacando conclusiones en mí la antigua humanidad y animalidad, y aún todo el pasado período arcaico de todo Ser sensible; me he despertado de repente de este sueño, mas sólo para tener conciencia de que sueño y que debo seguir soñando para no hundirme, así como el sonámbulo debe seguir*

soñando para no precipitarse abajo a la calle. ¿Qué es ahora para mí la “apariencia”? Ciertamente no la antítesis de algún Ser; ¡qué se yo enunciar acerca de Ser alguno como no sean las propiedades de su apariencia! ¡Ciertamente no una máscara muerta que se puede poner, y también se podrá quitar, a una x! La apariencia es para mí lo viviente y eficiente mismo que en su burla de sí va al extremo de darme a entender que no hay más que apariencia y fuego fatuo y danza de fantasmas; que entre tantos soñadores también yo, el “cognoscente”, ejecuto mi danza; que el cognoscente es un medio de prolongar el baile terreno y, por ende, figura entre los organizadores de la fiesta de la existencia; y que la sublime consecuencia y trabazón de todos los conocimientos tal vez es, y será, el medio supremo de mantener la práctica general del sueño y asegurar el entendimiento de todos los soñadores y, así la duración del sueño.

¿Entonces...?

[13]

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche despliega su fábula en un texto articulado al modo del escenario mismo que describe, como tratando de llevar la escena de la representación al interior mismo de la bóveda craneal y hacer que sus palabras cumplan con el misterio de un dar a ver que se asoma como a la boca de un teatro.

Giorgio Colli escribe al respecto: *En sentido técnico, El nacimiento de la tragedia, es la obra más “mística” de Nietzsche en la medida en que requiere una iniciación. Nos referimos a los grados que es necesario alcanzar o sobrepasar para poder entrar en el mundo visionario de la obra. Iniciación literaria, entiéndase, donde el ritual del misterio es sustituido por la palabra impresa. [...] Los grados del misterio que preceden a El nacimiento de la tragedia y condicionan su comprensión no pertenecen a una línea continua y ascendente sino que son extraídos, por así decirlo, de esferas antitéticas, para después confluir y exaltarse en una nueva visión, en la epopiteia que es comunicada en la obra. De un lado está el mundo de la Grecia arcaica, sondeado y recorrido con erudición, pero sobre todo soñado, integrado a partir de la fantasía, reconstruido como una vida sin rostro sobre la base de las palabras insensatas, del balbuceo inconexo de Píndaro y los coros trágicos. Es una experiencia extá-*

tica, en la que el ingreso del iniciado se realiza a través de los autores antiguos. Un condicionamiento análogo tiene, por otro lado, la experiencia paralela y complementaria, que se encuentra en la base de El nacimiento de la tragedia: la palabra escrita es en este caso moderna, la de Arthur Schopenhauer; pero la sugestión de fondo proviene del oriente hindú. La construcción racional del filósofo alemán, en efecto, no ha influido de modo decisivo sobre Nietzsche: Schopenhauer es el transmisor de otra experiencia, el portador de la visión del mundo de una civilización entera.

Y he aquí el nuevo bucle, de nuevo el bucle: en *El nacimiento de la tragedia*, el procedimiento que se describe, aquel que presuntamente arropa y enmarca la experiencia del trance trágico bajo la forma dramática de la tragedia que acabará por convencionalizarse como teatro, ese procedimiento, resulta ser el mismo que el usado para la descripción, y a lo largo de todo el texto, en una suerte de ejercicio de autoimplicación entre forma y contenido cuyo dinamismo desafía a cualquier intento de reducción analítica a un esquema en un plano ni que sea mental. Y así debe ser, se nos dice, porque de lo que se trata no es sino de devolver esa mirada olvidada, ese sueño de un oído que, porque sueña ahora otros sueños, se dice a sí mismo que ha despertado.

[14]

¿Diremos ahora que contempla el que abre los ojos y escucha? ¿Y qué diríamos que contempla? ¿Qué puede ser lo que contempla si se nos ha advertido que no se trata en modo alguno de la esencia de las cosas? Escuchemos.

En algún rincón apartado del Universo rutilante, configurado en inúmeros sistemas solares, hubo una vez un astro donde animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue aquél el minuto más arrogante y mendaz de la "Historia Universal"; pero tan sólo un minuto, en fin. Al cabo de pocas respiraciones más de la Naturaleza se petrificó el astro en cuestión, y perecieron los animales inteligentes. — Pudiera uno inventar tal fábula, y sin embargo, no alcanzaría a ilustrar cabalmente lo pobre, precario y efímero, lo fútil y contingente, del intelecto humano dentro de la Naturaleza. Han transcurrido eternidades sin que él existiera – cuan-

do se haya extinguido, no habrá pasado nada. Pues no hay para este intelecto ninguna misión ulterior que apunte a más allá de la vida humana. Es cosa del hombre, y únicamente su dueño y progenitor lo considera con tal pathos que cualquiera diría que giran en él los goznes del universo. Sin embargo, si nos fuese dable comunicarnos con la mosca, nos enteraríamos de que también ella cruza el aire con tal pathos y se siente el centro volante del Universo. Nada hay en la Naturaleza tan subalterno y vil que al más leve soplo de aquel poder de conocimiento no se inflaría al instante cual una manguera: y así como cualquier estibador quiere ser admirado, el hombre más orgulloso, el filósofo, hasta cree que desde todos lados los ojos del Universo están telescópicamente fijos en su acción y su pensamiento.

Esta fábula que abre *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* es el ejemplo que podría ser aducido de modo eminente para una caracterización de la *contemplatio intempestiva* de Nietzsche. Es algo obvio, pero debe irse más allá⁷. Debemos parar mientes en el estatuto preciso de esta

⁷ Y el primer paso en esta dirección sería probablemente arrojar sobre el tapete las seis figuras de la deducción histórica que, al final de su vida lúcida, Nietzsche lleva a cabo en “De cómo el mundo verdadero se convirtió en fábula”, en una suerte de despliegue didáctico de su antiplatonismo. Recordemos el desenlace: *Hemos suprimido el mundo verdadero; ¿qué mundo ha quedado? ¿Acaso el aparente?... ¡En absoluto! ¡Al suprimir el mundo verdadero, hemos suprimido también el aparente! (Mediodía; instante de la sombra más corta; fin del más largo error; momento culminante de la humanidad; INCIPIT ZARATUSTRÁ.)* El comentario de Heidegger puede aquí ser de interés: *Nuevamente la palabra clave se encuentra entre paréntesis, indicando positivamente lo que tras la desaparición de la distinción metafísica fundamental, es. Nietzsche responde a nuestra pregunta por aquello en lo que se ha convertido la esencia de la verdad, tras la supresión de la distinción entre mundo verdadero y mundo aparente: incipit Zaratustra. Pero esta respuesta de Nietzsche para nosotros no es en principio más que un manojo de preguntas. Sólo ahora – tras la supresión de la distinción que conduce toda la metafísica occidental – comienza Zaratustra. ¿Quién es Zaratustra? Es el pensador cuya figura Nietzsche ha trazado con antelación, que se ha visto obligado a componer, porque es el pensador extremo, sobre todo para la historia de la metafísica. El Incipit Zaratustra significa que a partir del pensamiento de este pensador esa esencia de la verdad se convierte en necesaria y dominante, que Zaratustra ya había pronunciado, esencia acerca de la cual nada debe ya ser dicho, en tanto que es un pensamiento que comienza, porque con todo lo que se sigue de esa esencia de la verdad, es preciso que se actúe especulativamente con el Incipit; porque este Incipit Zaratustra tiene todavía una variante: “Incipit tragoedia” (*La gaya ciencia*, n.º 342). Sin duda tiene razón Heidegger, pero ¿debe hacernos olvidar la respuesta de Nietzsche en *Ecce homo* a la pregunta por quién es, de dónde ha nacido Zaratustra? Dice*

fábula y en el movimiento de su economía. Porque se trata de la fábula que las ciencias decimonónicas (pero, ¿sólo ellas?) alcanzarían a contar si osaran elevar a fábula lo que saben, lo que en el fondo sabemos todos desde que nos empeñamos por los caminos de un saber que avanza al amparo de la sombra que proyecta la muerte de Dios... Desde entonces, y sin saber cómo, sin saber quién⁸. Se trata ni más ni menos que de *nuestra verdad*. De ahí que no tenga sentido decir que la contemplación nos conduce a la esencia de las cosas. Porque la fábula de nuestra verdad es la precisa modulación contemporánea de la verdad de Sileno, la formulación actual de la verdad radical que requiere el velo de Apolo para poder ser encarada, presentida, soportada – que pide la restauración trágica, otra vez.

[15]

La contemplación transforma lo real en espectáculo, nos atrevemos a

allí: *Ese día [agosto de 1881] recorría yo los bosques que bordean el lago de Silvaplana; junto a una ingente roca que se levanta cerca de Surlei en forma de pirámide, hice alto. Entonces, se me ocurrió esa concepción. – Retrocediendo unos cuantos meses desde ese día, encuentro a modo de presagio una modificación brusca y esencialmente decisiva de mi gusto, sobre todo en el campo de la música. Cabe acaso, clasificar como música todo el Zaratustra; – es indudable que una de mis premisas fue un renacimiento en el arte de oír. Zaratustra es, lo sabemos, un encuentro en el camino de Nietzsche, y la expresión más alta del modo de ser dionisiaco. Es un hijo de aquello que antaño se llamó inspiración. Con un poquito de superstición – escribe Nietzsche – bastaría para que me fuera difícil descartar la idea de ser mera encarnación, mero portavoz, mero medium de potencias suprahumanas. Y añade: El concepto de “revelación”, en el sentido de que de repente, con una seguridad y una fineza indecibles, se torna visible, audible algo – algo que a uno lo conmueve y arrebató hasta lo más íntimo de su ser; – simplemente describe el hecho. ¿Entonces...?*

⁸ Recuérdese aquí el solemne responso que escande todas las figuras del pavor ante la muerte de Dios, según se nos cuenta en el aforismo 125 de *La gaya ciencia*: *¿Quién nos dio la esponja para borrar todo el horizonte? ¿Qué hicimos al desatar esta tierra de su Sol? ¿Hacia adónde se desplaza ahora? ¿Adónde vamos? ¿Nos vamos alejando de todos los soles? ¿No estamos cayendo continuamente? ¿Hacia atrás, hacia un costado, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Existe todavía un arriba y un abajo? ¿No estamos vagando como a través de una nada infinita? ¿No nos roza el soplo del vacío? ¿No hace ahora más frío que antes? ¿No cae constantemente la noche, y cada vez más noche? ¿No es preciso ahora encender linternas en pleno día?*

proponer. Pero eso nos pasa sólo a nosotros, estamos obligados a reconocer. No siempre la contemplación ha transfigurado lo real del mismo modo. Aunque sólo seamos capaces de modular hoy en esa clave la experiencia, sabemos que antes vivió otras vidas irremediables y ajenas. Esa es la lección profunda de la mirada histórica, ilumina con la luz de un rayo que hace aún más oscura la noche.

Y con todo, la mirada intempestiva de Colli aún nos conduce un tramo más allá, hacia la última pregunta – cuyos protocolos bien podrían enunciarse así: *Estamos rodeados de espectáculos; todo hoy es espectáculo, y no sólo el teatro, el cine y la televisión. Hasta los hombres de acción miran hoy más de lo que obran. Por eso se queda uno aterrorizado cuando alguien llega para explicarnos en qué consistió la tragedia griega. Con una pincelada se nos advierte que aquello no era solamente un mirar, que aquel espectáculo era la esencia del mundo, que inficionaba y excedía los objetos que creemos reales.*

Nietzsche nos ha revelado que lo que el espectador ateniense ve en la tragedia – muy nítido y corpóreo bajo el sol griego – no es espectáculo más que para el coro, una visión que aparece al coro. Por consiguiente, el que actúa – el actor sobre el escenario – no existe, es solamente un espectáculo en lo absoluto, mientras que el coro, que actúa y contempla al mismo tiempo, es espectáculo para el espectador. Este último mira una acción que es ya espectáculo para el que actúa, no es espectador directo sino que – por la magia de Apolo – ve a alguien que contempla un espectáculo y se lo narra, se lo hace ver. De esta manera la acción es sueño, y el espectáculo es la acción inicial que se extiende del escenario a la orquesta y a la cavea, llenando de ilusión total al último que se ha unido desde el exterior: al espectador que está en la cavea.

La separación con respecto a la vida es hasta tal punto inicial que se confunde con la vida misma. Por consiguiente, la sensación moderna – “esto es sólo un espectáculo” – es inversa de la emoción de la tragedia griega – en la que Nietzsche nos ha hecho penetrar –, que hacía decir “ésta es solamente la realidad cotidiana”. El hombre de hoy va al teatro a relajarse, a descargarse del peso de todos los días, porque necesita algo que sea “solamente” espectáculo, porque viene de afuera y sabe qué es lo real. El espectador de la tragedia griega llegaba y “conocía” algo más sobre la naturaleza de la vida, porque estaba contagiado desde adentro, investido de una contemplación – es decir de un conocimiento – que ya

existía en él, que ahora surgía de la orquesta y suscitaba su contemplación, se confundía con ella.

¿Y si el camino del espectáculo fuese el camino del conocimiento, de la liberación, de la vida, en fin? Ésta es la pregunta que plantea El nacimiento de la tragedia.

[16]

¿Y si? ¿Entonces...?