

Lo dionisiaco y la nueva comprensión de la modernidad

Diego SÁNCHEZ MECA
(UNED)

1. Nietzsche y la dialéctica de la Ilustración

Se define la modernidad como la época de la *conquista* de su madurez, por parte del hombre, en virtud sobre todo del desarrollo de su razón¹. Este desarrollo tiene lugar en dos niveles que se interinfluyen recíprocamente. Por un lado, se produce el auge de la razón científica y técnica, con el que se consigue un alto nivel de emancipación respecto de la dependencia del hombre de la naturaleza. No creo que haga falta insistir en los espectaculares avances tecnológicos y en la impresionante transformación de la vida que el desarrollo de la ciencia físico-matemática y su aplicación ha supuesto, y de la que todos somos muy conscientes. Por otro lado, esta misma razón científica adquiere también un importantísimo protagonismo político, porque una vez desarrollada y afinada como razón analítica y crítica, se aplica a la destrucción del mundo sintético del feudalismo en el que el hombre premoderno vivía como fusionado, sin que se distinguiera, por ejemplo, entre sociedad civil y Estado, o entre cultura y religión. El

¹ Este es el texto de una conferencia pronunciada, bajo este título, en el Curso de Verano de la UNED “Nietzsche y la filosofía: nuevas perspectivas, nuevas interpretaciones”, Segovia, julio de 2000.

Antiguo régimen, englobaba lo social y lo político en un único ámbito de dominación. Y esta era una síntesis que había que destruir para conquistar la libertad. Había que separar sociedad civil y Estado, poner límites al poder del Estado y establecer derechos para que la sociedad civil pudiera funcionar con cierta libertad y autonomía frente al poder político.

Pero, tal vez, el logro más importante de la acción crítica de la razón moderna en el plano político sea otra separación, la separación que lleva a cabo entre cultura y religión en virtud de lo que se ha dado en llamar el proceso de secularización. La religión, en su forma concreta de Cristianismo, constituía el máximo elemento de síntesis de pensamientos, tradiciones y formas de vida que sostenía la visión del mundo unificadora y ampliamente aceptada por los miembros de las sociedades premodernas en Europa, por lo que el espíritu analítico y crítico de la modernidad tenía que golpearla con énfasis para que dejara de tener esa eficacia fusionadora y sintetizadora. El resultado, en todo caso, del proceso de secularización es que la cultura —o sea, la ciencia, la moral, y el arte— se desvinculan de la religión y se convierten en esferas autónomas.

Resultaría por lo menos presuntuoso no admitir, a la altura de nuestro momento histórico, que el saldo de esta evolución de la razón moderna no es todo él positivo. También se han producido pérdidas, que son visibles, por ejemplo, en esa mezcla de individualismo y totalitarismo burocrático en el que se han convertido nuestras postmodernas sociedades maquinizadas. Se han roto los vínculos comunitarios y no se ve muy bien el modo de suturar esas heridas. Disuelta la religión y el consenso de valores que implicaba, no se sabe a qué recurrir para legitimar las decisiones éticas y políticas, sin que se pueda resolver la contradicción flagrante entre un racionalismo funcional y una irracionalidad de los fines. Todas estas consecuencias no positivas del proceso de modernización se pueden reconducir, en definitiva, a una determinada situación de doble alienación del hombre, por un lado respecto a la naturaleza externa y por otro respecto a su propia naturaleza interna. Porque, al ser el objetivo prioritario del desarrollo moderno de las ciencias y de la técnica convertir al hombre en una fuerza capaz de dominar el mundo, eso sólo podía lograrse bajo dos condiciones: Primera, el desencantamiento de la naturaleza, la disolución de su misterio y su reducción a pura máquina. Y segunda, el extrañamiento del hombre respecto de su propio cuerpo, convirtiéndose él mismo también en mero artefacto o máquina. Para constituirse en poder, la razón

analítica y dominadora necesita liberarse de sus “impulsos” y “sentimientos”, reprimir la parte sensible-afectiva de su ser imputada al cuerpo. O sea, le es necesario, como lo empieza expresando ejemplarmente el pensamiento de Descartes, aislar su yo pensante y calculador y separarlo de su propio cuerpo. Con lo que este yo cartesiano, convertido en pura *res cogitans*, contempla entonces y analiza su cuerpo como una forma externa, como un objeto similar a cualquiera de los demás objetos de su entorno.

No han sido pocos los movimientos reaccionarios y regresivos que, enfatizando todos estos efectos colaterales del proceso de Ilustración y denunciando tantas escisiones y divisiones instauradas por el racionalismo moderno, se sitúan en una actitud de rechazo de lo moderno y pretenden su superación mediante cierta reivindicación de lo otro de la razón y de sus posibles virtualidades. A mí me parece que es en este contexto donde se debe situar hoy la valoración del pensamiento de Nietzsche, a quien unos ven más en dependencia del romanticismo antiilustrado, y otros lo comprenden como prolongación de la Ilustración por otros medios. En apoyo de esta última tesis, que es la que voy a sostener aquí —en concreto contra la interpretación de Habermas—, me parece oportuna la observación de Nietzsche en el sentido de que, en realidad, el alejamiento y enfrentamiento con la naturaleza externa y la alienación respecto al propio cuerpo no son sólo efectos del proceso de modernización, sino, más lejos aún, condiciones del proceso mismo de hominización. No hay hombre sin el proceso de esta doble ruptura. O dicho todavía de otro modo: el hombre occidental ha desarrollado su identidad a través del proceso de esta doble renuncia.

Una formulación de esta importantísima idea la encontramos en el texto de sus lecciones de 1875, redactadas bajo el título *El culto griego a los dioses*, en las que Nietzsche señala el modo en que los griegos huyeron de los poderes míticos que les dominaban en sus etapas más arcaicas y no duda en defender la idea de que el mundo mítico no es la patria, sino el laberinto del que hay que evadirse. Sin embargo —señala con agudeza—, al mismo tiempo es la añoranza del origen, la nostalgia del estado de no desligamiento de la naturaleza previo a todo desarrollo de cultura, la que pone en marcha las aventuras por las que los griegos escaparon de su oscuro mundo prehomérico. Y esta contradicción, que es el eje de todas las odiseas recorridas o pensadas por la humanidad, desgarras en la som-

bra desde el principio la evolución del proceso de cultura occidental.

Lo que me importa resaltar aquí, de momento, es sólo que la posición de Nietzsche, frente a algunos usos interesados o interpretaciones simplemente erróneas de su obra sobre esta cuestión, es clara al menos en lo que respecta al planteamiento de la contradicción expuesta como problema *central, crucial, vertebral* de nuestra civilización. Las religiones, los mitos, las artes –piensa Nietzsche–, esos “otros” de la razón siguen llamando al individuo a una vuelta a la “armonía” de su origen natural y a una reconciliación con la vida que anima su cuerpo. Estimulan a acciones que tiendan un puente y salven su culpable ruptura con la naturaleza y su disociación dentro de sí mismo. Sin embargo, el efecto que producen todos esos actos rituales a los que la religión y los mitos convocan no es otro que ahondar aún más el abismo de la distancia. En el verbo alemán *entspringen* se puede advertir un claro rastro de este doble sentido, pues ese verbo connota tanto el estremecimiento de dolor ante la pérdida de las raíces como el respiro de alivio que se produce cuando uno consigue librarse de ellas: “Cuando pensamos en las rudas condiciones de vida de los pueblos primitivos o cuando contemplamos a los salvajes de nuestro tiempo, los vemos determinados de la forma más fuerte por la ley y la tradición: el individuo está casi automáticamente vinculado a ella. Y la naturaleza debe aparecérsese, entonces, como el imperio de la libertad y del libre arbitrio, el ámbito de un poder superior; incluso, por así decir, como un grado superior de humanidad, o sea, como dios. Pero entonces el individuo aislado siente cómo su existencia, su felicidad, la de su familia y la del Estado, el éxito de todas sus empresas, todo esto depende de esos actos arbitrarios de la naturaleza. Algunos se producirán a cuento, pero otros no. ¿Cómo se puede ejercer una influencia sobre ellos? ¿Cómo se puede atar el imperio de la libertad?: esto es lo que ese individuo se pregunta. Y cree tener medios, una tradición, una ley, para hacer de estas potencias acontecimientos tan regulares como tú eres regular tú mismo. El pensamiento de los hombres que creen en la magia y en los milagros tiende a imponer una ley a la naturaleza, y el culto religioso es el medio inventado para ese fin”².

Pero concretamente lo característico de los cultos religiosos –dice

² NIETZSCHE, F., *El culto griego a los dioses*, Edición de D. Sánchez Meca, Madrid, Alderabán, 1999., p. 59.

Nietzsche— es que, en ellos, la acción ritual es siempre, a la vez, *real y aparente*. O sea, los sacrificios implican un aspecto de *mera simulación*, un cierto juego *político*, porque los individuos se redimen de la maldición de las potencias rechazadas y vengativas de los orígenes, pero tan sólo ofreciendo un sustituto al que invisten de un determinado valor simbólico. Y Nietzsche entiende que esta idea puede servir de modelo a una descripción en la que el desarrollo de la cultura occidental revela una doble faz: el precio de la renuncia, de la ocultación ante sí mismo, de la ruptura de la comunicación del yo con su propio cuerpo (cuya energía y vitalidad se convierten entonces para el sujeto en algo anónimo bajo la forma de *ello* o inconsciente), es interpretado como resultado de una introyección del sacrificio. Por tanto el yo, que en el pasado arcaico había tratado de superar el poder del destino mítico mediante el sacrificio, sigue atrapado de nuevo por éste al tener que introyectar el sacrificio. Y esa es la razón por la que, en el proceso histórico de culturización y de modernización, el hombre europeo, por un lado se aleja cada vez más de los orígenes, pero, por otro, no se libra de la compulsión mítica a la repetición.

Estos, como se sabe, son los rudimentos de lo que luego Horkheimer y Adorno tematizarán como “dialéctica de la Ilustración”. Según esta dialéctica, la necesidad en la que el hombre se ha puesto de dominar racionalmente las fuerzas de la naturaleza que le amenazan desde fuera y desde dentro ha puesto a los sujetos en la vía de un proceso de desarrollo de la racionalidad y de potenciación del espíritu crítico y analítico que incrementa hasta el infinito la instrumentalización y el dinamismo de las fuerzas productivas en favor de la pura autoconservación, pero deja al mismo tiempo atrofiarse el espíritu sintético y las fuerzas de la reconciliación que trascienden la pura conservación. Por tanto, la dominación sobre una naturaleza externa objetivada y una naturaleza interna reprimida constituye el signo característico del proceso de Ilustración europeo, cuyas consecuencias se saldan en le desenlace aporético al que Nietzsche nombra como *nihilismo*.

Pero para ir fijando la que me parece que es la posición de Nietzsche en todo este asunto, conviene avanzar el perfil y la tensión que adoptan en su obra los polos de esta contradicción. En la obra de juventud se considera reiteradamente, como vitalmente necesaria para la conciencia colectiva, la fuerza regeneradora que posee la experiencia del “retorno a los orígenes”, experiencia que fundamenta —como mostró después brillantemen-

te Durkheim— la cohesión social. Igualmente necesario es subrayar, no obstante, el carácter *meramente aparente* que debe concederse a ese “retorno” a la indistinción de los orígenes, de la que el individuo en estado natural ha de escapar para adquirir la identidad de su yo. No creo que pueda encontrarse un pensador que afirme esto de un modo más reiterativo que Nietzsche. De modo que los poderes míticos, que quedan santificados y a la vez sobrepasados en astucia en virtud de estrategias político-rituales como el sacrificio, ocupan ya, en la prehistoria de la cultura occidental, una primera capa de razón. Lo que va teniendo lugar después es el potenciamiento y ampliación de estas estrategias con las que la razón pretende ir alcanzando progresivamente la meta de una auténtica emancipación. En esta evolución el poder de lo mítico no desaparece. A lo largo de este proceso, este poder reaparece una y otra vez como el elemento retardante que detiene esa emancipación deseada, que prolonga sin interrupción el resurgir de una nostalgia de los orígenes experimentada como dependencia. La racionalización, en suma, en este sentido, constituye el objetivo del progreso de la cultura occidental, el cual, sin embargo, venciendo así a las potencias míticas no puede evitar renovar fatalmente en cada nueva etapa alcanzada el retorno del mito.

Esto es lo que, a mi modo de ver, aflora cuando se examina la ambivalente concepción nietzscheana de lo dionisiaco. En un primer estadio de su pensamiento, antes de 1875, lo dionisiaco es entendido todavía en sentido romántico, como experiencia mística, prediscursiva, como intuición de la esencia del mundo. Luego, en cambio, Dionisos se convierte en el símbolo de la voluntad de poder, cuya imagen es el arte clásico. Esta conversión, así como la ausencia progresiva misma del tema de lo dionisiaco en la obra madura de Nietzsche, deben interpretarse como el abandono de la perspectiva romántica del Dionisos de *El nacimiento de la tragedia*, comprendido en esta obra como símbolo máximo del deseo místico de disolución. A la luz de los conceptos del pensamiento maduro de Nietzsche —voluntad de poder, superhombre, eterno retorno, etc.— se esboza otra imagen de lo dionisiaco que va perfilándose trabajosamente al hilo de una crítica al arte romántico, de una argumentada diferencia con Wagner y de la revalorización del arte clásico como arte de la individuación, de la medida y del dominio. Por otra parte, como poder dionisiaco de disolución y de nivelación no sólo ha de señalarse —piensa ya el Nietzsche maduro— el deseo “irracional” de vuelta a los orígenes y de rup-

tura del principio de individuación, sino también el hiperdesarrollo nihilista mismo de lo racional convertido en pura racionalidad instrumental: “Distinción aconsejable: si la causa del crear es el deseo de seguridad, de ser, o bien el deseo de destrucción, de cambio, de devenir. Pues ambos modos de desear, mirados más a fondo, se muestran equívocos. El deseo de destrucción, de cambio, de devenir puede ser la expresión de una fuerza sobreabundante, preñada de futuro. Como se sabe, mi término para indicarla es la palabra dionisiaco. Pero puede ser también el odio de los fracasados, de los malogrados que destruyen, que tienen que destruir porque lo que existe, toda existencia y todo ser les indigna y les crispa. Por otro lado, el eternizar puede derivar también del agradecimiento y del amor: un arte que tiene ese origen será siempre un arte de la apoteosis, tal vez ditirámica, feliz, clara, que difundirá un homérico esplendor de gloria sobre todas las cosas. Pero puede también ser aquella voluntad de tiranizar de quien sufre gravemente, de quien teniendo como idiosincrasia su propio sufrimiento, sobre lo que es más personal, particular, querría imprimir un carácter de ley, de constrictión, y que, por decirlo así, se venga de todas las cosas imprimiéndoles su propia imagen, la imagen de su propia tortura, marcándolas como con un hierro hirviendo. Este último es el pesimismo romántico en sus formas más expresivas, o sea, en la filosofía schopenhaueriana de la voluntad y en la música de Wagner”³.

Así que lo dionisiaco, en Nietzsche, entraña esta doble posibilidad. Por eso lo que creo que busca es un modelo en el que el autoextrañamiento dionisiaco no signifique tanto el abandono y la experiencia de disolución que es propia de la estética romántica, cuanto la experiencia de un acto de soberanía en el que coexistirán de un modo no fácil de precisar dependencia y autonomía. Lo dionisiaco aparecerá entonces como imagen de una plenitud que se da a sí misma pero que, bajo el imperio del nihilismo, se escatima y bajo cuya privación decaemos.

2. La interpretación de Habermas

Para Habermas, puesto que el proceso de racionalización en el que

³ KG (*Kritische Gesamtausgabe*), ed. G. Colli y M. Montinari, Gruyter, Berlín, 1968, VIII, 9 (112).

consiste la historia occidental se inició ya para Nietzsche –como he dicho– con la disolución de la vida arcaica y la destrucción de la patria mítica, lo que éste propugnaría sería remontarse al protomundo de la Grecia arcaica y presocrática para experimentar el reino de lo natural, de lo grande y de lo humano anterior al mundo cristiano–moderno, y señalar su recuperación como camino para abrir el horizonte de una nueva época postnihilista y postmoderna. O dicho en otras palabras, Habermas opina que, para superar la atomización del mundo social moderno, para restablecer la salud del decadente europeo moderno, Nietzsche propone retornar a las experiencias arcaicas. Porque sólo una mitología, revitalizada en términos cívico-estéticos, sería capaz de movilizar las fuerzas de la integración social congeladas en la sociedad racionalizada y burocratizada del mundo contemporáneo. De ahí –sigue diciendo Habermas– que el joven Nietzsche viera inicialmente, en la obra de Wagner, una fuerza de superación de la cultura platónico-cristiana y comprendiera su arte como fuente de posible irradiación de los efectos de las tragedias dionisiacas, efectos que se resumen en un arrebatador sentimiento de unidad que nos devuelve al corazón de la naturaleza. O sea, el arte, en definitiva, habría sido entendido por Nietzsche como el medio en el que la modernidad puede darse la mano con lo arcaico, cuya recuperación podrá poner remedio a las verdaderas necesidades e íntimas miserias del hombre moderno. Y, desde este punto de vista, el distanciamiento del Nietzsche maduro respecto de Wagner no significaría una modificación sustancial de este planteamiento de juventud, ya que la ruptura con Wagner se debería tan sólo a que Nietzsche se convence de que su música es sólo música romántica, y no música dionisiaca. Puesto que romántica es, en conjunto, la idea de una nueva mitología y el recurso a Dionisos como “dios por venir”, en su evolución madura Nietzsche habría radicalizado esta idea en el sentido de eliminar la conexión que el romanticismo establecía entre Dionisos y Cristo. De ahí su ruptura con Wagner, que se atiene a esta relación romántica de lo dionisiaco con lo cristiano y no venera en Dionisos al semidiós que libera de la maldición de la identidad dejando en suspenso el principio de individuación. Wagner no ve en Dionisos la afirmación de lo plural y de lo polimorfo contra la unidad del Dios cristiano trascendente, ni es capaz de apreciar en él la armonía del caos natural frente a toda clase de orden artificial y mecánico. A partir de aquí, Nietzsche emprende, pues, una simple tarea de transformación, en sentido vitalista, del programa romántico

de una nueva mitología, pero ateniéndose en todo caso a su idea principal de un Dionisos comprendido como la experiencia del sobrepasamiento de los límites de la individuación.

Para Habermas la mayor prueba de esta continuidad está en que, tanto el romanticismo como Nietzsche, entienden esas experiencias de rebasamiento de límites y de liberación de lo convencional como experiencias estéticas. Para ambos sólo el arte, o un determinado tipo de arte en cada caso, puede conducir al “descentrado trato consigo mismo de una subjetividad liberada de las convenciones cotidianas de la percepción y de la acción”. O sea, sólo una determinada experiencia estética puede hacer que el sujeto se pierda, que se mueva al margen de las experiencias racionales y pragmáticas en las que se ve envuelto mientras se mantiene dentro de los esquemas habituales de percepción del tiempo y del espacio, que se suspendan las categorías del hacer y del pensar tejidas por el entendimiento, que se interrumpan las normas de la vida cotidiana y se desmoronan las ilusiones de la normalidad en las que uno ha crecido y vive habitualmente. Lo que entonces se abre es el acceso a lo dionisiaco, entendiéndose por tal lo arcaico, de donde brota el mito y las fuerzas de unificación social. Esto sólo es posible al precio de una dolorosa desdiferenciación y una pérdida de los límites individuales que es lo que hace posible la fusión con la naturaleza amorfa tanto dentro como fuera del individuo.

En resumen, en la interpretación de Habermas, Nietzsche asumiría y desarrollaría en sentido vitalista el programa del romanticismo desde el momento en que considera que el hombre moderno, desprovisto de mitos, sólo puede salir de su nihilismo, de su desgarramiento y de su mediocridad revitalizando una nueva mitología a través de una experiencia estética entendida como experiencia de fusión con lo dionisiaco. La meta de dicha experiencia, por tanto, no sería otra que la de *suprimir cualquier mediación*. Así, el objetivo emancipatorio por el que luchaba la Ilustración se transformaría, en Nietzsche, en propósito de un abandono y de una inmersión del individuo en el caos de lo arcaico, o sea de regresión a lo primitivo natural: “La razón ilustrada, centrada en el sujeto, es puesta así frente a su absolutamente otro como experiencia de una libertad más allá de todas las limitaciones del conocimiento y de la actividad racional con arreglo a fines, y al margen de todos los imperativos de lo útil y de lo moral. Para Nietzsche, sólo se sale de la modernidad rompiendo así el principio de individuación. En este sentido, está en la línea de lo expresa-

do y propugnado por las obras de arte de vanguardia que empiezan su andadura con el romanticismo”⁴.

En mi opinión, siguen activos, en este veredicto, en buena medida algunos de los parámetros hermenéuticos que determinaron la lectura nazi de Nietzsche. Como es sabido, en el marco de las múltiples reacciones que se produjeron, desde comienzos del siglo XX, al proceso moderno de racionalización/desencantamiento del mundo, la utilización nazi de Nietzsche entendió a Dionisos de manera inmanente y vitalista. Para estos autores, Nietzsche supone un viraje dentro de la tradición de la tematización romántica de lo dionisiaco, al quedar Dionisos reducido por Nietzsche a expresión máxima de una salvaje afirmación de la vida irreconciliable con las conquistas del racionalismo y de la ciencia moderna. Y es significativo que estos discursos proliferen, en su mayor radicalidad, en el seno de sociedades secretas articuladas en torno a oscuros cultos, formadas con figuras como Ludwig Klages, Stefan Georg, Karl Welfskehl, etc. que trataban de revitalizar en Alemania los antiguos tiempos paganos. Sus adeptos esperaban una especie de revolución dionisiaca contra el espíritu burgués, racionalista y filisteo, cuyos términos e importancia tal vez esté aún por clarificar. Ya en el título mismo de su obra, *Der Geist als Widersacher der Seele (El espíritu como adversario del alma)*, publicada en Leipzig entre 1929 y 1932, Ludwig Klages no ofrece dudas sobre qué tipo de renacimiento dionisiaco espera. Lo que, en su opinión, se libera en el éxtasis dionisiaco no es el *espíritu* del hombre, sino su “alma”. Y no se libera del cuerpo, tal y como se ha creído desde Platón, sino justamente del espíritu: “El cosmos vive y toda vida se polariza en alma (*psyche*) y cuerpo (*soma*). En todo cuerpo vivo hay un alma; no hay alma sin cuerpo. Estos son los polos de la realidad. Pero la historia de la humanidad nos muestra en el hombre, y sólo en él, la lucha a muerte entre la vida, que se extiende por doquier, y una fuerza fuera del tiempo y del espacio que quiere dividir los polos y de esta manera destruirlos, privar al cuerpo de alma y al alma de cuerpo. Esa fuerza recibe el nombre de espíritu (*logos, pneuma, nous*)... Mientras que toda criatura no humana, aunque sea aisladamente y dentro de su propia interioridad, siente latir su corazón al ritmo de la vida cósmica, el hombre ha sido apartado de él por

⁴ HABERMAS, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. cast. M. Jiménez Redonto, Madrid, Taurus, 1989, pp. 121-122

la ley del espíritu. Lo que a él, consciente del yo, le parece superioridad del pensamiento calculador sobre el mundo, al metafísico le parece esclavitud de la vida bajo el yugo del concepto. El deseo secreto de todos los místicos y adictos a las drogas, díganlo o no, es cortar de nuevo las ataduras de la vida siguiendo los dictados tanto del alma como del cuerpo. Y este deseo encuentra satisfacción en el éxtasis”⁵.

O sea, lo dionisiaco es visto como eco de lo originario del hombre, experiencia posible de un estado primitivo no afectado por el transcurrir del tiempo, pero del que nuestra civilización racionalista nos mantiene alejados y privados. Y esto es lo que hay que reconquistar. Dionisos, por tanto, es, para Klages, la llamada tentadora que quiere conducir desde la racionalidad y la conciencia a la inconsciencia de la sangre, de la fe, de la tierra y del alma. Se ve la embriaguez dionisiaca como una fuerza primitiva, sin espíritu, cuyo flujo emocional invade la conciencia y de este modo anula la acción del yo. Dionisos aparece claramente aquí como lo otro de la conciencia, como la vida ebria en su oposición a la conciencia.

Pero aun a pesar de que sea preciso admitir cierta ambigüedad de lo dionisiaco en Nietzsche, no me parece plausible que esta interpretación pueda extraerse de sus textos. Por ejemplo, a diferencia de Klages, Nietzsche nunca habla de retorno al pasado primitivo, sino de que el hombre es algo que debe ser superado. Y cuando habla de la bestia rubia no la presenta con el aura de lo heroico y de lo superhumano, sino provista de las garras del animal de presa inhumano. Bajo cada hombre domesticado se esconde un animal salvaje, un impulso que echa de menos algo. En el punto cero de la existencia automatizada y rutinaria se despierta lo dionisiaco como impulso de una huída fantástica y abstracta hacia la disolución y la anarquía. Por ello, si desde la actitud reaccionaria de Klages, Dionisos sobresale como enemigo de las fuerzas de la luz, de la conciencia, del espíritu, y de la razón, desde posiciones opuestas este mismo Dionisos es el símbolo de la insubordinación revolucionaria, de la protesta mítica contra la reificación y la moral burguesas y sus valores corruptos. Dionisos, en la perspectiva por ejemplo de Bataille, se muestra entonces como enemigo de las fuerzas de la permanencia, del ser y del orden establecido.

⁵ KLAGES, L., *Vom Kosmogonischen Eros*, Jena, 1930, pp. 63-65. Sobre la difusión de ideas parecidas, véase ROSTEUTSCHER, J.H.W., *Die Wiederkehr des Dionysos. Das naturmystische Irrationalismus in Deutschland*, Berna, 1944.

3. La comprensión de la experiencia estética: Dionisos y la voluntad de poder como arte

Sin negar que la interpretación habermasiana del Dionisos de Nietzsche carezca de aspectos interesantes y verdaderos, lo primero que hay que decir, en mi opinión, de ella es que es parcial y que sus conclusiones no resultan en absoluto aceptables. Y habría distintos modos de justificar esto, sin que ninguno de ellos resultara especialmente difícil. Por ejemplo, bastaría con aducir la multitud de textos en los que Nietzsche caracteriza la experiencia de lo dionisiaco como lo opuesto a una experiencia de fusión, de abandono, de inmersión entre las fuerzas de la naturaleza. O también todos aquellos otros, que son más aún, en los que marca su diferencia respecto al proyecto romántico y a su modo de entender el arte. Como muestra comencemos por estos ejemplos: “La sensación de embriaguez corresponde efectivamente a un aumento de fuerza... El embellecimiento es una consecuencia de la elevación de la fuerza. El embellecimiento es expresión de una voluntad victoriosa, de una mejor coordinación, de una armonización de todos los deseos violentos, de una posición de equilibrio infaliblemente perpendicular. La simplificación lógica y geométrica es una consecuencia del aumento de fuerza. Y el percibir tal simplificación aumenta a su vez el sentimiento de fuerza. El gran estilo es el vértice de la evolución”⁶.

Es decir, la experiencia de la embriaguez dionisiaca es descrita por Nietzsche, no como un estado de “indistinción”, sino, al contrario, como el acto supremo del dominio y del control sobre la complejidad: “Este estado de embriaguez se reconoce por la extrema finura y el esplendor de los colores, la nitidez de la línea, la matización del tono, o sea, la distinción de todo lo que es distinto, mientras que en el estado normal falta toda distinción. Todas las cosas distintas, todos los matices en la medida en que recuerdan los aumentos extremos de fuerza generados por la embriaguez, despiertan retrospectivamente esta sensación de embriaguez. El efecto de las obras de arte es el de estimular la condición que crea la obra de arte, o sea, esta embriaguez”⁷.

Por el contrario, la experiencia estética tal como la entiende el roman-

⁶ KG, VIII, 14 (117)

⁷ KG, VIII, 14 (47)

ticismo –y que es, en realidad, el contenido de lo que Habermas describe como lo dionisiaco–, es lo que el propio Nietzsche sitúa una y otra vez casi en sus antípodas: “La fascinación por el exotismo de épocas, costumbres y pasiones extrañas. El raptó provocado al entrar en aquel prodigioso país lejano y antiquísimo. El presentimiento de mundos todavía más lejanos... El arte romántico es sólo el último recurso que enmascara una realidad frustrante”⁸. Sobre todo, Nietzsche identifica el disgusto por la autolimitación como el principal síntoma de la debilidad y decadencia del nihilista: “Lo propio del artista romántico es la voluntad de unidad pero porque la unidad tiraniza a los oyentes y espectadores; lo suyo es la incapacidad de dominarse a sí mismo en lo referente a la obra, o sea, incapacidad de renunciar, de abreviar, de clarificar, de simplificar”⁹. “El arte, ¿es consecuencia de la insatisfacción por la realidad o es una expresión de reconocimiento por una felicidad gozada? En el primer caso tenemos el romanticismo, y en el segundo el esplendor glorioso y el ditirambo, o sea, el arte de la apoteosis. Este es el caso de Rafael”¹⁰.

En el pensamiento maduro de Nietzsche, Dionisos no es sino otro nombre para designar la voluntad de poder. Por tanto, esta caracterización de la creación artística como acto de sometimiento del caos debe ser tomada como la mejor caracterización de su concepto de lo dionisiaco, desde cuya comprensión en estos términos aparece justificada asimismo también su definición del conocimiento y de todo producto del conocimiento como forma o ficción cualificada por el tipo de fuerza que la genera. Pero aquí, la óptica del arte, que Nietzsche no abandona para prefigurar en Dionisos su idea de la voluntad de poder, tiene ya un significado muy distinto al de la etapa romántica. La comprensión de la creación artística nos aporta ahora un Dionisos como naturaleza o vida *que se traduce* en los estados corporales creativos. Esta naturaleza no es, ciertamente, el orden de leyes y regularidades que la ciencia nos presenta. Es un caos de fuerzas diversamente cualificadas y cuantificadas que se enfrentan entre sí sin cesar, sin otro objetivo que el de ejercerse como tales fuerzas y lograr el predominio y el máximo de poder. Es esta determinación intrínseca la que

⁸ KG, VIII, 16 (34).

⁹ KG, VIII, 11 (312).

¹⁰ KG, VIII, 2 (114) “Romántico es un artista que vuelve creativo un gran descontento de sí mismo”. KG, VIII, 2 (112).

evita que el devenir se exteriorice como simple flujo continuo de variaciones sin progreso. El devenir de la naturaleza está orientado por lo que la fuerza es, a saber, expansión y búsqueda del poder máximo como supremacía sobre las demás fuerzas que se le resisten. Y este impulso interior es el que Nietzsche advierte en esa constricción interna que se apodera del artista y, lo quiera éste o no, le obliga a la creación.

Cuando Nietzsche describe los estados fisiológicos estéticos dice que son estados de extrema agudeza, excitabilidad y vivacidad de todos los sentidos, donde la percepción de las formas y de las relaciones, en vez de ser confusa, es rápida y muy clara. O sea, son estados de extrema lucidez y comunicabilidad. Pero a la vez habla de la embriaguez como el sentimiento que acompaña al acrecentamiento real de la fuerza, y no como una sensación puramente imaginaria de fuerza acrecentada. En consecuencia, la embriaguez se corresponde con un superávit real de fuerza, y el arte resultaría entonces de la intensificación de esa fuerza física al mismo tiempo que produce a su vez esta misma intensificación. Esto es lo que Nietzsche dice ya en *El nacimiento de la tragedia*, cuando, al describir los estados fisiológicos estéticos, dice que en ellos los impulsos artísticos actúan en el hombre como fuerzas de la naturaleza, lo quiera él o no. Y cuando habla de fuerzas de la naturaleza Nietzsche no habla ni de *Macht* ni de *Kraft*, sino de *Gewalt*, *Naturgewalt*.

Por otra parte, esa lucha de fuerzas es lo que se produce en el acto mismo de la creación de la obra de arte, caracterizado por Nietzsche como victoria de una fuerza sobre sus oponentes, las cuales quedan reducidas soberanamente por ella a la unidad. Así es, en definitiva, como la obra de arte puede prefigurar la esencia del mundo engendrándose perpetuamente a sí mismo, o sea, dando sin cesar rostro a las cosas, creando y destruyendo sin otra finalidad que la de ejercitar espontáneamente su propio dinamismo interno. Son los estados fisiológicos del sueño y la embriaguez los que hacen surgir las formas que dan unidad a lo que es un puro caos. Estas formas no expresan, por tanto, ninguna verdad sustancial y estable, sino que son únicamente manifestación de equilibrios momentáneos y pasajeros que sirven a una determinada relación del juego de fuerzas para imponerse sobre las otras. Son lenguaje figurado de una actividad inconsciente y no el reflejo de realidades preexistentes. Por eso la óptica del arte le servirá a Nietzsche, no sólo para caracterizar todo conocimiento como interpretación, invención de un valor o de un sentido por parte de una

voluntad que, de este modo, quiere, sino también para delimitar los productos culturales nihilistas de los que favorecen, por el contrario, el florecimiento de la vida. La voluntad de poder engloba, como creación suya, todo valor, toda forma y todo significado integrantes de la trama de la cultura. La creación artística de carácter dionisiaco representa entonces el tipo de producción afirmativa, abierta a toda diferencia, en contraste con el modo nihilista de producción que actúa reduciendo las diferencias, que delimita falsificando y violentando como modo de simplificar y unificar. No hay, en definitiva, en Nietzsche subordinación alguna de los poderes creativos naturales respecto del ser, sino que éste se sigue de la voluntad de poder y de su actividad creadora.

No se puede argumentar, a la vista de esto, como hace Habermas, que, puesto que lo dionisiaco es lo “otro” de la razón, sólo puede caracterizarse lógicamente de forma negativa como aquello de lo que no podemos disponer, un medio en el que el sujeto se sumerge haciendo dejación de sí y transgrediendo sus límites como sujeto. Según Habermas, en el Nietzsche maduro, ambos momentos, la razón y su otro, ya no están entre sí en una oposición que apunte a una superación dialéctica, como el joven Nietzsche creía todavía en *El nacimiento de la tragedia* cuando tematizaba la oposición apolíneo-dionisiaco. Tampoco está constituida esa relación por la dinámica de una represión –como pensó después Freud– que pudiera anularse en virtud de procesos de reflexión dirigidos en sentido inverso o merced a una praxis ilustrada. Por tanto, concluye Habermas, la razón y su otro están en la relación tensa de una repulsión y exclusión recíprocas. La razón está tan disociada de lo que, en su dinámica excluyente, queda como su otro, que la autorreflexión se cierra respecto a lo otro de la reflexión. Nietzsche, en cambio, presta atención a esa llamada de reintegración de lo arcaico y quiere recuperar la fuerza de renovación de las antiguas experiencias rituales como instrumento de síntesis social y búsqueda de nuevos valores. Ante la dominación de la moral del platonismo y del espíritu analítico y calculante, tan sólo preocupado por la seguridad, trata de reencontrar el espíritu creador de nuevas imágenes del mundo. Y, desde luego, no le falta del todo razón a Habermas, pues de lo dionisiaco en Nietzsche nunca queda suficientemente resuelta.

Porque, en otros textos del Nietzsche maduro, lo dionisiaco no se muestra sino como expresión, sin más, de la oscura reacción del individuo contra la objetividad. Cuando Nietzsche habla de Sócrates, de Apolo, y de

Cristo como guías de la civilización occidental, los reúne a todos en una negación común. Dionisos, en este caso, no es más que el símbolo de la fuerza que se rebela contra todas las domesticaciones, por lejanas que sean. O sea que Dionisos es también, por otro lado, la simple expresión desenfrenada de la voluntad de poder que destruye la medida, el derecho y la virtud burguesas inspiradas por el nihilismo. Dionisos es también el desorden formal.

En cualquier caso, de cara a la tesis que trato de defender aquí, que es la de una discontinuidad entre Nietzsche y el romanticismo en la comprensión de Dionisos, lo que acabo de decir no sólo no la contradice sino que la refuerza. Pues es desde esta comprensión de lo dionisiaco desde la que Nietzsche se aleja con mayor claridad de su romanticismo inicial, al interpretar el retorno de Dionisos en la época del nihilismo como retorno puro y simple de la bestia. Y de ser esto así, lo que para él es síntoma de una enfermedad degenerativa, diagnosticada tras pormenorizados análisis genealógicos, no puede ser interpretado como emblema de un nuevo orden revolucionario ni como eje sobre el que hacer renacer la nueva Edad de oro, que era lo que Dionisos significaba para el romanticismo sustancialmente.

4. El Dionisos de Nietzsche desde su concepción de la tragedia: la superación del planteamiento romántico

Todavía en clara dependencia del romanticismo, el joven Nietzsche busca también una vía de acceso al poder generador de intuiciones, de mitos y de valores culturales más allá de las meras operaciones instrumentales y analíticas de la razón. Esta es la perspectiva que preside, en buena medida, su interpretación de la tragedia clásica. Junto al deseo de disolución de los límites de la individuación, la seducción de lo dionisiaco expresaría la necesidad de nuevas intuiciones y experiencias de las que deberían brotar nuevas formas de cultura. En este sentido, *El nacimiento de la tragedia* asume y reformula de forma inteligente las teorías del último romanticismo –en particular las de Bachofen y Creuzer– según las cuales la tragedia es una forma híbrida con elementos tanto del simbolismo participativo como de la polaridad mítica. Para Nietzsche, con el surgimiento en la Grecia clásica de la tragedia como forma artística, la reli-

gión dionisiaca dio un último y brillante empuje al mito, ya en decadencia, de los helenos, antes de que el socratismo lo suplantara definitivamente. La tragedia rescató así el discurso mítico en un contexto en el que faltaban ya las bases religiosas de la cohesión de la polis por el fuerte avance del racionalismo sofista. En tal situación, la tragedia dejaba ver todavía lo sagrado de un modo simbólico a través de su lenguaje artístico, es decir, mostraba la identidad a la vez terrible y fascinante que se oculta tras todas las leyes y diferencias.

Teniendo a la vista estas teorías, Nietzsche reflexiona sobre la idea wagneriana del drama musical y lo presenta como combinación de elementos que vinculan un quehacer cáltico-sustancial con un discurso narrativo-mítico. El drama sería, al mismo tiempo, la interpretación mítico-apolínea del culto misterioso y la embriaguez dionisiaca. O sea, sería Dionisos, pero interpretado por Apolo, o sea, la embriaguez articulada por medio del lenguaje plástico y artístico de los sueños. Es así como el joven Nietzsche tensa el arco del acontecer dionisiaco entre la tragedia griega y la nueva mitología de Dionisos. El lugar de ese acontecer es el drama musical de Wagner, esto es, la representación de un mito renovado en términos estéticos, ya que sólo en el terreno del arte cabe esperar que se produzca la superación del nihilismo. Esto explica la coincidencia, en este período de juventud, entre Nietzsche y Wagner: ambos entienden como cometido del arte crear un equivalente del poder unificador de la religión para contrarrestar la alienación y los desgarramientos de la modernidad. Por tanto, Nietzsche confía al renacimiento de lo dionisiaco en estos términos la superación del nihilismo. Y en esto, en efecto, conecta con el romanticismo tardío al tiempo que se separa del primer romanticismo, sobre todo en lo referente a la identificación que éste llevaba a cabo entre Dionisos y Cristo.

Este me parece a mí que es el trasfondo sobre el que se articula la tesis filológica de *El nacimiento de la tragedia*. La tragedia griega nace del canto del coro en el que primitivamente los participantes en las fiestas dionisiacas se fundían con su dios en la inmediatez de la embriaguez. Frente al clasicismo, el romanticismo, antes que Nietzsche, había descubierto ya la Grecia no homérica y no olímpica. O sea, había descubierto un estrato cáltico-religioso subterráneo que la epopeya apolínea se limitó a articular lingüísticamente y a elaborar simbólicamente. En Atenas, el culto a Dionisos apareció como una estilización estética y reelaborada de cultos

arcaicos de la tierra, de los antepasados y de los muertos. Creuzer, Görres y Karl Otfried Müller habían adelantado que la tragedia clásica, en contra de lo que intentaban ser los dramas de Goethe o Schiller, no era un arte de la apariencia bella, sino que, sobre todo, articulaba un culto religioso vivo, vinculado a los misterios dionisiacos. Así, si los clasicistas sólo consideraban griego el mundo de la serenidad mítica, el mundo de la epopeya homérica, el romanticismo completó esta imagen obligando a admitir también, como fenómenos de la religión artística de los antiguos, el culto a los muertos, los misterios, la orgía y el éxtasis. El joven Nietzsche, que reflexiona ya a partir de esta imagen más completa de la Grecia antigua, puede, pues, entender a Dionisos interpretado por Apolo, o sea, puede pensar en una experiencia de la unidad de la vida experimentada en la embriaguez, a través de su articulación y estructuración por las formas artísticas.

Por tanto es verdad que Nietzsche desarrolla intuiciones de románticos como Friedrich Schlegel, Creuzer y Bachofen, éste último colega de Nietzsche en Basilea durante sus años como Catedrático. Concretamente Bachofen describe a Dionisos como el fálico señor de la exuberancia natural que funda un movimiento de masas con rasgos anárquicos, contra la estructura estatal y a favor de la supresión de todas las diferencias en una libertad e igualdad naturales. Dionisos sería, pues, el dios enigmático del mundo en devenir, en cuyo honor se juega y se ríe, un dios que no es cómplice del orden público ni de una permanente seriedad de las instituciones, sino que se revela como dios de la broma, de la parodia, de la mentira, de la embriaguez, del desequilibrio y de la locura. Este es el Dionisos que, con su máscara animal, se le aparece a Nietzsche como sátiro y desde el que ve al sátiro como Dionisos, símbolo de la naturaleza aún no modificada por ningún conocimiento, en la que todavía no se han descrito los cerrojos de la cultura. En el coro de sátiros –dice Nietzsche–, gracias a la magia de la participación ritual, la masa de espectadores se transforma en ese cortejo salvaje, frenético y enloquecido de Dionisos cuya pasión y triunfo se consuman en el propio cuerpo. Es el nivel de lo que más se aproxima a las formas arcaicas de religiosidad sustancialista, totemista y mágica, de las que se obtiene la experiencia de una participación inmediata en lo sagrado que penetra en ciertos objetos o se identifica con ellos. En virtud de los ritos o misterios, se cree tener contacto inmediato con la sustancia sagrada, entrar en posesión de una parte de ella o identificarse

con el animal, su sacrificio y su consumo rituales. La posesión y pertenencia del objeto sagrado se entienden como un acrecentamiento del propio valor y fuerza.

Sin embargo, la tragedia no es, para Nietzsche, sólo esto. Lo importante de ella es que es una forma artística que logra aunar aspectos mágico-participativos o rituales, como los que quedan apuntados, con elementos mítico-narrativos o poéticos, abriendo la posibilidad de una participación en lo sagrado pero a través del discurso distanciado e interpretativo propio del mito. Es decir, en la tragedia, el carácter sustancialista e inmediato de los antiguos cultos se transpone o se traduce en el lenguaje del distanciamiento mítico-artístico: “La tragedia griega es como un coro dionisiaco que descarga una y otra vez su energía en un mundo apolíneo de imágenes... A lo largo de sucesivas descargas esta primitiva forma de la tragedia desprende la visión del drama. Pero esta manifestación onírica y, por tanto, de naturaleza épica, como objetivación de un estado dionisiaco, no es la redención apolínea de la apariencia, sino que representa la quiebra del individuo y su unión con el ser originario. Y así el drama es la representación apolínea sensible de los conocimientos dionisiacos y de sus efectos, y, por tanto, se encuentra separado de la epopeya como por un abismo”¹¹.

Mientras las formas de expresión animal –el canto de las aves, el colorido de las plumas, etc.– se encuentran siempre subordinadas a las funciones vitales y a instintos que no pueden dominarse de manera reflexiva, en los sistemas de comunicación desarrollados por el hombre pasa a un segundo plano esta relación vital inmediata sin que ello implique que se la suprima. De este modo, la expresión de los sentimientos no son los sentimientos mismos, sino que estos sólo adquieren su cualidad específica cuando se expresan o comunican en imágenes, cuando se les da una forma (o sea, cuando se les *trans-forma*) y se objetivizan de manera lingüística o simbólica. Por tanto, esta configuración de los sentimientos, de las sensaciones o de las percepciones en el individuo humano se produce moldeando –o sea, *interpretando*– el material que aportan con unas formas de expresión que, en general, son proporcionadas por el aparato categorial de un lenguaje estructurado o articulado. El lenguaje no se limita sólo a

¹¹ NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, ed. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1978, p. 243

designar aplicando neutramente un nombre a una cosa, sino que constituye el mundo de lo perceptible y distinguible según las normas de un determinado orden de estructuración. De esta ley no queda fuera el simbolismo del mito, por lo que, antes de Nietzsche, A. W. Schlegel y Schelling hablaban de él como de una lengua. El mito objetiviza y articula –como ha puesto suficientemente de manifiesto Claude Lévi-Strauss– experiencias en conformidad con la lógica de una gramática mítica. Y en este sentido es una de las modalidades de organización de lo múltiple según específicas líneas de orientación en las que se basa una cultura. Si la experiencia ritual o cáltica no alcanza todavía el nivel del lenguaje, en el mito el lenguaje simbólico se separa del acto cáltico, de la fiesta, para existir como narración o discurso autónomo. Es el caso de los mitos homéricos no vinculados ya a ningún elemento cáltico.

En las lecciones antes aludidas sobre *El culto griego a los dioses*, Nietzsche distingue entre dos períodos de la religión griega. Por un lado, unas formas primitivas en las que el acto simbólico no distingue entre apariencia y realidad (el hombre es aquello mismo a lo que se refiere el rito, el sacerdote es el dios, etc.). Por otro lado, la religión olímpica en la que domina ya la distancia mítica. En esta última forma de culto, el griego convierte lo divino en objeto de su representación y dispone de él según su inspiración creadora. Sobre esta base puede reinterpretarse la oposición entre el mundo épico y el mundo orgiástico, es decir, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, de modo que, en la representación apolínea, la experiencia se convierte en imagen, se consuma a través de un análogo sensible que agota la representación de la idea en su manifestación formal. Cuando esta representación es palabra (mito o alegoría) se convierte en discurso en el que la experiencia se expresa de manera indirecta por medio de una referencia previamente codificada. Puede decirse, por tanto, que el mito apolíneo invita a recorrer el camino emprendido por la experiencia dionisiaca de tal modo que, si en ésta se da la totalidad de golpe y de modo inmediato, en el mito se da esa totalidad procesualmente, en una sucesión de momentos. El mito es discurso, una secuencia articulada de palabras y frases que desarrollan el contenido de una experiencia simbólica. Por eso no manifiesta lo divino de modo inmediato, sino que habla de ello a distancia. A esto se debe lo arbitrario en el mito, pues el discurso mítico encuentra muchas maneras y modos igualmente posibles de hablar sobre lo divino. Las formas de expresión gestuales como la danza o la mímica –que se dan

en los rituales o en la liturgia religiosa— son, ciertamente, formas de distanciamiento y dominio de la realidad, pero formas en las que la transformación simbólica no alcanza (todavía) el nivel del lenguaje. Hay alternancias en la naturaleza externa o interna (día-noche, verano-invierno, dormir-estar despierto) que pueden transformarse inmediatamente en manifestaciones rítmicas, movimientos, danzas, o sea, en actos rituales ordenados y regulados. Son transposiciones miméticas de la naturaleza en actos corporales y/o lingüísticos. En este caso los ritmos naturales son transformados simbólicamente mediante gestos, pero no son elaborados todavía mítica y lingüísticamente.

De todo esto se deduce que, adoptando esta perspectiva, no existe oposición entre mito y razón. Mientras el rito se caracteriza por su estructura mágico-sustancial, el mito lo hace por su estructura lingüístico-polar, aunque la distinción no pueda ser absolutamente tajante. Hay formas híbridas en las que el mito se adueña narrativamente de la concepción sustancialista, formas que aparecen en las fases de transición en las que se establecen las diferencias entre las diversas figuras divinas y se lleva a cabo el reparto arcaico de poderes. Para Nietzsche, la tragedia sería una de estas formas híbridas, con rasgos mágico-participativos (o cúltricos) y elementos mítico-narrativos (épicos). O sea, sería una forma artística en la que los elementos cúltricos y míticos aparecen combinados. Por tanto, constituye una prueba de que la participación en lo sagrado no excluye el discurso distanciado e interpretativo propio del mito, antes bien, ese carácter sustancialista de los antiguos cultos puede ser alcanzado a través y desde el distanciamiento mítico-artístico.

En su madurez, de su primitiva interpretación de la tragedia Nietzsche rechazaría, sobre todo, la concepción de la música como lenguaje capaz de hacer posible el contacto inmediato con la voluntad del mundo. No existe posibilidad alguna de salvar la distancia entre lo sagrado y lo profano, entre lenguaje y ser. Lingüísticamente, pues, el mito como discurso narrativo o el arte como lenguaje formal encubren el abismo de separación metafísica que mantiene aislado al individuo de cualquier tipo de relación inmediata o sustancialista con el ser. El lenguaje, pues, es la mediación que nunca es posible rebasar, sino que siempre, necesariamente, es a través de él como se traduce y se hace presente la vida como voluntad de poder. Por eso concluye Nietzsche que el núcleo de la voluntad de poder es ser una potencia estética creadora de apariencias, ser voluntad de apa-

riencia, de simplificación, de máscara, de superficie.

Y de este modo se puede insinuar el modelo teórico hacia el que se tiende para comprender la contradicción que atraviesa nuestra cultura occidental: como Ulises, sólo a través de peligros, astucias, huidas y del autodomínio que el yo logra con este continuo ejercicio de lucha, sólo a través, por tanto, de una continua renuncia —el canto de las sirenas en la *Odisea* recuerda una felicidad antes otorgada por la indistinción de la vida animal— conquista su identidad a la vez que se despidе de la felicidad del arcaico ser-uno con la naturaleza externa e interna. En conclusión, más que la perspectiva “irracionalista” es la perspectiva crítico-cultural la que se muestra en la visión nietzscheana de lo dionisiaco. El delirio báquico y orgiástico revela un fondo pulsional enormemente caótico, donde se revuelven multitud de instintos, pasiones, gustos, preferencias. Todo eso es lo que el hombre dionisiaco o superhombre debe dominar y reconducir a unidad. Y digo dominar y no reprimir porque la medida que revela el gran estilo clásico, como imagen del superhombre, no es jamás la negación de la sensualidad, sino la victoria de un poder que conserva la vitalidad de los sentidos y sabe producir con ella bellas armonías, formas, ritmos, etc. El superhombre y su creatividad, como el contrapunto del ascetismo platónico, cristiano y schopenhaueriano del hombre nihilista, son una fiesta en la que la voluptuosidad y la sensualidad están presentes de manera sublimada. Esto significa que, en vez de eliminar lo sensible, que es lo propio del nihilismo, se apuesta por un reforzamiento y mutuo potenciamiento de la unidad indisoluble de lo sensible y lo inteligible. En suma, el hombre dionisiaco, más que ninguna otra cosa, es la imagen del hombre que, más allá del nihilismo, no se somete ya a las estructuras del ser de la metafísica. Él aporta esas estructuras y las impone al caos, construyendo formas y produciendo el sentido y el valor. Su sentido es el de un concepto crítico y no el de una propuesta positiva, de modo que, más que el postulado positivo de un modo superior de existencia, es una imagen crítica y el negativo del hombre nihilista, sin que pueda ni siquiera ser identificado unívocamente como imagen de la salud frente al nihilista como imagen de la enfermedad. Lo cual no quita para que, entre las pistas más seguras que Nietzsche ofrece para saber qué entiende por hombre dionisiaco, esté su identificación como exponente de la gran salud del cuerpo. ¿En qué consiste esa gran salud? Pues consiste en la capacidad de dominar la hipersensibilidad, en el poder de subyugar el propio caos, en la disposi-

ción a resistirse al abandono y al deseo de disolución, que es lo que el nihilista no es capaz de conseguir y lo que el romántico tal vez desea. Lo que distingue al superhombre es su voluntad de hacerse ley, su voluntad de imponer al devenir los caracteres del ser, que es lo que Nietzsche ve reflejado en el gran estilo del arte clásico. Por eso, opone esta gran salud de lo dionisiaco a la histeria del decadente Wagner y su arte romántico, dominado por la hiperexcitabilidad, el descontrol y la fragilidad nerviosa.

Y esta es, al menos si tenemos en cuenta estas consideraciones, la cara más probable y presentable de lo dionisiaco nietzscheano.