

Sobre la ficción y el Estado en Platón y Nietzsche

Agustín IZQUIERDO

Las posturas de Platón y de Nietzsche, además de representar posiciones en muchos casos invertidas, como si se reflejaran en un espejo, suponen también el comienzo y el final de una larga tradición filosófica que se acaba negando. Ambos pensadores, cuando hablan sobre el papel tanto de la literatura como del Estado, asumen las suposiciones básicas de su concepción del hombre y del mundo. Reconocen también que existe una correspondencia entre la forma o estructura de la subjetividad del individuo y la forma exterior del Estado o comunidad, de manera que la organización estatal determina la psicología de los miembros que lo integran. También observan que la ficción ejerce una influencia determinante en la constitución espiritual de los ciudadanos, y por tanto, de la comunidad o que la formación del Estado produce una modificación psicológica que supone la condición de las ficciones literarias. De la lectura de estos autores resulta evidente, por tanto, la importancia que ambos asignan a las ficciones en un Estado.

Platón estaba convencido de que la auténtica realidad no estaba en el mundo en el que vivimos, sino en otra parte. A esta convicción le llevó la observación de que todo lo que existe en el mundo percibido por los sentidos nace y muere, es decir, es y no es, y por otro lado, el hecho de que

tengamos conceptos en nuestra mente que no se modifican. El mundo que es auténticamente real está formado por entidades que son y siempre son de la misma manera, inmutables, independientes del tiempo y del espacio, y que no son percibidas por los sentidos, sino que son conocidas por el intelecto. Estos objetos inteligibles son las llamadas ideas o formas platónicas, que los filósofos cristianos ubicaron en la mente divina.

¿Qué lugar ocupa el arte dentro de este mundo platónico escindido en una parte sensible y otra inteligible? Para empezar hay que decir que las ideas o formas son únicas, como contraposición a la multitud de objetos sensibles que pertenecen al mundo sensible, y que participan de esa idea única o esencia. Esto es, hay muchos caballos, pero la idea de caballo es única. Los objetos múltiples son hechos por un artesano o demiurgo que toma como modelo la idea única suprasensible de esos objetos; de las cosas existentes en el mundo hay un modelo único para cada tipo de cosas. El demiurgo, fijándose en la esencia suprasensible o idea, forma los objetos naturales: las plantas, los animales, el cielo, la tierra. Por otra parte, además de los objetos naturales también observamos artefactos hechos por los hombres, quienes, fijándose también en la idea de los objetos creados, los fabrican. Tanto el demiurgo como el artesano hacen la cosa porque conocen su forma, es decir, porque saben cuál es su esencia; al construir la cosa, imitan su ser. También se puede crear todo el universo, cualquier objeto natural, cualquier objeto artificial, el cielo y el infierno, hasta a sí mismo, pero sólo “de cierto modo”: “¿te parece que no existe un artesano de esa índole, o bien que se puede llegar a ser creador de estas cosas de un cierto modo y de otro modo no? (...) Si quieres tomar un espejo y hacerlo girar hacia todos los lados: pronto harás el sol y lo que hay en el cielo, pronto la tierra, pronto a ti mismo” (*República*, 596, d)¹. El que crea el universo “de cierto modo” es el artista y, por lo que se lee en la cita anterior, parece que Platón no le concede demasiada importancia: cualquiera puede mediante un espejo reflejar todo el universo y crearlo así *de cierto modo*. Ese cierto modo significa: “en su apariencia, pero no en lo que es verdaderamente” (*República*, 596 e). Lo que hace el artista no es real, lo hace en apariencia y el objeto es real sólo en apariencia: “no fabri-

¹ Las citas de la *República* están extraídas de la siguiente edición: Platón, *Diálogos*, IV, *República*, Introducción traducción y notas por Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992.

ca lo real, sino algo que es semejante a lo real, pero no es real” (*República*, 597 a). Esta forma de hacer cosas aparente y no realmente, no según la naturaleza o ser de las cosas sino según su aparecer, es la actividad propia del artista y aquella a la que Platón llama “imitación”.

El filósofo distingue entonces tres tipos de objetos y sus correspondientes hacedores: la idea, lo que existe por naturaleza, es hecha por Dios; es la cosa en sí misma: su esencia o naturaleza; el artefacto es hecho por el artesano, y, las obras de arte, por el artista, que “es imitador de aquello de lo cual los otros son artesanos” (*República*, 597 e). La actividad del artista es, entonces, fundamentalmente diferente de la actividad de los otros creadores o artesanos, y esto se debe a que el artista no imita según la esencia, sino según la apariencia, imita la apariencia de los objetos –tal como aparecen– y no su naturaleza. El arte produce todas las cosas, pero de una manera especial que consiste en imitar un poco de todas las cosas, y ese poco es la imagen. Según esta visión, si la verdad es la naturaleza o idea de las cosas, el artista y su obra están muy lejos de la verdad: “Entonces también el poeta trágico, si es imitador, será el tercero contando a partir del rey y de la verdad por naturaleza, y lo mismo con todos los demás imitadores” (*República*, 597 e). Como lo que imita es el aparecer de la cosa, entonces la cosa imitada depende de la perspectiva desde la que se imita –desde la que se pone el espejo. Así, lo imitado artísticamente es la imagen, el aparecer de un objeto a un observador con una perspectiva, sin que ello suponga que se conozca la naturaleza del objeto, cuya imagen es sólo reproducida mediante detalles accidentales. Del mismo modo que un pintor representa un objeto desde una perspectiva, ofreciendo una imagen de ese objeto, en la tragedia también se reproducen puntos de vista y perspectivas de una acción, que es imitada a través del carácter de los diferentes personajes, de modo que lo imitado es la cosa tal como aparece a una persona, y esto dentro de las relaciones que ese personaje tiene dentro de la acción dramática, pues la imitación dramática es la representación del carácter dramático a través de una mirada, de un modo en el que el mundo se le aparece. La tragedia imita también una apariencia, el modo en que parece la acción ante un personaje. Por lo tanto, la naturaleza de la creación artística consiste en la imitación de la apariencia de las cosas y no de su ser, de su imagen y no de su naturaleza; en definitiva, del modo en que aparecen.

Por esto, continúa Platón, un artista puede engañar haciendo creer que

lo que imita es algo de verdad cuando no es más que una mera imitación. El hecho de que la apariencia pueda ser tomada por el ser hace que el artista pueda convertirse en un hechicero y engañador, pues se puede hacer pasar por alguien entendido en todos los oficios cuando no lo es (*República*, 598 c, d). Y esto ocurre cuando alguien no distingue la ciencia de la ignorancia o imitación, lo que puede llevar a la perdición de quien oye una poesía.

Después de haber definido el concepto de imitación y de caracterizar al artista como a un hechicero y engañador, Platón prosigue su argumento para apoyar su rechazo de la poesía en el Estado, examinando más de cerca la tragedia. Se dice que los poetas trágicos conocen “todos los asuntos humanos en relación con la excelencia y el malogro e incluso los asuntos divinos. Porque dicen que es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento” (*República*, 598 e). Pero, según el concepto platónico de imitación, si el poeta compone cosas aparentes e irreales, para la buena composición de la poesía no es en absoluto necesario que esté versado en el asunto sobre el que habla, que conozca su verdad. Además, continúa Platón, si conociera las cosas, se esforzaría por las cosas mismas y no por sus imitaciones. De Homero, como de cualquier literato, no se puede decir que haya gobernado o contribuido al gobierno de algún Estado, o que haya educado a nadie dejando un modo de vida, como hizo Pitágoras; imitan, por tanto, sin conocer la verdad: “el poeta colorea cada una de las artes con palabras y frases, aunque él mismo sólo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan sólo sobre la base de palabras les parezca que se expresa muy bien cuando con el debido metro, ritmo y armonía habla acerca del arte de la zapatería o del arte militar o de cualquier otro; tan poderoso es el hechizo que producen estas cosas. Porque si se desnudan las obras de los poetas del colorido musical y se reducen a lo que dicen en sí mismas, creo que sabes el papel que hacen” (*República*, 601 a–b).

El creador de imágenes imita, entonces, no lo que es, sino lo que parece. Platón quiere decir con esto que un pasaje literario no obtiene su valor por lo que dice, sino por cómo lo dice; es decir, no por su contenido sino por su forma, por las imágenes retóricas y la disposición de las palabras, por el lenguaje mismo. El poeta, a pesar de desconocer la “realidad” del objeto del que habla, hechiza porque lo que dice, sin ser real, está dicho de tal modo que produce un efecto de seducción en quien lo escucha. La

literatura se revela así como mera apariencia, como forma sin realidad, pues su existencia se limita a su propio aparecer, que, sin ser real, puede llegar a producir la sensación de una realidad. Se presenta como algo engañoso, vacío, que no revela y sí esconde, en cambio, la verdadera esencia o naturaleza de la cosa, provocando un efecto emocional, dejando los aspectos objetivos intelectuales a un lado. La apariencia artística es la bella forma sin un contenido *real*.

Platón, en este punto, en el que explica el aparecer de las cosas, está sobre todo interesado en dejar claro que el poeta no conoce el tema del que habla. Por esto insiste y emplea un nuevo argumento para hacer más evidente la ignorancia e irrealidad del poeta. Para cada cosa, dice, hay una triple relación. Se puede usar, hacer o imitar. El más experimentado es el que usa la cosa; esto le permite poseer un conocimiento sobre ella y así informa al que la hace sobre lo bueno y lo malo en relación con la cosa. Esta información sirve de base para hacer bien la cosa. El imitador, en cambio, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, por lo que la imitación, el arte, “no es más que un juego que no ha de ser tomado en serio” (*República*, 602 b). Platón, después de haber dejado suficientemente claro que el poeta, en tanto que imitador, no conoce la realidad, habla de las ilusiones que se producen de un modo natural para poder explicar mejor el verdadero efecto de la apariencia artística: esa forma vacía de escribir con imágenes y con colorido, que esconde la realidad de las cosas a las que se refiere.

De una forma natural se producen perturbaciones del alma a causa de percepciones erróneas: son las ilusiones naturales, que permiten el que las mismas cosas parezcan contrarias. Para evitar estas perturbaciones del alma, los pareceres contrarios de una misma cosa, se usa el cálculo, el medir y el contar, de modo que resulte imposible que lo mayor parezca lo menor y viceversa. Platón, en su teoría del alma, distingue tres partes. Cada una de ellas tiene una función, y su correcto cumplimiento significa su virtud. Estas tres partes del alma se corresponden con las tres clases o grupos sociales que distingue en su república ideal. Las tres partes que constituyen la subjetividad de los hombres son la parte racional, la irascible o voluntad, y la concupiscible o sensible. Al igual que en el Estado perfecto los grupos sociales mantienen unas determinadas relaciones de poder y sumisión, las partes del alma humana establecen una serie de relaciones entre ellas, pero sólo una determinada forma de disposición de esas

partes es la propia del hombre justo.

En cualquier caso, el hecho de que se produzcan percepciones contrarias en el alma se debe a que cada parte de ésta tiene una percepción; una, la correcta y, otra, la falsa, pero nunca una misma parte puede tener percepciones contrarias al mismo tiempo. A la parte racional le corresponde el cálculo y la medida, y si se emite una opinión contraria a la que sostiene la parte racional se debe a la parte irracional del alma. Ahora bien, las relaciones correctas que mantienen las diversas partes del alma se deben al valor de cada una de ellas: la parte que confía en la medida y el cálculo es la mejor, la otra parte es la peor. Y la poesía obtiene el orden que posee de la peor parte del hombre; a ésta se dirige, al alma perturbada, a la parte que sufre ilusiones. Como el arte o imitación se asocia al hechizo, al engaño, a la ilusión, a percibir aquello que no es así realmente, y está relacionado con la parte del alma que percibe erróneamente, que está muy lejos de la sabiduría, la poesía trágica, en tanto que imitación, trata también con la parte inferior del alma: “la poesía imitativa imita, digamos, a hombres que llevan a cabo acciones voluntarias o forzadas y que, a consecuencia de este actuar, se creen felices o desdichados, y que en todos estos casos se lamentan o regocijan” (*República*, 603 c). El alma, así como puede emitir juicios contrarios ante las percepciones, ante las desgracias puede sufrir reacciones opuestas. De este modo, si se es razonable, si se responde con la parte racional a la desgracia, se afrontarán con mayor fortaleza las contrariedades, pues la razón y la ley inducen a resistir, mientras que la afección arrastra hacia el sufrimiento” (*República*, 604 a-b). Ante el sufrimiento nacen en el hombre dos movimientos opuestos: de resistencia y de sumisión. Una de las partes, la racional, está dispuesta a obedecer la ley: “lo más positivo es guardar la calma lo más posible en los infortunios y no irritarse... que nada se adelanta en afrontarlos con cólera” (*República*, 604 b). La reflexión sobre lo sucedido ayuda a afrontarlo y así se suprime el lamento por el remedio. La mejor parte obedece a este razonamiento. La otra parte, la irracional, recuerda el infortunio y lo tiene siempre presente, y es “perezosa y amiga de la cobardía” (*República*, 604 d).

A su vez, la parte irritable es la más susceptible de imitaciones, en cuanto a número y variedad. La parte racional, por el contrario, es más difícil de imitar, no es un buen tema literario; tampoco es fácil de captar por los espectadores reunidos alrededor de una escena. El poeta está, por

tanto, relacionado con la peor parte del alma: el carácter imitable y variable, debido a su naturaleza para ser imitado. En consecuencia, la poesía, en tanto que imitación, produce cosas inferiores en relación con la verdad y trata con la parte inferior del alma.

En la medida en que el arte alimenta, favorece y fortalece la parte inferior y debilita la parte racional, no se puede admitir en el Estado, pues esto implicaría favorecer a los grupos de hombres malvados en detrimento de los justos: “Tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos” (*República*, 605 b). El poeta favorece el mal gobierno en cada alma individual, pues fortalece la parte irracional, la que no calcula ni mide, la que confunde lo grande con lo pequeño, “fabrica imágenes y se mantiene a gran distancia de la verdad” (*República* 605 c). Las diversas ficciones artísticas provocan la perturbación de lo que no es, fomentando la irritación y la afección en los hombres, originando una inversión en la estructura adecuada del orden interior del hombre, que consiste en una subordinación de la parte afectiva o irritable a la racional; erige así una estructura invertida en la que, a base de fortalecer la parte irracional, ésta se convierte en gobernante del hombre, ejerciendo su poder sobre la racional: soberano y sometido intercambian sus papeles, la perversión se ha instalado tanto en el individuo como en la comunidad. Si el efecto de la poesía es corromper tanto el orden interno como externo de los hombres, parece razonable expulsarla del Estado, y permitir sólo aquella poesía que consista en “himnos a los dioses y alabanzas a los hombres buenos” (*República*, 607 a).

La “imagen” resulta, entonces, de una jerarquía errónea y hace tomar el mal por el bien, lo injusto por lo justo. El legislador debe expulsar de la ciudad al hacedor de ficciones, a los imitadores que hacen pasar las copias por la realidad misma. Platón expresa con claridad su desconfianza hacia las imágenes, pues las producciones literarias, ya sean leyendas, ya tragedias, alejan aún más de la realidad —el mundo de las ideas— que el mundo empírico, que, de hecho, es ya una copia imperfecta de las ideas originales. Pero el peligro de la poesía se debe, sobre todo, a que puede provocar sus efectos nefastos y devastadores en los hombres mejor constituidos, debido a su tremendo poder de seducción. Los poetas trágicos son capaces de cautivar hasta a los mejores hombres cuando imitan a algún héroe en medio de la desgracia, pues produce placer en aquel que oye, “los

seguimos con simpatía y elogiamos calurosamente como buen poeta al que hasta tal punto nos pone en esa disposición” (*República*, 605 d). Platón dice que si nosotros nos viéramos en la situación del héroe abominaríamos de esa situación en la realidad y, sin embargo, en la ficción, obtenemos placer de semejante situación. Además, en la realidad, la parte del alma que tanto fomentamos y deleitamos en la contemplación de la tragedia es la que, para alcanzar un orden justo, intentamos siempre reprimir cuando ocurren desgracias personales: la tragedia hace que el mundo se comporte al revés, obtenemos gusto de lo horrible y la queja nos parece un grito de alegría, lo irracional se muestra superior a la razón. Y lo mismo que ocurre con lo patético o lo sublime también sucede con lo ridículo. Además, las ficciones artísticas despiertan y alimentan lo que debería secarse: las pasiones sexuales, los apetitos que pueblan el laberinto subterráneo del alma. Y, en el Estado, la ley y la razón se verán forzadas a dejar su lugar privilegiado al placer y al dolor, a la sensibilidad, fuente de todo error, origen de todo hechizo, por lo que “el oyente debe estar en guardia contra la poesía, temiendo por su gobierno interior” (*República*, 608 b). A pesar de su condena inequívoca de la literatura en su *República*, Platón sabe que las imágenes tienen un valor didáctico, incluso político. Así, para expresar sus concepciones no duda en usar imágenes, como la del mito de la caverna, el carro alado, etc. Las imágenes ayudan a comprender verdades espirituales mediante representaciones sensibles, que son mejor percibidas por la imaginación. En cuanto al orden político, el filósofo también defiende el uso del poder de la ilusión de la literatura, debido a que el pueblo es incapaz de ser gobernado por la mera razón. Platón, aunque sólo sea de pasada, defiende la utilidad de la mentira para el gobierno, en la medida que ésta puede conducir a los que carecen de ciencia hacia el bien: a veces la mentira, como los mitos de la fundación y las leyendas de los orígenes, es el medio más eficaz de que los ciudadanos obren con justicia sin ser coaccionados, de modo que la sociedad adquiriera estabilidad. El legislador “debe hallar por todos los medios la forma de que esa comunidad expresa toda ella una sola e idéntica opinión acerca de estas cuestiones, continuamente a lo largo de su vida, tanto en los cantos como en las leyendas y discursos”². Platón pare-

² Platón, *Las Leyes*, edición de José Manuel Ramos Bolaños, Madrid, Akal, 1988. Libro II, 664 a.

ce rendirse a la evidencia de que lo que sujeta a una sociedad es lo común, las creencias compartidas por sus miembros, independientemente de su verdad y su mentira; y lo que mejor se comparte es la mentira, las ficciones literarias de la creación de la comunidad, de su lucha por la continuidad. Esta postura la mantiene en *Las Leyes*, el libro donde imagina un gobierno menos ideal que el descrito en la *República* y donde tiene más en cuenta la naturaleza “real” del hombre.

Nietzsche, por su lado, no sólo va a pensar que la mentira, la ilusión y las ficciones pueden ser en cierto modo útiles para la vida, sino que son totalmente necesarias para la existencia. La posición de Nietzsche ante la relación entre ficción y Estado, en cierto modo contraria a la de Platón, depende de su concepción metafísica y antropológica. Esta forma de filosofía tomó el aspecto, en Platón, de una firme creencia en un determinado tipo de realidad, cuyos atributos principales eran su racionalidad y su carácter suprasensible. En cierto modo, es posible contemplar la larga línea que va desde Platón hasta Nietzsche como un solo y único camino que acaba transformándose en lo contrario de sí mismo. De aquella fe inquebrantable en la existencia de una realidad suprasensible (que los cristianos continuaron a su manera), en la existencia de una verdad reconocible por el hecho de enunciar la realidad, se desembocó en la era moderna en una incertidumbre sobre la realidad exterior, sobre la distinción entre las imágenes de los sueños y las llamadas “reales”, entre imaginación y entendimiento, entre mentira y verdad, en definitiva, entre arte y conocimiento. Confusión que fue facilitada por la afirmación cartesiana de que las ideas eran contenidos mentales, lo que supuso una creciente subjetivación del modo de considerar las cosas y el mundo, el nacimiento del idealismo en el pensamiento y la imposibilidad de aceptar cualquier postura realista, pues ¿qué realidad se podría afirmar? Así hasta llegar a la postura de Schopenhauer, que rompe con todos los años de tradición racionalista al sostener que la esencia del mundo es irracional: una voluntad ciega, un eterno deseo de vida. Sin olvidar toda la forma de pensar que surge en el siglo XVIII sobre la estética como un modo de producir sensaciones y de activar la fisiología del hombre a través de las obras artísticas, pues la realidad, lo que se entiende por realidad cada vez palidece más, se hace cada vez más tenue, un fantasma cada vez más delgado e inconsistente, hasta perderse en un yermo desolado, donde yacen, olvidados e irreconocibles, los viejos valores: el ser se ha vuelto apariencia, y

para muchos la existencia pierde con ello su sentido, llenando su mente de una melancolía y un abatimiento que pueden conducirles hasta el deseo de muerte. En ese momento Nietzsche, que ha experimentado el fenómeno del nihilismo hasta sus últimas consecuencias, escribe: “Terrible época: reconocemos en esta forma artística la posibilidad de vivir a pesar del conocimiento. La forma del hombre trágico”³. Si tenemos presente la postura de Platón, que defiende a toda costa el conocimiento como la forma de vida adecuada al hombre (que es capaz de someter a sus instintos), oír inmediatamente después esta frase de Nietzsche nos llenará cuando menos de confusión, si no de estupor: vivir a pesar del conocimiento.

La relación entre ficción y Estado se va a tratar en tres aspectos del pensamiento de Nietzsche: su concepción del lenguaje como retórica, su idea del Estado griego y el genio, y, en último lugar, su pensamiento de que la ficción es el estimulante que necesitan los hombres una vez que su interioridad ha sido modificada por la creación del Estado. Nietzsche admite el carácter absurdo del mundo en sí mismo, y la ausencia de causa y fines en el universo. Sin embargo, el mundo es un juego sin objetivo que se justifica en su propia actividad: la producción de apariencias o ilusiones. La inversión metafísica que emprende Nietzsche ya en *El nacimiento de la tragedia* le llevará a negar la oposición entre realidad y apariencia: “No pongo apariencia como opuesto a realidad, sino que, al contrario, tomo la apariencia como la realidad”⁴. El universo es como un dios-artista, lleno de contradicción y dolor, que crea y destruye de un modo completamente amoral: “un dios artista que, tanto en el construir como en el destruir, tanto en el bien como en el mal, quiere darse cuenta de su propio placer de su soberanía, un dios artista, que, creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada en la plenitud y la *sobreplenitud* del *sufriamiento* de los contrarios en él acumulados. El mundo, en cada instante la redención *alcanzada* de dios, en tanto que es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más con-

³ Fragmento póstumo de 1871, 9 [36], en el volumen 7, página 285, de la siguiente edición de las obras de Nietzsche: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe* (KSA), editada por Colli y Montinari, DTV/De Gruyter, Múnich, 1988. Las referencias de los textos de Nietzsche citados son siempre de esta edición.

⁴ Fragmento póstumo de agosto-setiembre de 1885, 40 [53], KSA, v. 11, p. 654.

⁵ *El nacimiento de la tragedia*, cap. 5, KSA, 1, 17.

tradicitorio, que únicamente en la apariencia sabe redimirse”⁵. Ante la mirada de Nietzsche el mundo aparece como un artista que sólo puede liberarse de su necesidad creando la apariencia. Esta relación de ser y apariencia, voluntad y representación, viene posibilitada por el pensamiento de Schopenhauer, que subordina las funciones de la representación a las de la voluntad y de lo consciente a lo inconsciente, dejando atrás una larga tradición intelectualista cuyos mayores impulsores en la antigüedad fueron Sócrates y el propio Platón. La voluntad y la representación adquieren los sobrenombres de dos divinidades griegas: Dioniso y Apolo, las fuerzas artísticas de la naturaleza que se manifiestan en los estados fisiológicos de la embriaguez y el sueño. La primacía de la voluntad sobre el intelecto es la condición de la serie de inversiones nietzscheanas respecto a la metafísica tradicional, para la que, especialmente en el caso de Platón, conocer consiste en la intuición de lo suprasensible, de la idea o esencia de las cosas plurales que conforman el mundo empírico. Para Platón, según Heidegger, “conocer debe conformarse a lo suprasensible, a la idea [...] debe representarla. Conocer es un *conformarse* representativamente a lo suprasensible”⁶. La realidad platónica es racional; el ser es forma. El concepto, o contenido mental del conocimiento, se interpreta como una visión que se adecua a la forma. La verdad se define, entonces, en el mundo platónico como la coincidencia de la forma entre lo pensado y la realidad suprasensible y extramental, llamada por Platón Idea.

En la concepción nietzscheana, sin embargo, los objetos del mundo son apariencias creadas y surgidas del uno primordial; pero no imitan nada, ya que la voluntad no tiene forma, y ésta pertenece, por el hecho de serlo, al reino de la apariencia. Nosotros mismos somos obras de arte que, entre los demás objetos, habitamos los mundos creados por el dios artista: “nos vemos obligados a sentir esa apariencia, en la que estamos totalmente presos y de la que estamos hechos, como lo que realmente no existe, es decir, como un auténtico devenir en el tiempo, en el espacio, dicho con otras palabras, como la realidad empírica”⁷. En Platón, la realidad empírica no es una creación a partir de lo informe, sino copia de una forma primordial o esencia. En Nietzsche, sin embargo, la forma de la apariencia es una creación a partir de una realidad embriagada y carente

⁶ Heidegger, *Nietzsche I*, Paris, Gallimard, 1990, pág. 140

⁷ *El nacimiento de la tragedia*, cap.4, KSA, 1, 39

de forma. El arte, ya se ha hablado de ello, en Platón es un alejamiento de la verdad y del ser, pues supone una imitación de la imitación. Para Nietzsche, el arte es apariencia de la apariencia. La diferencia fundamental estriba en que para el filósofo griego, la literatura es una imitación de la apariencia y no del ser. Según el filósofo alemán, la actividad del ser es creación de apariencias, es una actividad artística, por lo que el arte es sincero, no oculta que lo que se crea son ficciones o mentiras.

Como los objetos empíricos, las imágenes mentales son también concebidas como derivados estéticos del ser o voluntad: “entre dos esferas absolutamente distintas como el sujeto y el objeto no hay ningún lazo de causalidad [...] Sino todo lo más una relación estética, es decir, en el sentido que yo la tomo, una transposición aproximativa, una traducción balbuceante en una lengua totalmente extranjera”⁸. Tanto la realidad empírica como el mundo de nuestras representaciones mentales son apariciones de la voluntad y por lo tanto creaciones que no siguen un modelo anterior. Así pues, según este modo de ver, no hay conocimiento como un adecuarse o un conformarse, pues no hay una realidad a la que poder hacerlo, no hay formas preexistentes, sino una voluntad, considerada como un caos pulsional, como un mar en constante agitación del que toda forma está excluida: el mundo de lo dionisiaco, el mundo de la voluntad de poder. Entonces desaparece la distinción que Platón había introducido en el lenguaje: la literatura o ficción, por un lado, que imita y crea imágenes, y el conocimiento científico, por otro, que dice la verdad, pues sus conceptos se conforman de una forma fiel a lo real, a las ideas. No hay ninguna naturalidad no retórica a la que se pueda referir el lenguaje, que no puede transmitir ninguna *episteme*, sólo opinión. El lenguaje es de por sí retórica, literatura, una fábrica de figuras, de ficciones. En una concepción del lenguaje como retórica, donde todos los signos son transposiciones metafóricas, creaciones y nunca representaciones de formas previas, el concepto de verdad acaba también por desaparecer, pues ¿de qué criterio se puede disponer para distinguir las palabras que se refieren a la realidad y las que son sólo producto de la fantasía? ¿Qué justificación se puede ofrecer para afirmar que unas metáforas son legítimas o verdaderas y otras no? Según dice Nietzsche en su pequeño tratado titulado “Verdad y mentira en sentido extramoral”, la verdad se establece en una comunidad de

⁸ “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, KSA, 1, 884.

hombres, en el Estado, por convención: entre todas las imágenes producidas por la capacidad de la imaginación se establece que algunas de ellas son verdaderas y otras mentira. La tendencia hacia la distinción entre verdad y mentira siempre aparece, en el pensamiento de Nietzsche, una vez que se ha establecido la paz interna en el Estado, es decir, una vez que se han creado las condiciones para una vida pacífica en la comunidad: “este tratado de paz trae algo como un primer paso a la vista de este enigmático instinto de verdad. En efecto, lo que a partir de entonces debe ser la «verdad» es fijado, es decir, se descubre una designación uniformemente válida y obligatoria de las cosas, y la legislación del lenguaje da también las primeras leyes de la verdad, pues en esta ocasión y por primera vez aparece una oposición entre la verdad y la mentira”⁹. La verdad sólo es una obligación de usar el lenguaje de una determinada forma, de transponer las excitaciones nerviosas según una convención y de crear las imágenes según una forma común y homogénea; la verdad según esto no deja de ser un lugar común, una obligación de mentir por convención, o ilusiones que se ha olvidado que lo son, como se ha olvidado que el hombre es un creador de ficciones con una gran capacidad para producirlas de continuo, debido a la gran fuerza de su imaginación, a la que debe renunciar en parte para “vivir gozando de cierta paz, de cierta seguridad, de cierta lógica”¹⁰.

Las imágenes literarias del lenguaje son transposiciones de excitaciones nerviosas y entre éstas y aquéllas no hay ninguna relación necesaria, de modo que la contraposición verdad y mentira se establece a partir de la obligación de interpretar las excitaciones de una determinada manera: se hace de una imagen la interpretación obligada de una determinada experiencia; sin embargo, “el endurecimiento y la esclerosis de una metáfora no dan garantía alguna en cuanto a la necesidad y a la legitimación exclusiva de esta metáfora”¹¹. Lo originalmente interpretado es algo desconocido para el entendimiento y se halla más allá de los límites del lenguaje, que lo interpreta, le dota de imágenes, pero permanece oculto e inaccesible. El lenguaje no es, por tanto, una reproducción de una forma preexistente, sino una ficción creada que no se corresponde con unas supuestas

⁹ “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, KSA, 1, 877.

¹⁰ *Ibid.*, KSA, 1, 881.

¹¹ *Ibid.*, KSA, 1, 884

entidades originales: “Como el sonido en tanto que figura de arena, la *x* enigmática de la cosa en sí es primero tomada por una excitación nerviosa, después por una imagen, por un sonido articulado, finalmente”¹². El lenguaje no reproduce de ningún modo realidad alguna, sea racional o irracional, sensible o suprasensible; el lenguaje nace de lo amorfo, de ciertas excitaciones nerviosas. Por tanto, el lenguaje no reproduce una estructura o una forma existente en la realidad; parece más bien que la realidad nace de las estructuras y las formas gramaticales, por lo que la realidad es una construcción social que nace de una obligación de interpretar la experiencia de una determinada manera. Por esto, la cohesión del Estado no sólo se alcanza con la participación de sus miembros en los mitos fundadores de esa sociedad, tal como decía Platón en las *Leyes*, en las leyendas de la formación del cuerpo social. Según Nietzsche, el Estado no sólo tiene unas ilusiones comunes referidas al mito de su fundación; el Estado se define como la comunión de todas las ficciones, es decir, de la realidad creada por la colectividad. Cada Estado vendría definido, de esta manera, por haber establecido una retórica común, un modo obligatorio de transponer la experiencia en imágenes y en sonidos, lo que, en definitiva, supone una manera de crear una realidad subjetiva que, a fin de cuentas, es el fundamento del Estado. El instinto básico del hombre que le mueve a crear metáforas puede ser regulado socialmente, de modo que se crea una forma homogénea y común de experimentar la existencia en una sociedad dada. Con esto, se puede decir que el Estado impone una manera de vivir la experiencia, una forma de literatura, de emplear las metáforas habituales: “Al igual que los romanos y los etruscos dividieron el cielo según líneas matemáticas estrictas y asignaron ese espacio así delimitado como un *templum* a los dioses, todo pueblo tiene suspendido sobre sí un cielo semejante”¹³. La cosa en sí “permanece totalmente inaprehensible y absolutamente indigna de los esfuerzos de los que sería objeto para el que crea un lenguaje. Éste sólo designa las relaciones de los hombres con las cosas”¹⁴. La cosa en sí, ese oscuro e inquietante abismo que busca sin cesar la apariencia, se convierte en Nietzsche en la naturaleza, el cuerpo, los afectos; el arte no es más que una traducción artística de los movi-

¹² *Ibid.*, KSA, 1, 879.

¹³ *Ibid.*, KSA, 1, 882.

¹⁴ *Ibid.*, KSA, 1, 879.

mientos oscuros y confusos de los cuerpos a través de ficciones.

Para comprender mejor la naturaleza de la apariencia o ficción, se puede indagar en la hipótesis del origen del Estado en Nietzsche, que nada tiene que ver con un tratado: “el Estado más antiguo apareció, en consecuencia, como una horrible tiranía, como una máquina trituradora y desconsiderada, y continuó trabajando de ese modo hasta que aquella materia bruta hecha de pueblo y semianimal no sólo acabó por quedar bien amasada y maleable, sino por tener también una forma”¹⁵. La fuerza constructora de Estado es un instinto artístico cuya obra de arte –la vida social– tiene como fundamento la negación de la descarga hacia afuera de los instintos. La instauración del Estado siempre se lleva a cabo de un modo violento y cruel. Significa el instrumento con el que se desarrolla el proceso social, el medio por el que los miembros que componen una colectividad se estratifican. El poder del Estado es el garante de que el proceso llegue a su culminación: “Sea cual sea el poder de sociabilidad en el individuo, sólo el puño de hierro del Estado puede obligar a las masas a fundirse de manera que se produzca entonces *necesariamente* esa separación química de la sociedad que acompaña su nueva estructura piramidal”¹⁶. Este fundamento del Estado está lejos del pensamiento platónico, que lo encuentra en las necesidades mutuas entre los diversos hombres. El poder del Estado no nace de la ley, ni de tratado alguno, sino que su legalidad tiene un fundamento ulterior: la fuerza que da el derecho, el cual surge siempre del engaño, la usurpación, la violencia: “Deberíamos pensar que un ser que ha percibido el secreto de la génesis del Estado sólo tendría que buscar, lleno de horror, su salvación en el exilio. ¿Dónde no se ven los monumentos conmemorativos de su nacimiento? Países aniquilados, ciudades destruidas, hombres que se hacen salvajes, odios nacionales devastadores”¹⁷. La relación entre ficción y Estado, a pesar del carácter violento de la aparición de éste último, parece evidente, pues sólo con el desarrollo de la sociedad, cuya garantía reside en la fuerza del Estado, permite entender las bases de la creación artística, una vez que el estado de naturaleza, la guerra de todos contra todos, ha sido reemplazado por el estado social, que permite la eclosión del genio.

¹⁵ *Genealogía de la moral*, KSA, 5, 324.

¹⁶ Fragmento póstumo, principios de 1871, 10 [1], KSA, 1, 342.

¹⁷ *Ibid.*, KSA, 1, 343.

Las relaciones entre el Estado y las ficciones aparecen más matizadas y elaboradas en obras de madurez. Así, dejando atrás los primeros escritos del filósofo de Röcken, llegamos a uno de sus libros más seductor y tenebroso: *Genealogía de la moral, un escrito polémico*, compuesto por un prólogo y tres disertaciones: “Bueno y malo”, “La culpa y la mala conciencia” y “El sentido de todo ideal ascético”. Se trata de un libro que continúa la lucha emprendida por el filósofo desde su juventud contra las ideas comunes y la cultura de su tiempo con nuevos pensamientos y argumentaciones. A lo largo de este escrito Nietzsche intenta una nueva comprensión del sujeto moderno a través de su génesis, mediante hipótesis que explican el carácter cultural y fantástico del animal hombre, como el nacimiento del Estado.

La naturaleza del hombre, como toda naturaleza, es algo informe y oscuro, un conjunto de instintos que van adquiriendo una serie de configuraciones. Uno de los principios generales aceptados por Nietzsche para explicar el surgimiento del alma, estrechamente ligado al del Estado, es el cambio de dirección producido en los instintos, sobre todo debido a la acción del Estado. Así lo formula el filósofo: “Todos los instintos que no se desahogan hacia fuera se *vuelven hacia dentro*, esto es lo que yo llamo la *interiorización* del hombre. Sólo con esto se desarrolla en él lo que más tarde se va a llamar «alma». Todo el mundo interior, originariamente delgado, como encerrado entre dos pieles, fue separándose y creciendo, fue adquiriendo profundidad, anchura, altura en la medida en que el desahogo del hombre hacia fuera fue quedando inhibido”¹⁸. Este espacio creado por la crueldad del hombre dirigida contra sí mismo se va a convertir en el escenario de los acontecimientos ideales, de las imágenes y ficciones que componen los cielos metafóricos que penden sobre todo pueblo o Estado. Las representaciones o concepciones ideales son el resultado de unos instintos que no pueden dar libre curso a su desarrollo y se ordenan conformando la interioridad humana. Así, en el proceso de civilización, llega un momento en que las fuerzas del hombre han de ser calculadas y sopesadas antes de manifestarse, ha de comprobarse que su movimiento concuerda con preceptos y leyes exteriores marcadas por la costumbre. La formación del espacio interior produce, según Nietzsche, serias anomalías y deficiencias en el funcionamiento del animal hombre, cuyo efecto gene-

¹⁸ *Genealogía de la moral*, II, 16, KSA, 5, 322.

ral es el hastío y la pérdida de la fuerza que caracteriza a la propia vida: el deseo de vivir. En este punto aparecen las ficciones del hombre, que, en el proceso civilizador, tienen la misión de estimular a seguir viviendo a pesar del sufrimiento que supone la emergencia de la conciencia en el hombre. La ficción llega a producir esa idea que ya aparecía al comienzo de la filosofía de Nietzsche: la justificación estética de la vida, la obra de arte que siempre ha sabido realizar. La condición fundamental de la ficción cultural queda establecida entonces en el momento clave en que el hombre abandona la animalidad para ingresar en la civilización, en la comunidad donde comienza su vida dominada por la paz. Este proceso se lleva cabo simultáneamente con el del desarrollo del alma –el aspecto interior– y el establecimiento del Estado –la dimensión exterior. Cuando Nietzsche emprende la genealogía de la moral, lleva a cabo también la investigación de la posibilidad de las ficciones culturales, cuyo lugar es la conciencia, de la condición del animal que fabrica ficciones, cuyo medio principal es el lenguaje. El filósofo señala dos fenómenos de civilización que permiten la producción de las ilusiones, ambos ligados al desarrollo del Estado y a la interiorización de los instintos: las relaciones contractuales y la eticidad de las costumbres. Pero la pregunta fundamental que se formula en torno a todo esto es ¿por qué el hombre que vive en un Estado necesita el complemento, el excitante de la ficción para seguir viviendo? La respuesta es que el hombre terminó fisiológicamente deprimido a causa de la modificación producida por el proceso civilizador en el momento en que “el hombre se encontró definitivamente encerrado en el sortilegio de la sociedad y de la paz”¹⁹. Debido a la creación del Estado y de su forma interior correspondiente, los hombres habían dejado de conducirse por los instintos para tener que guiarse por el razonamiento, el cálculo, es decir, por aquella parte del alma, según Platón, más valiosa, aquella por la que los hombres de un Estado podían llegar a ser justos, y así hacer de ese mismo Estado una organización justa, pero siglos después de que comenzara el entusiasmo por la razón se declaraba por todo el mundo una gran decepción por los valores y creencias que ella había sustentado. En la razón sólo se veía un producto terminal de la evolución y de la civilización, y algo más bien débil y miserable. El hombre justo de Platón, que huye de la ficción y permanece en la verdad, que pasa por encima de las

¹⁹ *Genealogía de la moral*, II, 16, KSA, 5, 321.

ilusiones de la percepción y se aferra a los cálculos de la razón, ese hombre, que da la medida de lo justo, tanto en el conocimiento como en la práctica, acaba siendo visto con el paso del tiempo como un animal deprimido cuyo único remedio se encuentra en la ficción, el único modo de justificarse en una existencia en que, por haber modificado el sentido de su voluntad, ha caído en el desánimo y la aflicción, pues el efecto más decisivo que produce la interiorización de los instintos es la voluntad de nada, el hastío, la revelación del vacío. Y así, el aburrimiento aparece como la condición del hombre civilizado, civilización. Haberse quedado encerrado en la conciencia provoca el hastío; con ello surge la necesidad de crear nuevas formas de excitación para contrarrestar la ausencia de estímulo provocado por la creación del hombre social: “con el hecho de un alma animal que se volvía contra sí misma, que tomaba partido contra sí misma, había aparecido algo en la tierra tan nuevo, profundo, inaudito, enigmático, contradictorio y lleno de futuro, que con ello el aspecto de la tierra se modificó de un modo esencial. [...] Como si el hombre no fuera una meta, sino sólo un camino, un episodio intermedio, un puente, una gran promesa...”²⁰.

Esos modos de afirmación, o formas de excitación, son las ficciones, cuya producción, según Nietzsche, es la actividad propia de la vida. La ficción artística no sólo es producida por la vida, sino que construye nuevas modalidades de existencia allí donde el Estado ha provocado una modificación profunda en la fisiología animal. Así se cierra el círculo: la ficción, que fue desechada por Platón para poder construir el tipo de hombre en el que dominase su aspecto intelectual, surge en el pensamiento de Nietzsche como algo más valioso que la propia verdad. Una vez que el hombre destierra la ficción, creyendo encontrar una verdad que le hace pertenecer a una sociedad y le da el poder de calcular y ser calculable; una vez que modifica sus instintos y hace reinar la razón en su espacio interior, se ve obligado a incorporar de nuevo la ficción a su psique como un tónico, como lo que le eleva y aumenta el sentimiento de vida, pero sabiendo ya que la ilusión es una mera ilusión, una mera ficción.

²⁰ *Ibid.*, KSA, 5,23.