

**SOCRATES EN *EL NACIMIENTO DE LA TRAGEDIA*
DE F. NIETZSCHE.
NOTAS PARA LA REVISION DE UN TOPICO**

JOAN B. LLINARES CHOVER
Universitat de Valencia

1. La filosofía de F. Nietzsche, al menos en la mayoría de los libros que él mismo publicó, tiene características un tanto excepcionales. Esos textos breves, admirablemente bien escritos, se escapan de los encadenamientos conceptuales que solemos encontrar en las obras de la gran mayoría de filósofos, y nos sorprenden por la fuerza de sus imágenes. No son tratados, ni doctrinas, ni disertaciones, sino aforismos, sentencias, poemas, prosas breves que, en ocasiones, recuerdan a Goethe, a Kafka, o a Heine. Este rasgo peculiar de sus escritos requiere un trabajo hermenéutico que, en alguna de sus etapas, está muy cercano a la crítica literaria y a los procedimientos que ésta emplea, por ejemplo, para descifrar, analizar y comprender textos poéticos. Un buen ejemplo de lo que decimos nos lo proporcionan las imágenes recurrentes que el lector encuentra en las obras de Nietzsche, imágenes que condensan plásticamente diversos aspectos, tanto críticos como afirmativos, de la alternativa filosófica propuesta por el pensador germano. A menudo, estas *imágenes simbólicas* se concretan en un personaje determinado, que parece jugar en el texto funciones similares a las que desempeñan en un drama o una tragedia el héroe y sus antagonistas. No es difícil enumerar varios de estos personajes protagonistas en la obra nietzscheana, desde Dioniso hasta Zaratustra, pasando por el genio, el espíritu libre, Ariadna o la figura del descubridor de nuevas islas y continentes, una especie de Cristóbal Colón de la aventura espiritual. Otros personajes les sirven de contrapunto en la tragedia compuesta por el filosofar nietz-

scheano, por ejemplo, Apolo, el Crucificado, el espíritu de la pesadez, o las figuras de Parménides, Platón, Spinoza, Kant o Schopenhauer, y también, con admirable constancia a lo largo de los años, de los libros y las notas que abarcan toda la producción del solitario de Sils-María, la figura paradigmática del filósofo griego *Sócrates*. En ella nos concentraremos.

2. Los textos en torno a Sócrates son tan abundantes que permiten reconstruir con suficiencia las principales etapas por las que atravesó el caminar filosófico de Nietzsche. De hecho, ya se han escrito varios estudios que ofrecen una interesante lectura de la obra nietzscheana tomando como hilo conductor su interpretación oscilante y permanente del símbolo "*Sócrates*." Recordemos que el uno de febrero de 1870 el catedrático de filología griega de la universidad del cantón de Basilea pronunció una conferencia titulada "*Sócrates y la tragedia*", conferencia que su autor editó para sus allegados y que no sólo documenta uno de los títulos previos que tuvo en proyecto el primer libro publicado por Nietzsche, sino que constituye también uno de los principales escritos preparatorios de dicho texto, esto es, de *El nacimiento de la tragedia*. Por otra parte, a finales de noviembre de 1888 se publicó *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*, el último de los escritos de Nietzsche que llegó a sus manos antes de su derrumbe psíquico, y en él hay un apartado, el segundo, que es como una monografía en torno al filósofo griego. Se titula, expresivamente, "el problema de Sócrates." Basten estos dos textos para probar que a través de toda su obra, desde sus inicios de juventud hasta los momentos finales de su madurez, Nietzsche fraguó su propio pensar cavilando e interpretando el enigma que Sócrates personificaba. He aquí, pues, una buena puerta de entrada para introducirnos en su filosofía, una cuestión pertinente.

3. Tanto en la citada conferencia de febrero de 1870, "*Sócrates y la tragedia*", como en el libro que publicó a finales de 1871, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, el personaje de Sócrates juega un complejo papel en un contexto muy determinado, a saber, la brusca agonía de la tragedia griega. No obstante, su papel no es el de protagonista directo, de asesino material del drama musical griego, pues en los dos textos a que nos acabamos de referir se le atribuye tal desgraciado y súbito proceso a *Eurípides*. Las obras de este dramaturgo son el declive de la tragedia, su consumación final. Tras ellas desaparece el rastro de aquélla y comienzan a aparecer productos que ya pertenecen a otro género artístico, la comedia ática nueva de Menandro y Filemón. Aquí no tenemos especial interés en exponer con todo detalle las diferencias que el filólogo Nietzsche detecta entre ambos géneros en sus respectivos lenguajes, en los caracteres que construyen, en la procedencia social de sus personajes, etc. etc., sino que deseamos insistir solamente en la magnitud del acontecimiento que las obras de Eurípides han provocado de hecho: nada menos que *la muerte de la tragedia*. Un resultado de tal calibre requiere una especie de héroe que lo lleve a cabo, un poeta que sea como un semidiós, alguien genuinamente grande y poderoso, parangonable a los guerreros de los viejos tiem-

pos de Maratón. Reconozcámosle, pues, su grandeza a Eurípides, pero no dejemos de preguntarnos lo siguiente: ¿cómo pudo hacerlo? ¿Por qué lo hizo? ¿En qué se fundamentaba su letal proyecto de transformar la tragedia tal y como la habían intuido y la venían componiendo Esquilo y Sófocles?

4. A los ojos de Nietzsche, fue el *espectador* Eurípides en cuanto *pensador*, esto es, no en cuanto poeta sino en cuanto autor de una poética, el que ocasionó la ruptura con la noción tradicional de tragedia. La ley capital de su nueva poética decía así: “todo tiene que ser comprensible para que todo pueda ser comprendido.” En este planteamiento pasa a ocupar el primer plano el entendimiento, bien sea el de los espectadores como facultad decisiva y fundamental de todo su gozar, bien sea el del poeta como única raíz de su creación entera. Así pues, estamos ante una *estética racionalista* que no se limita a enunciar críticas con respecto a sus predecesores sino que, en las manos de Eurípides, se convierte en altamente productiva, en generadora de nueva poesía dramática. En efecto, gracias a seguir conscientemente esa estética intelectual los dramas euripídeos se diferencian por algunas características que les son propias, por ejemplo, la nueva técnica escénica del *prólogo*, o el *deus ex machina*, o la reducción y adecuación estricta de los personajes a sus respectivos lenguajes, etc. La diferencia clave, no obstante, no está limitada a esas innovaciones técnicas, sino que afecta a la estructura profunda de la tragedia que, para Nietzsche, consiste en la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco. Con otras palabras, el propósito de Eurípides tiene un objetivo capital: *expulsar de la tragedia el elemento dionisiaco originario*, que es musical, extático e inconsciente, y reconstruirla exclusivamente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisiacos.

5. Para todos aquellos que efectúan una lectura de *El nacimiento de la tragedia* en la que sobresale la contraposición existente entre Apolo y Dioniso, como si tal antítesis fuese el núcleo de la concepción nietzscheana de lo trágico, parecerá obvio que la reforma euripídea tuviese un aliado indiscutible: Apolo. Podría, pues, pensarse que la tarea que llevó a cabo el poeta griego consistió en la eliminación de todo lo que en la tragedia procedía del dios Dioniso y en la subsiguiente entrega de todo el espacio estético del drama a las artes acaudilladas por Apolo. Pero esta lectura es totalmente falsa y se aparta por completo del texto explícito del libro del joven Nietzsche. Las últimas líneas del capítulo 10 dicen así: “¿Qué es lo que tú querías, sacrilego Eurípides, cuando intentaste forzar una vez más a este moribundo a que te prestase servidumbre? (El “moribundo” es, aclaramos nosotros de acuerdo con el texto del párrafo inmediatamente anterior, el mito trágico). El murió entre tus manos brutales: y ahora tú necesitabas un mito remedado, simulado, que, como el mono de Heracles, lo único que sabía ya era acicalarse con la vieja pompa. Y de igual manera que se te murió el mito, también se te murió el genio de la música: aun cuando saqueaste con ávidas manos todos los jardines de la música, lo único que conseguiste fue una música remedada y simulada. Y puesto que tú

habías abandonado a Dioniso, Apolo te abandonó a ti” (pág. 99-100). La negación de que la pretendida transformación de la tragedia por parte de Eurípides sea el triunfo del instinto artístico apolíneo vuelve a subrayarse para que no haya posibles malentendidos en el capítulo 12. Allí, hablando del atardecer de la vida de Eurípides, nos dice Nietzsche: “Dioniso había sido ahuyentado ya de la escena trágica, y lo había sido por un poder demoníaco que hablaba por boca de Eurípides. También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo” (pág. 109). En efecto, su propósito de fundar el drama únicamente sobre lo no-dionisiaco tenía la posibilidad de aprovechar la epopeya dramatizada, que es “un sector artístico apolíneo”, pero al drama euripídeo “le resulta imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que, por otro lado, se ha liberado lo más posible de los elementos dionisiacos, y ahora para producir algún efecto necesita nuevos excitantes, los cuales no pueden encontrarse ya en los dos únicos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisiaco. Esos excitantes son fríos *pensamientos* paradójicos —en lugar de intuiciones apolíneas— y *afectos* ígneos —en lugar de éxtasis dionisiacos—, y, desde luego, pensamientos y afectos remedados de una manera sumamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte” (pág. 111). En conclusión: “Eurípides no consiguió fundar el drama únicamente sobre lo apolíneo” (*Ibid.*). Los textos que hemos transcrito demuestran, pues, no sólo la distancia que hay entre lo apolíneo y la estética racionalista elaborada por Eurípides, sino también —y deseamos insistir en ello para contrarrestar los efectos de una lectura demasiado simplona, maniquea y dualista de *El nacimiento de la tragedia*— la íntima relación existente entre Apolo y Dioniso, su alianza fraternal, su efectiva solidaridad, su latente y constante coimplicación o copertenencia: de hecho, abandonar a Dioniso acarrea el abandono de Apolo.

6. La gesta de Eurípides no deja de ser, a pesar de todo, muy notable. Bajo su cuchillo yace inerte la tragedia, y el grito que entonces resuena —“¡La tragedia ha muerto!”— es análogo, según Nietzsche, al estremecedor grito “el gran Pan ha muerto” que oían los navegantes griegos en tiempos de Tiberio, como escribe al iniciar el capítulo II en una clara prefiguración de ese célebre tercer grito que lanzará el hombre loco en *La gaya ciencia*. La trascendencia de esta gesta indica que, por detrás de la figura, la boca y la máscara de Eurípides está actuando una divinidad capaz de ahuyentar a Dioniso e, indirectamente, al mismo Apolo, una divinidad de, al menos, tanta fuerza como el dios de los sátiros y las bacantes, un poder demoníaco —un demon— que no es otro sino *Sócrates*. Su presentación, el contexto en el que aparece, la fuerza y el poder que se le otorgan, todo ello no son sino indicios de la gravedad y la repercusión importantísimas que, para Nietzsche, entraña su figura. A todo genuino discípulo de Dioniso le es vital conocerla y descifrarla. “Esta es la nueva antítesis: lo dionisiaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella.” (pág. 109). Aliado con Sócrates, “Eurípides se atrevió a

ser el heraldo de una nueva forma de creación artística. Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aunque destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios preponete” (pág. 114).

Como sucede a lo largo de su primer libro, Nietzsche plantea los problemas situándolos en el campo de la estética. Hay que aguzar la mirada para descubrir que no sólo estamos asistiendo al tratamiento de una cuestión artística sino que también intervienen en ella cruciales opciones ontológicas, éticas, antropológicas, psicológicas, históricas, políticas, etc. Esta misma estrategia guía su presentación de la figura de Sócrates. En principio, éste es el *otro espectador* que acompaña a Eurípides en su incompreensión de la tragedia de Esquilo y Sófocles (véase para ello el final del capítulo 11). Más aún, Sócrates es el inspirador de la estética racionalista, esto es, de la poética que Eurípides lleva a la práctica en sus dramas. De ahí que antes de que recibamos información detallada de ese personaje extraño que fue el filósofo ateniense le veamos ya en acción en forma de tendencia transpersonal, a saber, la *tendencia socrática* o el *socratismo estético*. ¿Cuál es su esencia?, ¿en qué consiste dicha tendencia?

7. Si la *poética racionalista* de Eurípides se podría condensar en la tesis “todo tiene que ser consciente para ser bello”, o, si se prefiere, “todo tiene que ser inteligible para ser bello”, el *racionalismo socrático* se manifestaría en estas afirmaciones correlativas: “todo tiene que ser consciente para ser bueno”, “sólo el sapiente es virtuoso.” O sea, dicho de otro modo, no se es sabio si se hacen las cosas “únicamente por instinto”, aunque esas “cosas” sean las tragedias de Esquilo y Sófocles. Con los principios expuestos formando un canon inmovible el socratismo condena tanto el arte como la ética que estaban vigentes. El pasado, la antigüedad precedente, la denominada por Nietzsche “época trágica de los griegos”, sufre una crítica implacable en favor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta. El mejor exponente de esta novedad es el discípulo por antonomasia de Sócrates, *Platón*, el joven poeta trágico que lo primero que hizo para poder convertirse en alumno de Sócrates fue quemar sus poemas. No nos debe pasar por alto esta ejemplificación preferente y repetida porque aquella poderosa y decisiva fuerza antidionisiaca, que ha sido llamada “tendencia socrática” o “socratismo estético”, en otros textos de Nietzsche recibe el nombre de “*platonismo*”. Más aún, en el mismo libro que ahora nos sirve de guía, *El nacimiento de la tragedia*, se nos expone la fundamentación del socratismo con textos explícitos de Platón y con reiteradas alusiones a su actitud como si tan sólo fuese una aclaración desarrollada y expresa de lo que estaba contenido en el socratismo. Platón —se nos dice en el capítulo 12—, igual que Eurípides, habla casi siempre con ironía de la facultad creadora del poeta en la medida en que no es la

inteligencia consciente. “Eurípides se propuso mostrar al mundo, como se lo propuso también Platón, el reverso del poeta «irrazonable»” (pág. 114). El capítulo 14 abunda en estos paralelismos —al menos, cuatro—. Por ejemplo: tanto Sócrates como Platón cuentan a la tragedia entre las artes lisonjeras y mendaces, que sólo representan lo agradable, no lo útil. En la condena de la tragedia y del arte en general Platón no quedó ciertamente a la zaga del ingenuo cinismo de su maestro. Platón le hizo al arte anterior el reproche capital de ser imitación de una imagen aparente, es decir, de pertenecer a una esfera inferior incluso al mundo empírico, y por eso se esforzó en ir más allá de la realidad y en exponer la Idea que está a la base de esa pseudo-realidad mediante la nueva forma de arte que él creó, el “diálogo platónico”, el prototipo de la novela, la fábula esópica —el único género del arte poético que sabemos que fue comprendido por Sócrates— amplificada hasta el infinito. Sócrates, por último, es el héroe dialéctico del drama platónico, como bien se sabe. Baste con este conjunto de citas sintetizadas para que se haya comprobado la íntima equivalencia existente entre el “*socratismo estético*” y el “*platonismo*”

8. El primer plano que adquiere la figura de Sócrates no se debe tan sólo a su prioridad temporal o a su función de maestro con respecto a su discípulo Platón. Para Nietzsche hay un cúmulo de detalles que nos ha legado la tradición sobre ese enigmático personaje que ayudan a precisar la tendencia que encabeza y denomina. Uno de ellos es la relación que se suponía que guardaba con Eurípides: quizá le ayudaba a escribir sus obras; se abstenía de asistir a la tragedia si no se representaba una nueva obra de Eurípides; no comprendía y, por tanto, no estimaba las tragedias de Esquilo y Sófocles; la comedia aristofanea habla de Sócrates y de Eurípides con indignación y con desprecio; los partidarios de los “buenos viejos tiempos” les acusan de seducir al pueblo y de sacrificar el vigor de cuerpo y alma en aras de una discutible “ilustración”; y la sentencia del oráculo de Delfos los aproxima, pues dice que Sócrates es el más sabio de los hombres y que a Eurípides le corresponde el segundo premio en el certamen de la sabiduría.

Sócrates comprueba el acierto del oráculo al desenmascarar la presunción de saber de sus conciudadanos y contrastarla con que él era el único en confesarse que *no sabía nada*. Su inaudito aprecio del saber y de la inteligencia le llevan a condenar y repudiar todo lo que se hace “únicamente por instinto” y a tratar de corregir la existencia que observa a su alrededor, esto es, la cultura griega de la época trágica. La osadía, la fuerza y la especie de suprahumanidad que delatan tales planes hacen estremecer a Nietzsche, le dejan lleno de asombro. “Esta es la enorme perplejidad que con respecto a Sócrates se apodera siempre de nosotros, y que una y otra vez nos estimula a conocer el sentido y el propósito de esa aparición, la más ambigua de la Antigüedad” (pág. 117). La frase de Nietzsche es perfectamente comprensible en lo que a la “perplejidad” se refiere, pero no nos lo parece tanto en lo que atañe a la “ambigüedad” que le atribuye a la figura de Sócrates —“la más ambigua de la

Antigüedad.”— Mantengamos el interrogante hasta que encontremos una explicación que nos satisfaga. Por el momento, prosigamos la lectura.

“El socratismo desprecia el instinto y, con ello, el arte. Niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta. En un único caso reconoció el mismo Sócrates el poder de la sabiduría instintiva, y ello precisamente de una manera muy característica. En situaciones especiales en que su entendimiento dudaba, Sócrates encontraba un firme sostén gracias a una voz demoníaca que milagrosamente se dejaba oír. Cuando esa voz viene, siempre *disuade*. En ese hombre del todo anormal la sabiduría instintiva eleva su voz para enfrentarse acá y allá a lo consciente, *poniendo obstáculos*. También aquí se hace manifiesto que Sócrates pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la consciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador” (pág. 222). “¡Una verdadera monstruosidad *per defectum*! Y, ciertamente, aquí advertimos un monstruoso *defectus* de toda disposición mística, hasta el punto de que a Sócrates habría que llamarlo el *no-místico* específico, en el cual, por una superfetación, la naturaleza lógica tuvo un desarrollo tan excesivo como en el místico lo tiene aquella sabiduría instintiva. Mas, por otra parte, a aquel instinto lógico que en Sócrates aparece estábale completamente vedado volverse contra sí mismo; en ese desbordamiento desenfrenado muestra Sócrates una violencia natural cual sólo la encontramos, para nuestra sorpresa horrorizada, en las fuerzas instintivas más grandes de todas” (págs. 117-118).

Los dos textos que hemos transcrito describen la versión nietzscheana de “aquel milagroso fenómeno llamado «demon de Sócrates»”, una clave para entender su enigma. Para Nietzsche, Sócrates es un anormal y un monstruo de la naturaleza. Su anormalidad reside en el carácter inverso que presentan la consciencia y lo inconsciente en la estructura de la personalidad socrática. Su monstruosidad, en un defecto o carencia: su naturaleza se reduce a lógica y a total ausencia de mística. Ahora bien, repárese en lo que vuelve a ser motivo de asombro y —esta vez, sí— de *ambigüedad* en el diagnóstico: el socratismo lógico, el *instinto lógico* de Sócrates es de una violencia natural tan desenfrenada que sólo la podemos comparar a la que se manifiesta “en las fuerzas instintivas más grandes de todas.” Resulta, pues, que quien era el gran crítico de lo que se hacía “únicamente por instinto” está poseído, a su vez, por una fuerza instintiva tal que no se arredra ni ante la propia muerte, porque tiene una especie de “vocación divina” que se mueve, por así decirlo, *detrás* de Sócrates. El combate no se lleva a cabo, en consecuencia, entre la lógica y el instinto, sino entre el instinto lógico y la sabiduría instintiva, entre dos fuerzas instintivas, dos fuerzas de la naturaleza que se enfrentan entre sí. Por lo demás, ¿no se podría decir que el místico también es un monstruo por defecto? La perplejidad nos vuelve a afectar: Sócrates se revela como ambiguo, como

consciente, intelectual y lógico, pero también como instintivo, natural y desenfrenado. ¿Acaso tiene un íntimo parentesco con Dioniso? Continuemos leyendo el texto. La imagen que aparezca no podrá ser simple.

9. Sócrates, dice Nietzsche, “nunca tuvo duda de la corrección del planteamiento entero del problema.” “La sabiduría consiste en el saber” y “no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro.” Esta es, más o menos, la norma de aquella extraña actividad misionera de Sócrates, la cual tuvo que congregarse en torno a sí una nube de negrísimo enojo, porque nadie era capaz de atacar la norma misma volviéndola contra Sócrates: pues para esto se habría necesitado además aquello que en modo alguno se poseía, aquella superioridad socrática en el arte de la conversación, en la dialéctica” (pág. 221). Como ya dijimos y es bien sabido, Sócrates es “el héroe dialéctico del drama platónico” (pág. 121). Ahora bien, en la esencia de la *dialéctica* hay un elemento *optimista*, “elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la consciencia frías: elemento optimista que, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisiacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación” (*Ibid.*) “Con el látigo de sus silogismos la dialéctica optimista arroja de la tragedia a la *música*: es decir, destruye la esencia de la tragedia, esencia que únicamente se puede interpretar como una manifestación e ilustración de estados dionisiacos, como simbolización visual de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisiaca (págs. 122-123).

He aquí la explicación de por qué se denomina “socratismo estético” la tendencia que, ejercitada por Eurípides en sus dramas, hirió de muerte a la tragedia. Ahora comprendemos en profundidad que éste solamente fuese una máscara seducida por Sócrates, compleja figura que a su superioridad en la *dialéctica* hay que añadirle “una voluntad enorme detrás de un entendimiento tan unilateral, la personalísima energía primordial de un carácter firme, junto a una fealdad externa fantásticamente atractiva” (pág. 221). Sócrates es “el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura: él es el aniquilador del drama musical, que habría concentrado en sí los rayos de todo el arte antiguo” (pág. 225). Ese proceso de aniquilación, que ya hemos presentado sucintamente, merece que lo volvamos a describir: “La dialéctica —de forma contraria a la tragedia— es *optimista* desde el fondo de su ser: cree en la causa y el efecto y, por tanto, en una relación necesaria de culpa y castigo, virtud y felicidad: sus ejemplos de cálculo matemático tienen que no dejar resto: ella niega todo lo que no pueda analizar de manera conceptual. La dialéctica alcanza continuamente su meta: cada conclusión es una fiesta de júbilo para ella, la claridad y la consciencia son el único aire en que puede respirar. Cuando este elemento se infiltra en la tragedia surge un dualismo como entre noche y día, música y matemática. El héroe que tiene que defender sus acciones con argumentos y contraargumentos corre peligro de perder nuestra

compasión: pues la desgracia, que, a pesar de todo, le alcanza luego, lo único que demuestra precisamente es que, en algún lugar, él se ha equivocado en el cálculo. Pero una desgracia provocada por una falta de cálculo es ya más bien un motivo de comedia. Cuando el placer por la dialéctica hubo disuelto la tragedia, surgió la comedia nueva con su triunfo constante de la astucia y del ardid (...) Todo el mundo conoce las tesis socráticas 'La virtud es el saber: se peca únicamente por ignorancia. El virtuoso es el feliz'. En estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia, que es pesimista. Mucho antes de Eurípides esas concepciones trabajaron ya en disolver la tragedia. Si la virtud es el saber, entonces el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico" (pág. 227)

10. Nietzsche no se limita a interpretar a Sócrates desde los fragmentos que la tradición nos ha legado de su figura y de sus actividades, bien procedan aquellos de Platón, de Aristófanes o de otras fuentes clásicas. Por el contrario, cada uno de los rasgos o de las anécdotas que le transmite la tradición se transforma enseguida en sus manos en una *categoría*, en una *tendencia* transpersonal de vigencia histórica, en un *símbolo* permanente. Al abordar el tópico de la fealdad de Sócrates —“el silénico ser extremo de Sócrates, sus ojos de cangrejo, sus labios gruesos y su vientre colgante” (pág. 224)— el propio Nietzsche nos descubre su forma de proceder: “resulta significativo que sea Sócrates el primer gran heleno que fue feo; de igual manera que en él propiamente todo es simbólico” (pág. 225). Así pues, ¿qué querrá simbolizar el hecho de que Sócrates sea un maestro en el arte de la dialéctica? O, si nos limitamos al último texto que citamos sobre el optimismo dialéctico, ¿qué significa que el proceso de disolución de la tragedia estuviese ya produciéndose mucho antes de Eurípides? La respuesta de Nietzsche comienza aclarándonos su peculiar perspectiva: “El socratismo es más antiguo que Sócrates; su influjo disolvente del arte se hace notar ya mucho antes. El elemento de la dialéctica, peculiar de él, se introdujo furtivamente en el drama musical ya mucho tiempo antes de Sócrates, y produjo en su bello cuerpo un efecto devastador. El mal tuvo su punto de partida en el diálogo. Como es sabido, el diálogo no estaba originariamente en la tragedia; el diálogo sólo se desarrolló a partir del momento en que hubo dos actores, es decir, relativamente tarde. (...) Tan pronto como se encontraron frente a frente dos actores principales, dotados de iguales derechos, surgió, de acuerdo con un instinto profundamente helénico, la rivalidad, y, en verdad, la rivalidad expresada con palabras y argumentos” (pág. 225).

El magisterio dialéctico de Sócrates, en consecuencia, no testimonia solamente unas habilidades peculiares de su talante intelectual sino que condensa la manifestación de “un instinto profundamente helénico” que ha estado en acción “ya mucho antes.” ¿Quiere esto insinuar que Sócrates es más instintivo y más griego y más antiguo de lo que podríamos sospechar? ¿Que no todo en él es negativo y abominable? Escuchemos la opinión de Nietzsche: “Si he-

mos de suponer, pues, que incluso antes de Sócrates actuó ya una tendencia antidionisiaca, que sólo en él adquiere una expresión inauditamente grandiosa: entonces no tenemos que arredrarnos de preguntar hacia dónde apunta una aparición como la de Sócrates: que, si tenemos en cuenta los diálogos platónicos, no podemos concebir como un poder únicamente disolvente y negativo” (pág. 123).

Estamos entrando en las parcelas más sorprendentes e insospechadas de la interpretación compleja que el joven Nietzsche nos brinda del filósofo Sócrates. Para comprender lo que viene a continuación conviene que tengamos presente la altísima consideración que el responsable catedrático de filología griega tenía de ese pueblo al que le dedicaba todo su trabajo profesional: “los griegos tienen en sus manos, como aurigas, tanto nuestra cultura como cualquier otra” (pág. 126). Hagamos, no obstante, una necesaria precisión: por “los griegos” no hay que entender exclusivamente el ser griego que Sócrates se atrevió a negar, “ese ser que, como Homero, Píndaro y Esquilo, como Fidias, como Pericles, como Pitia y Dioniso, como el abismo más profundo y la cumbre más elevada, está seguro de nuestra estupefacta adoración” (pág. 117), sino, por el contrario —y la formulación es inclusiva— “los griegos desde Homero hasta Sócrates” (pág. 125). La inclusión de éste está avalada tanto por el contexto y las citas de *El nacimiento de la tragedia* que enseguida transcribiremos como por muchos otros textos de los años en Basilea. Por ejemplo, frente a lo que rezan las traducciones habituales, Nietzsche no habla de los filósofos “presocráticos” sino de los “preplatónicos.” Además, en su inacabado torso dedicado a esos “antiguos sabios”, Sócrates aparece siempre expresamente citado como uno de los grandes maestros de la antigua Grecia, esto es, como uno de los personajes que hicieron filosofía en la época trágica de los griegos, en compañía de Tales, Anaximandro, Heráclito, Parménides, Anaxágoras, Empédocles y Demócrito. No sólo en la incompleta historia nietzscheana de los “preplatónicos” hay varios pasajes que lo atestiguan, también lo testifican muchos fragmentos póstumos de esa época. Aquí nos bastará el siguiente e inequívoco texto del libro de 1871: “Para mostrar que también a Sócrates le corresponde la dignidad de semejante posición de guía bastará con ver en él el tipo de una forma de existencia nunca oída antes de él, el tipo del *hombre teórico*, cuyo significado y cuya meta trataremos de entender a continuación” (pág. 126).

11. Del campo de la estética pasamos ahora al de la tipología antropológico-cultural: *Sócrates es el arquetipo del hombre teórico y de la cultura socrática o alejandrina*. Si estamos atentos a la presentación que Nietzsche ofreció de este tipo de hombre y de cultura hallaremos que, a pesar de su clara diferencia de todo lo genuinamente dionisiaco, no merece adjetivación negativa ni reproches fundamentales que conlleven secundariedad o postergación sino, más bien, una especie de respeto, de lícita opción y de dignidad intrínseca. En estos momentos Sócrates ya parece un igual a Dioniso, como si el mundo entero de la

cultura auténtica pudiese comprenderse gracias al trío formado por Sócrates, Apolo y Dioniso. He aquí los textos principales: “También el hombre teórico encuentra una satisfacción infinita en lo existente, igual que el artista y, como éste, se halla defendido por esa satisfacción contra la ética práctica del pesimismo y contra sus ojos de Linceo, que brillan sólo en la oscuridad. Si, en efecto, a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo, el hombre teórico, en cambio, goza y se satisface con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza” (págs. 126-127). La forma alejandrina de “jovialidad griega” —“la forma más noble”— “es la jovialidad del *hombre teórico*: ella ostenta los mismos signos característicos que yo acabo de derivar del espíritu de lo no-dionisiaco, —el combatir la sabiduría y el arte dionisiacos, el intentar disolver el mito, el reemplazar el consuelo metafísico por una consonancia terrenal, e incluso por un *deus ex machina* propio, a saber, el dios de las máquinas y los crisoles, es decir, las fuerzas de los espíritus de la naturaleza conocidas y empleadas al servicio del egoísmo superior, el creer en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia, y ser también realmente capaz de encerrar al ser humano individual en un círculo estrechísimo de tareas solubles, dentro del cual dice jovialmente a la vida: “Te quiero: eres digna de ser conocida” (pág. 144). Veamos, por último, la fundamentación filosófica de esta descripción de la tipología antropológico-cultural que tiene a Sócrates por guía y prototipo: “Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A éste lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, a aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna: para no hablar de las ilusiones más vulgares y casi más enérgicas aún, que la voluntad tiene preparadas en cada instante. Aquellos tres grados de ilusión están reservados en general sólo a las naturalezas más noblemente dotadas, que sienten el peso y la gravedad de la existencia en general con hondo displacer, y a las que es preciso librar engañosamente de ese displacer mediante estimulantes seleccionados. De esos estimulantes se compone todo lo que nosotros llamamos cultura: según cuál sea la proporción de las mezclas, tendremos una cultura preponderantemente *socrática*, o *artística*, o *trágica*; o si se nos quieren permitir unas ejemplificaciones históricas: hay, o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica, o bien una cultura budista.

Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el *hombre teórico*, el cual está equipado con las más altas fuerzas cognitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y

primer antecesor es Sócrates” (págs. 145-146). La tipología elaborada le sirve a Nietzsche también para interpretar su presente antropológico-cultural, como seguiremos viendo, y para puntualizar que el hombre teórico o socrático “cree en una vida guiada por la ciencia” y “trabaja al servicio de la ciencia.”

12. Estamos ya en el corazón del primer libro del autor del *Zaratustra*, al menos a los insobornables y exigentes ojos del maduro prologuista de la tercera edición de su obra de juventud, que en el “*Ensayo de autocrítica*” de 1886 dejó escrito este indirecto homenaje a la ambigua figura de Sócrates: “Aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico —¿cómo?, ¿no podría ser justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de modo anárquico? ¿Y la “jovialidad griega” del helenismo tardío, tan sólo un arrebol de crepúsculo? ¿La voluntad epicúrea *contra* el pesimismo, tan sólo una precaución del hombre que sufre? Y la ciencia misma, nuestra ciencia— sí, ¿qué significa en general, vista como síntoma de vida, toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, *de dónde*- toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el cientifismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defensa sutil obligada contra -la *verdad*? ¿Y hablando en términos morales, algo así como cobardía y falsedad? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia? Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ese acaso *tu* secreto? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu -ironía?-” (págs. 26-27).

Estas cuestiones no son temas adyacentes al núcleo de *El nacimiento de la tragedia*. El problema simbolizado por Sócrates, el problema de la ciencia, es, a fin de cuentas, el problema capital del libro: “Lo que yo conseguí aprehender entonces, algo terrible y peligroso, un problema con cuernos, no necesariamente un toro precisamente, en todo caso un problema *nuevo*: hoy yo diría que fue el *problema de la ciencia* misma -la ciencia concebida por vez primera como problemática, como discutible” (pág. 27).

Aquí y ahora no podemos presentar con pormenores la filosofía nietzscheana de la ciencia tal y como está desarrollada en su obra de juventud. Nos ceñiremos al símbolo de Sócrates en la medida en que sirve para plantear y clarificar este *problema de la ciencia*, problema en el que confluyen temas que ya hemos considerado, como la dialéctica, el hombre teórico y la cultura alejandrina.

13. La verdadera cultura tiene su guía en los griegos. Pero la ciencia también fue una creación genuinamente griega. ¿Puede ayudarnos a profundizar en su significado el dúo de divinidades griegas, Apolo y Dioniso, que en el libro de 1871 son los principios de explicación de la lectura nietzscheana de la tragedia? Efectivamente: “En Sócrates se materializó *uno* de los aspectos de lo helénico, aquella *claridad apolínea*, sin mezcla de nada extraño: él aparece cual un rayo de luz puro, transparente, como precursor y heraldo de la *ciencia*, que asimismo debía nacer en Grecia” (pág. 224). Este texto obliga a diferenciar inequívocamente entre Eurípides y su empresa estética, por una parte,

que ya vimos que eran por completo ajenas a lo dionisiaco y a lo apolíneo, y Sócrates, por la otra, que es un apolíneo puro. Esta tesis también se encuentra en *El nacimiento de la tragedia*: “En el esquematismo lógico la tendencia apolínea se ha transformado en crisálida (pág. 121).

La metáfora de la que aquí se sirve el genial escritor Nietzsche merece un comentario particular. Sócrates es un genuino heleno y un representante verdadero del instinto artístico-natural apolíneo, pero con una necesaria precisión: en cuanto socratismo lógico —Sócrates “es el padre de la lógica, la cual representa con máxima nitidez el carácter de la ciencia pura” (pág. 225)—, dicha tendencia apolínea se ha convertido en crisálida, así pues, ha sufrido una *transformación* y es ya “como” otra cosa —la lógica, la dialéctica, la ciencia—. El primitivo gusano hecho larva ahora vive encerrado en el interior de su capullo, alejado del sol y del viento, “como” si su vivir careciese de vida. Lo apolíneo —el “gusano”— ha dejado de serlo —“la crisálida”—. No obstante, y siguiendo la implícita sugerencia que la metáfora nos brinda, podríamos sospechar que hay esperanzas de que la “crisálida” actual —el “socratismo”— se transforme en “mariposa”, volando a cielo abierto. En cualquier caso, lo que es lícito afirmar es que la ciencia, incluso concebida como ciencia pura —la lógica—, en Nietzsche no es un fenómeno simple y unidimensional sino un fenómeno en devenir y con unas raíces apolíneas que la emparentan con la naturaleza, los instintos, el arte y la vida. De ahí que, como ya vimos, el tipo del hombre teórico y la cultura alejandrina sean opciones nobles, con muchos factores compartidos por las otras alternativas similares en rango —la artística y la trágica— aunque con preponderancia del elemento dominante y por ello denominante.

La reconocida presencia de lo apolíneo en el socratismo le permite a Nietzsche descifrar las caras ocultas de la supuesta “ciencia pura.” Sirviéndonos de la feliz conceptualización de Adorno y Horkheimer podríamos llamar a tal interpretación de la ciencia como *dialéctica de la ilustración*. Los factores instintivos, míticos y artísticos que laten en la opción del científico son detectables gracias al arquetipo socrático, enfocado ahora bajo el motivo del *Sócrates moribundo*: “el que se le sentenciase a muerte y no a destierro únicamente, eso parece haberlo impuesto el mismo Sócrates, con completa claridad y sin el horror natural a la muerte: se dirigió a ésta con la misma calma con que, según la descripción de Platón, es el último de los bebedores en abandonar el simposio al amanecer, para comenzar un nuevo día; mientras a sus espaldas quedan, sobre los bancos y por el suelo, los adormecidos comensales, para soñar con Sócrates, el verdadero erótico. *El Sócrates moribundo* se convirtió en el nuevo ideal, jamás visto antes en parte alguna, de la noble juventud griega: ante esa imagen se postró, con todo el ardiente fervor de su alma de entusiasta, sobre todo Platón, el joven heleno típico” (pág. 118). Sócrates —o la ciencia— es, pues, también un *ideal* con el que se puede *soñar* y al que se puede adorar, o ante el que un heleno típico se puede *postrar*, como si fuese una

divinidad —una “diosa desnuda.” Pero no estamos ante un pasaje aislado que se limite a meras alusiones. Unas páginas después prosigue Nietzsche el desciframiento de esta faceta del arquetipo socrático.

“Lessing, el más honesto de los hombres teóricos, se atrevió a declarar que a él le importa más la búsqueda de la verdad que ésta misma: con lo que ha quedado al descubierto el secreto fundamental de la verdad, para estupor, más aún, para fastidio de los científicos. Ciertamente, junto a este conocimiento asilado está, como un exceso de honestidad, si no de altanería, una profunda representación *ilusoria*, que por vez primera vino al mundo en la persona de Sócrates, —aquella inconclusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de *corregir* el ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en *arte: en el cual es en el que tiene puesta propiamente la mirada este mecanismo*.

Ahora, iluminados por la antorcha de este pensamiento, miremos hacia Sócrates: éste se nos aparece como el primero que, de la mano de ese instinto de la ciencia, supo no sólo vivir, sino —lo que es mucho más— morir; y por ello la imagen del *Sócrates moribundo*, como hombre a quien el saber y los argumentos han liberado del miedo a la muerte, es el escudo de armas que, colocado sobre la puerta de entrada a la ciencia, recuérdale a todo el mundo el destino de ésta, a saber, el de hacer aparecer inteligible, y por tanto justificada, la existencia: a lo cual, desde luego, si los argumentos no llegan, tiene que servir en definitiva también el mito, del que acabo de decir que es la consecuencia necesaria, más aún, el propósito de toda ciencia” (págs. 127-128).

La figura de Sócrates posibilita, pues, que Nietzsche subraye con fuerza que la *ciencia* también reposa en la *ilusión*, en la *creencia* y en el *instinto* y, a la vez, que tiende hacia el *arte* y el *mito*, por lo tanto, que la ciencia no es incompatible con la tragedia sino un mecanismo de componentes y resultados íntimamente similares o quasiidénticos. La originalidad de Sócrates, su innovación y su carácter de *arquetipo* son susceptibles de merecer un honroso reconocimiento, sobre todo si tenemos en cuenta el extraordinario éxito que ha tenido a escala universal o planetaria como opción vital para hombres superiores y como sistema compartido de pensamiento. Por eso Nietzsche afirma que es imposible “dejar de ver en Sócrates un punto de inflexión y un vértice de la denominada historia universal” (pág. 128). En el fragmento que a continuación transcribimos se percibe la vibración autobiográfica o la confesión del propio “socratismo” del filólogo que se autorreconoce como “científico” y como educador de jóvenes nobles y —lo que es más significativo— en él se comprueba que también a partir de la opción socrática es posible que se alcance el cénit antropológico, tal como lo piensa la metafísica construida por el joven Nietzsche, esto es, que se produzca el “genio.” Ya no cabe reconocimiento mayor por parte de la antropología filosófica implícita en el pensar nietz-

scheano de aquella época en Basilea.

“Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con la señalada creencia en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y ve en el error el mal en sí. Penetrar en esas razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, eso pareció al hombre socrático la ocupación más noble de todas, incluso la única verdaderamente humana: de igual manera que aquel mecanismo de los conceptos, juicios y ratiocinios fue estimado por Sócrates como actividad suprema y como admirabilísimo don de la naturaleza, superior a todas las demás capacidades. Incluso los actos morales más sublimes, las emociones de la compasión, del sacrificio, del heroísmo, y aquel sosiego del alma, difícil de alcanzar, que el griego apolíneo llamaba *sophrosyne*, fueron derivados, por Sócrates y por sus seguidores simpatizantes hasta el presente, de la dialéctica del saber y, por tanto, calificados de aprendibles. Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y nota cómo éste intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de las apariencias, no sentirá a partir de ese momento ningún aguijón que pudiera empujarlo a la existencia con mayor vehemencia que el deseo de completar esa conquista y de tejer la red con tal firmeza que resulte impenetrable. A quien tenga esos sentimientos, el Sócrates platónico se le aparece entonces como maestro de una forma completamente nueva de “jovialidad griega” y de dicha de existir, forma que intenta descargarse en acciones y que encontrará esas descargas casi siempre en influencias mayerúticas y educativas sobre jóvenes nobles, con la finalidad de producir finalmente el “genio.”

14. Y llegamos ya, por último, al mensaje más secreto e insospechado que Nietzsche extrae de la figura simbólica de Sócrates. Recordemos, para ello, lo que dice en el *Ensayo de autocrítica* de 1886: *El nacimiento de la tragedia* es un libro “colocado en el terreno del arte —pues el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia—” (pág. 27). Esta es la razón profunda de “aquella tarea a la que este temerario libro osó por vez primera acercarse —*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*”— (pág. 28). Así pues, si hemos de colocar a Sócrates en el terreno del arte —y eso significa que lo hemos de interpretar a partir de la dualidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco—, nos veremos obligados también a preguntarnos por las repercusiones que ha de tener en el campo de la estética ese doble propósito último que hemos visto que Nietzsche detectaba en la ciencia, a saber, el arte y el mito. El *Sócrates moribundo* asumía la simbolización de este último, el mito, como consecuencia necesaria y como propósito de toda ciencia. ¿Hay alguna figura socrática que permita ejemplificar prototípicamente que el arte es también el último escalón al que ha de llegar la ciencia en su madurez? Ciertamente, la hay, y Nietzsche empieza por presentarla desde lo que la tradición nos ha legado del personaje histórico de Sócrates. Veamos su

primera aparición en *El nacimiento de la tragedia*: “Aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía la descomposición de la tragedia dionisiaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un “Sócrates artístico” es en absoluto algo contradictorio en sí mismo.

Aquel lógico despótico tenía a veces, en efecto, frente al arte, el sentimiento de una laguna, de un vacío, de un semirreproche, de un deber acaso desatendido. Con mucha frecuencia se le presentaba en sueños, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, una y la misma aparición, que siempre le decía igual cosa: “¡Sócrates, cultiva la música!” Hasta sus últimos días Sócrates se tranquiliza con la opinión de que su filosofar es el arte supremo de las musas, y no cree que una divinidad le invite a cultivar aquella “música vulgar, popular.” Finalmente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia moral, decídese a cultivar también aquella música tan poco apreciada por él. Y con esos sentimientos compone un proemio en honor de Apolo y pone en verso algunas fábulas de Esopo. Lo que le empujó a realizar esos ejercicios fue algo semejante a aquella demoníaca voz admonitoria, fue su intuición apolínea de no comprender, lo mismo que si fuera un rey bárbaro, una noble estatua de un dios, y de correr peligro de pecar contra su divinidad —por su incompreensión. Aquella frase dicha por la aparición onírica socrática es el único signo de una perplejidad acerca de los límites de la naturaleza lógica: ¿Acaso ocurre —así tenía él que preguntarse— que lo incomprensible para mí no es ya también lo ininteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?

En el sentido de esta última pregunta llena de presentimientos resulta necesario declarar que hasta este momento, e incluso por todo el futuro, el influjo de Sócrates se ha extendido sobre la posteridad como una sombra que se hace cada vez mayor en el sol del atardecer, así como que ese mismo influjo obliga una y otra vez a recrear el *arte* —y, desde luego, el arte en un sentido metafísico, más amplio y más profundo— y, dada su propia infinitud, garantiza también la infinitud de éste” (págs. 123-124-125).

La importancia de la tesis que este texto contiene justifica con creces, pensamos nosotros, la larga extensión de la cita. El carácter de guía cultural que Sócrates reviste como figura griega fundamental implica interpretar la anécdota del viejo Sócrates encarcelado cultivando la música como una categoría decisiva. Gracias a ella se hace comprensible que entre socratismo (o ciencia) y arte no haya una relación antitética o autocontradictoria sino que, inversamente, el socratismo maduro (o la ciencia desarrollada) se haga él mismo socratismo artístico, es decir, que el arte sea un suplemento necesario de la ciencia. Aún no acaban aquí las cosas: como el influjo de Sócrates no ha hecho sino crecer progresivamente y dominar el planeta entero, es su propio triunfo

universal —“su propia infinitud”— el que ahora garantiza y reclama el renacimiento del arte.

Dos cuestiones se perfilan tras esta sorprendente cita. ¿Qué quiere decir Nietzsche con la “infinitud” de la ciencia? Por otra parte, y teniendo en cuenta que una de las tesis más insistentemente repetidas en todo el libro de 1871 es la atribución a Dioniso del “arte no-escultórico de la música”, preguntamos nosotros: ¿qué simboliza el viejo Sócrates cultivando la *música*? ¿Qué significa, leída desde la estética, esa figura de la ciencia? ¿Qué relaciones pueden mantener Sócrates y Dioniso, la ciencia y la tragedia, la matemática y la música? ¿Es siempre Sócrates un mundo totalmente al revés y puesto cabeza abajo? He aquí las respuestas:

“Ahora la ciencia, agujoneada por su vigorosa ilusión, corre presurosa e indetenible hasta aquellos límites contra los cuales se estrella su optimismo, escondido en la esencia de la lógica. Pues la periferia del círculo de la ciencia tiene infinitos puntos, y mientras aún no es posible prever en modo alguno cómo se podría alguna vez medir completamente el círculo, el hombre noble y dotado tropieza de manera inevitable, ya antes de llegar a la mitad de su existencia, con tales puntos límites de la periferia, donde su mirada queda fija en lo imposible de esclarecer. Cuando aquí ve, para su espanto, que, llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola —entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, *el conocimiento trágico*, que, aun sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio.

Si ahora, con ojos fortalecidos y confortados en los griegos, miramos las esferas más altas de ese mundo que nos baña, veremos transmutarse en resignación trágica y en necesidad de arte la avidez de conocimiento insaciable y optimista que apareció de manera prototípica en Sócrates: mientras que, en sus niveles inferiores, esa misma avidez tiene que manifestarse hostil al arte y tiene que aborrecer íntimamente sobre todo el arte trágico-dionisiaco, como lo expusimos con el ejemplo de la lucha del socratismo contra la tragedia esquilea.

Con ánimo conmovido llamamos aquí a las puertas del presente y del futuro: ¿conducirá aquella “transmutación” a configuraciones siempre nuevas del genio, y precisamente del *Sócrates cultivador de la música*? (págs. 129-130).

Este texto nos explica la respuesta nietzscheana a las dos cuestiones que anteriormente planteamos: la *ciencia* se ha desarrollado tanto que la periferia de su círculo es infinita y todo buen científico tropieza relativamente pronto con problemas insolubles. Está obligada, en consecuencia, a *transmutarse* en *conocimiento trágico*, el cual, a su vez, reclama *arte*. Estamos viendo que la respuesta a la segunda cuestión se va inclinando hacia el reconocimiento de que, en sus niveles superiores o en sus esferas más altas, esto es, en su madurez, el socratismo se ha de invertir, ha de poner los pies sobre el suelo y ha de conducir a una nueva alianza con la tragedia. Esa “transmutación” —la “mariposa” en la que se convierte la “crisálida” cuando se ha desarrollado— indica

que *Sócrates coadyuvará al renacimiento de Dioniso*. ¡Cómo! ¿Estaremos exagerando en nuestra lectura? Continuémosla atentamente por si acaso es el propio Nietzsche quien lo dice, y no sólo a través de sugestivas metáforas sino con toda claridad. Estamos en el capítulo 17 de *El nacimiento de la tragedia*, a punto de entrar en la recta final del libro. Sus lectores ya conocemos el ciclo vital que ha tenido la tragedia en la Grecia clásica y la hemos visto desaparecer después de Eurípides y Sócrates, pero no podemos resignarnos a vivir sabiéndonos irremediabiles huérfanos de su presencia. Es obvio que nos planteemos las vías de su ansiado retorno en y para nuestro presente. En este preciso contexto escribe Nietzsche: “Ocupáanos aquí el problema de saber si el poder que logró que la tragedia, al chocar contra su oposición, se hiciese añicos, tendrá en todo tiempo suficiente fortaleza para impedir el redespertar artístico de la tragedia y de la consideración trágica del mundo. Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre *la consideración teórica y la consideración trágica del mundo*; y sólo después de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia: como símbolo de esa forma de cultura tendríamos que colocar el *Sócrates cultivador de la música*, en el sentido antes explicado” (pág. 140).

El resto del libro razona el exacto cumplimiento de las condiciones aquí exigidas para el renacimiento de la tragedia. Según Nietzsche, Kant y Schopenhauer han demostrado los límites y el carácter condicionado del conocer en general y han negado la pretensión de la ciencia de poseer una validez y unas metas universales. Con ellos se introduce una cultura trágica, una sabiduría dionisiaca, que está reclamando el renacer del arte dionisiaco, esto es, de la tragedia. Como de todos es bien sabido, el joven Nietzsche pensaba que la obra de R. Wagner era el síntoma más evidente de tal renacimiento, pero, como él mismo reconoció unos años después, ésta es la parte más ilusoria y discutible de su libro de 1871.

Y para acabar, permítasenos formular una sospecha: entre Kant y Schopenhauer, por un lado, y la música alemana, por otro, —el trío Bach, Beethoven y Wagner— ¿cómo se sitúa Nietzsche a sí mismo, un catedrático de filología que coge la pluma para que la *ciencia* estética tenga muchas ganancias? ¿Acaso no está viéndose como el representante del “Sócrates artista”, del “Sócrates cultivador de la música”, es decir, no se interpreta a sí mismo como el filólogo artista, o el científico músico, ese necesario centauro que con su sola presencia ya indica el renacer de Dioniso?

Nota aclaratoria: este artículo se ciñe exclusivamente en su argumentación al problema de Sócrates tal y como aparece en la conferencia "Sócrates y la tragedia" y en el libro *El nacimiento de la tragedia*. Muchos fragmentos póstumos de la época confirman la lectura propuesta, así como también la apoyarían desde dentro mismo de los textos transcritos los análisis de la terminología alemana original en la que fueron escritos. Por lo demás, la tesis aquí defendida es solidaria de la que mantenemos con respecto al tratamiento nietzscheano del lenguaje, la antropología, la historia, la ciencia y, sobre todo, las relaciones de Apolo y Dioniso en la tragedia, tomando como base sus textos de juventud. La interpretación que proponemos puede consultarse en los artículos "Apolo y Dioniso como principios de estructuración del campo estético" y "La ciencia en Nietzsche", publicados en *Cuadernos de filosofía y ciencia*, Valencia, n.º 1, 1982, págs. 19-32, y n.º 4, 1983, págs. 37-44, respectivamente. Excepto mínimos cambios, las citas se han tomado de la traducción de Andrés Sánchez Pascual de: F. NIETZSCHE. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Madrid, Alianza, 1981, sexta edición.

STVDIVM

Filología

COLEGIO UNIVERSITARIO DE TERUEL
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

1988

4

DIRECCION:

Elvira Burgos Díaz

CONSEJO DE REDACCION:

Ernesto Arce Oliva
José Castañé Llinás
Manuel Górriz Villarroya
Micaela Muñoz Calvo
Carmen Peña Ardid
M.^a Dolores Royo Latorre
Soledad Tovío Sárnago

CONSEJO CIENTIFICO:

Jesús Cantera Ortiz de Urbina
Aurora Egido Martínez
Joaquín Lomba Fuentes
José-Carlos Mainer Baqué
M.^a Antonia Martín Zorraquino
Carmen Olivares Rivera
Susana Onega Jaén
Eulalia Rodón Binué

Redacción, suscripción, pedidos, intercambios y correspondencia:

Colegio Universitario de Teruel
C/. Miguel Servet, n.º 2
44002 TERUEL
Teléf.: (974) 60 20 58

La Revista admite el envío de originales que deberán remitirse junto con una copia (en ésta no debe constar el nombre del autor). El texto debe ser inédito y escrito a dos espacios y no debe superar las 20 páginas, aunque pueden publicarse artículos de mayor extensión si su interés así lo aconseja. De no ser aceptados para su publicación, sólo serán devueltos a petición expresa de sus autores.

El Consejo de Redacción no se hace cargo de la corrección de las pruebas de imprenta, que debe ser realizada por su autor.

Cada autor recibirá 20 separatas de su artículo y un ejemplar de la Revista.

I.S.S.N.: 0213-7321

Depósito Legal: TE - 113 - 1987

Imprime: Hijo de A. Perruca. C/. San Andrés, 2. TERUEL

SUMARIO

JOSE CASTAÑE LLINAS	<i>Marcial y el epigrama IX, XCVII: su origen, formación y desarrollo.....</i>	5
JOSE ORO CABANAS	<i>Deletion on Semantic Properties in Restrictive and Nominal Relative Constructions through Focus.....</i>	17
EDMUND KENDALL	<i>The Shoals of Nam. Fragmentation of the Liberal American Mythic Language in Vietnam War Literature.....</i>	27
FRANCISCO SEÑALADA GARCIA	<i>La reforma ortográfica de Rambaud.....</i>	51
JOAQUINA LANZUELA HERNANDEZ	<i>Le Cid y la unidad de tiempo: Modificaciones diversas.....</i>	63
ESPERANZA COBOS CASTRO	<i>Prerromanticismo y creación: De la novela sentimental a la novela psicológica francesa.....</i>	71
JOSE ANGEL MELERO MATEO	<i>Tratamiento de los franciscanos en L'heptaméron de Marguerite de Navarre.....</i>	81
MANUELA LEDESMA PEDRAZ	<i>Du "réalisme" au baroque: "Le Roman comique" de Paul Scarron.....</i>	99
JOSE LAGUNA CAMPOS	<i>Contribución al vocabulario de los tejidos de la primera mitad del siglo XIII.....</i>	113
JOSE ENRIQUE SERRANO ASENJO	<i>Pretextos cinematográficos en Cita de ensueños.....</i>	137
JUAN VILLALBA SEBASTIAN	<i>Consideraciones sobre un episodio de la Vida de Pedro Saputo; su estancia en el convento.....</i>	149
JOAN B. LLINARES CHOVER	<i>Sócrates en el Nacimiento de la tragedia de F. Nietzsche. Notas para la revisión de un tópico.....</i>	159
JOAN AUCEJO JAVALOYAS	<i>Materialismo cultural: notas críticas.....</i>	179
PEDRO PARDOS PARDOS	<i>Gabriel Marcel: Antecedentes filosóficos.....</i>	187