

La sabiduría de Sileno. El sátiro como hombre salvaje en el joven Nietzsche¹

Un silencio repleto de ecos contra el cristianismo : la sabiduría de Sileno

En el apartado 5 de su *Ensayo de autocrítica*, el prólogo que Nietzsche redactó en 1886 para la tercera edición de su obra *El nacimiento de la tragedia*, el primero de sus libros, publicado a comienzos de 1872, su autor indica que aquella « metafísica-de-artista » que entonces elaboró « delata ya un espíritu que alguna vez, asumiendo todos los riesgos, se defenderá contra la interpretación *moral* y el significado *moral* de la existencia », es decir, que su filosofar no tiene antítesis más grande que la doctrina cristiana.² En tal contexto añade : « Quizá se pueda apreciar de manera óptima la profundidad de esta tendencia *antimoral* en el silencio precavido y hostil con el que se trata al cristianismo en el libro entero. »³

¹ Varias de las sugerencias de este texto se expusieron en el III Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios sobre Friedrich Nietzsche, dedicada a Nietzsche : *Filología, Filosofía y crítica de la cultura*, a comienzos de abril de 2014 en la Universidad Complutense de Madrid. A finales de octubre de ese año, en la Jornada Internacional Nietzsche que tuvo lugar en la Facultad de Filosofía y CCEE de la Universitat de València, precisé diversas cuestiones, el texto de mi intervención ya ha aparecido como « Problemas de la filosofía de la cultura en Nietzsche : el mito del hombre salvaje en *El nacimiento de la tragedia* » en *Quaderns de Filosofia*, Vol. II, n° 1 (2015), 39-59. Aprovecho ahora esta oportunidad que me brinda el profesor P. Wotling para desarrollar y ampliar mi lectura de esta cuestión antropológica de la filosofía de la cultura de Nietzsche.

² *El nacimiento de la tragedia* (en *Obras Completas*, vol. I, ed. Diego Sánchez Meca, traducción Joan B. Llinares, Madrid, Tecnos 2010), « Ensayo de autocrítica » / *GT*, « Versuch einer Selbstkritik », § 5, p. 333. Las citas que haremos de *GT* pertenecen todas a esta edición.

³ *Ibid.*

No es del todo exacto que a lo largo de toda esa obra de juventud se guarde silencio sobre el cristianismo. Hay, por el contrario, breves y muy significativos juicios e ironías en torno a esta religión que permiten reconstruir algunos trazos cruciales de la imagen que de ella tenía el por entonces profesor de filología clásica de la Universidad de Basilea. Por ejemplo, el siguiente pasaje en torno a la religión griega, que aparece a comienzos del capítulo 3 del libro :

Quien se dirija a estos olímpicos teniendo una religión distinta en el corazón y busque en ellos altura ética, más aún, santidad, espiritualización incorpórea, misericordiosas miradas de amor, tendrá pronto que volverles la espalda, malhumorado y decepcionado⁴. Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber : aquí no nos habla sino una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, tanto si es bueno como si es maligno. Y así el espectador se encontrará tan consternado ante esta fantástica superabundancia de vida que se preguntará con qué poción mágica en el cuerpo esos seres humanos superbravos pudieron gozar de la vida, de modo que, mirasen donde mirasen, tenían frente a ellos a Helena, imagen ideal « presente en dulce sensualidad » de su propia existencia, que reía⁵. Pero a este

⁴ Como dicen las notas de la edición de *Obras completas* que cito, Nietzsche parece estar refiriéndose aquí a Carl F. Nägelsbach, que en su obra *Homerische Theologie* (1840), critica la imperfección de los dioses homéricos comparándolos con la santidad del Dios cristiano.

⁵ Helena sonriente era, para los griegos, la imagen de la existencia perfecta : « Objetivamente : lo bello es una sonrisa de la naturaleza, un exceso de fuerza y de sentimiento de placer de la existencia : piénsese en las plantas. Lo bello es el cuerpo virginal de la esfinge. La finalidad de lo bello es seducir a la existencia. Pero entonces, ¿ qué es propiamente esa sonrisa, esa seducción ? Negativamente : el ocultamiento de la pena, la eliminación de todos los pliegues y la jovial mirada del alma de la cosa. « Ve a Helena en cada mujer » : el ansia de existir oculta lo que no es bello. Lo bello es la negación de la pena, o verdadera negación de la pena o negación aparente de ella ». F. NIETZSCHE *Fragmentos Póstumos*, I (ed. Diego Sánchez Meca, trad. Luis de Santiago, Madrid, Tecnos, 2010) / *KSÄ* 7, 7 [27]. Cfr. también *Fragmentos póstumos* I / *KSÄ* 7, 7 [25] : « La naturaleza ansía ardientemente la sonrisa ». Esta imagen puede

espectador que está ya retrocediendo tenemos que gritarle : « No te vayas de allí, sino oye primero lo que la sabiduría popular griega dice de esa misma vida que aquí se extiende ante ti con una serenidad tan inexplicable.⁶

Así pues, a esa religión distinta a la de los griegos de la Antigüedad se contraponen la sabiduría popular griega.

Varios capítulos después, en el 11, cuando se describe « la muerte de la tragedia » a manos de Eurípides y la degeneración de aquel arte sublime en la *comedia ática nueva*, Nietzsche expone las principales características de este género empobrecido y senil, al que hermeneutas posteriores consideraron erróneamente como el prototipo de lo griego :

El instante, el gracejo, la frivolidad, el antojo son sus divinidades supremas ; el quinto estado, el del esclavo⁷, es el que ahora predomina, al menos por el modo de pensar : y si ahora sigue siendo lícito que se hable de la « serenidad griega », entonces se trata de la serenidad del esclavo, que no sabe hacerse responsable de nada serio, ni aspirar a nada grande, ni tener nada de lo pasado o de lo futuro en más alta estima que lo presente. Esta apariencia de la « serenidad griega » fue la que tanto indignó a las naturalezas profundas y terribles de los cuatro primeros siglos del cristianismo : a ellas esa afeminada huida de la seriedad y del horror, ese cobarde dejarse contentar con el placer cómodo les parecían no sólo despreciables, sino el modo de pensar propiamente anticristiano. Y al influjo de ese modo de pensar hay que atribuir el que la visión de la Antigüedad griega que ha pervivido durante siglos retuviese con casi invencible obstinación ese color rosa pálido de la serenidad — como si jamás hubiera existido un siglo VI con su nacimiento de la tragedia, con sus misterios, con su Pitágoras y su Heráclito⁸, más aún, como si no estuvieran

interpretarse como una contraposición a la figura cristiana de María, en especial como virgen (o madre) de los dolores (dolorosa).

⁶ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 3, p. 345.

⁷ Cfr. *Fragmentos póstumos I* / KSA 7, 7 [79] y 10 [1] ; también, F. A. WOLF *Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth* (1807), en *Kleine Schriften*, Halle, 1869, vol. II, 875.

⁸ Cfr. *Fragmentos póstumos I* / KSA 7, 3 [46] y 3 [84].

presentes las obras de arte de la gran época, las cuales, ciertamente — cada una para sí — no pueden explicarse en modo alguno desde la base de semejante placer de vivir y de semejante serenidad seniles y adecuados para los esclavos, pues son obras que remiten, como fundamento de su existencia, a una consideración del mundo completamente diferente.⁹

El joven Nietzsche insiste, por tanto, en que es necesario reinterpretar la tragedia griega, en especial la de Esquilo y Sófocles, para liberarla de esta imagen incorrecta y posterior, que no capta en modo alguno la visión del mundo genuinamente trágica que las obras de los citados autores contienen: la *Heiterkeit* que tales obras manifiestan no tiene nada que ver con la que irritó a los santos padres del cristianismo antiguo, el de sus cuatro primeros siglos de existencia. La propuesta hermenéutica innovadora del profesor de Basilea combate contra esta lectura cristiana de los trágicos griegos, y lo hace reivindicando no sólo unas determinadas obras de *arte*, sino también la *religión* y la *filosofía* de la *época trágica* de los griegos, y su momento germinal, el siglo VI, aquel en el que nació la tragedia, tema al que está consagrado este libro de 1872. Así pues, para adentrarnos en este debate hermenéutico conviene que volvamos a plantear estas cuestiones decisivas: ¿cómo nació la tragedia griega antigua?, ¿a qué necesidades respondía?

Para encontrar una respuesta, debemos retornar al capítulo 3 y atender a la concepción nietzscheana de la *sabiduría popular griega*. En efecto, si oímos con precisión lo que esta dice, entonces es posible que, aunque asistamos a los rituales dionisiacos de este pueblo con una religión distinta en nuestro corazón, no nos vayamos de allí de inmediato, decepcionados por su frivolidad, sino que les tengamos que reconocer una seriedad y una profundidad al menos tan hondas como las de los terribles cristianos de los primeros siglos de nuestra era. He aquí la extraña presentación de tal sabiduría, que en modo alguno se escondía los horrores de la existencia ni se escapaba ante el drama de nuestra finitud:

Dice una vieja leyenda que durante mucho tiempo el rey Midas

⁹ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 11, p. 380.

había perseguido en el bosque al sabio *Sileno*, acompañante de Dioniso, sin poderlo atrapar. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es para el ser humano lo mejor y más ventajoso de todo. Rígido e inmóvil el demonio guarda silencio ; hasta que, obligado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente : « Miserable especie de un día, hijos del azar y del cansancio, ¿ por qué me obligas a decirte lo que para ti sería muy provechoso no oír ? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti : no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti — morir pronto ». ¹⁰

Ciertamente, para reconstruir el nacimiento de la tragedia se nos vuelve a contar un mito antiguo, una vieja leyenda, que a Nietzsche le resultaba bien conocida y hasta en cierto modo familiar.

En torno a las fuentes y las huellas de la sentencia de Sileno

Esta leyenda y, en especial, la sentencia que se ve forzado a pronunciar esa extraña criatura del bosque, el sabio Sileno, quien hubiera preferido guardar silencio, tiene amplios antecedentes en textos de la Antigüedad griega, reiteradamente analizados y estudiados por Nietzsche desde su adolescencia : por ejemplo, los vv. 425-428 de Teognis de Mégara, que ya la formulan con implacable dureza : « De todas las cosas la mejor es no haber nacido / ni ver como humano los rayos fugaces del sol, / y, una vez nacido, / cruzar cuanto antes las puertas del Hades, / y yacer bajo una espesa capa de tierra tumbado » ; los vv. 75-78 del *Certamen* de Hesíodo : « Hijo de Meles, Homero inspirado por los dioses, ea, dime ante todo : ¿ qué es lo mejor para los mortales ? » / Homero : « Primero no nacer es lo mejor para los que habitan sobre la tierra ; pero si no obstante se nació,

¹⁰ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 3, p. 345-346. Para las fuentes clásicas de esta leyenda cf. B. von REIBNITZ. *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsches « Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik »*, Metzler, Stuttgart, 1992, p. 127-131 y M. S. SILK & J. P. STERN *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge Univ. Press, 205 sq.

traspasar cuanto antes las puertas del Hades »¹¹ ; los vv. 1224-1228 de *Edipo en Colono* de Sófocles : « El no haber nacido triunfa sobre cualquier razón. Pero, ya que se ha venido a la luz, lo que en segundo lugar es mejor, con mucho, es volver cuanto antes allí de donde se viene »¹² ; o el fragmento 14 (Rose) del *Eudemo* de Aristóteles, conservado en la *Consolación a Apolonio*, 27, 105 b ss, atribuida a Plutarco (*Moralia* 115 c-e), que, por los detalles concordantes con la versión nietzscheana, merece citarse en toda su extensión :

En efecto, no solo ahora, sino también en tiempos pasados, como dice Crántor,¹³ gran número de hombres sabios ha deplorado la condición humana y ha pensado que la vida es un castigo y que el nacer para el hombre es, en principio, la mayor de las desgracias. Y Aristóteles dice que esto se lo dijo Sileno a Midas, cuando fue capturado. Pero es mejor citar las palabras mismas del filósofo. Él dice, en efecto, en su obra titulada *Eudemo* o *Sobre el alma*¹⁴ lo siguiente : « Por tanto, oh el más poderoso y el más dichoso de todos, además de creer que aquellos que han muerto son dichosos y felices, pensamos que decir alguna mentira en contra de ellos y hablar mal de ellos es impío en la idea de que lo hacemos contra personas que ya se han convertido en seres mejores y superiores a nosotros. Y esta es una creencia tan antigua y vieja entre nosotros que nadie sabe en absoluto ni su origen ni el que la estableció por primera vez, sino que está establecida así por siempre hasta el fin. Y, además de esto, tú observas cómo la máxima que está en los labios de todos los hombres es repetida después de muchos años. » « ¿ Qué máxima ? — dijo él —, y aquel, contestándole, dijo : « Que no haber nacido es en verdad lo mejor de todo, y el morir es mejor que vivir. » Y de que esto es así han sido dadas pruebas a muchos hombres por parte de la divinidad. Así, por ejemplo, se dice que Sileno, después de la partida de caza en la que lo capturó Midas no quería, al principio, decir

¹¹ HESÍODO *Certamen*, trad. de A Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, Gredos, p. 312-313.

¹² SÓFOCLES *Tragedias*, trad. de A. Alamillo, Madrid, Gredos, 1982, p. 447.

¹³ Cf. MULLACH *Frag. Philos. Graec.*, III, p. 149.

¹⁴ Cf. frag. 14 (ed. Rose).

nada a este cuando le preguntaba e interrogaba qué cosa es la mejor para los hombres y cuál es la más deseable de todas, sino que guardaba un silencio obstinado. Y que, cuando, tras haber empleado toda suerte de recursos, lo indujo a decirle algo, él, obligado de esta manera, dijo : « Vástagos efímeros de un genio penoso y de una suerte desgraciada, ¿ por qué me obligáis a deciros aquello que sería mejor para vosotros no conocer ? Pues una vida con la ignorancia de los propios males es la más libre de penas. Pero para los hombres es totalmente imposible obtener la mejor cosa de todas y participar de la naturaleza de lo que es lo mejor : en efecto, lo mejor para todos, hombres y mujeres, es no haber nacido. Sin duda la siguiente después de esto y la primera de las cosas que puedan conseguir los hombres, pero la segunda mejor, es, después de haber nacido, morir lo más rápidamente posible. » Así pues, es evidente que Sileno se expresó así porque pensaba que la existencia después de la muerte es mejor que la existencia en esta vida. Se podrían citar miles y miles de ejemplos semejantes sobre la misma materia, pero no hace falta que seamos prolijos.¹⁵

¹⁵ PLUTARCO *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, II, Madrid, Gredos, 1986, p. 93-95 (trad. de C. Morales Otal y J. García López). Esta lista se puede ampliar con facilidad, recordemos, por ejemplo, HERODOTO *Historia* I, 31 : Solón le responde con un ejemplo a Creso que « para el hombre es mucho mejor estar muerto que vivo », *Historia, libros I-II*, Madrid : Gredos, 1977, p. 109 (trad. de C. Schrader) ; BAQUÍLIDES 5.160-2 [palabras de Meleagro en el Hades, trad. de D. A. Campbell : *Best for mortals never to be born, never to set eyes on the sun's light*] ; EURÍPIDES : fragmento 285, líneas 1-2 (Nauk), de *Bellerophon* (traducción de Ch. Collard y M. Cropp : *I myself affirm what is of course a common word everywhere, that it is best for a man not to be born*) ; fragmento 908, línea 1 (trad. de Ch. Collard y M. Cropp : *Not to be born is better than life for mortals*) ; fragmento 449, de *Cresphontes* (trad. de Ch. Collard y M. Cropp : *We would do better to assemble and bewail a newborn child for all the troubles he is entering, and when a man dies and has his rest from hardships to see him from his home with joy and cries of gladness*, que CICERÓN tradujo al latín en *Cuestiones tusculanas* 1.48.115 : *nam nos decebat coetus celebrantis domum lugere, ubi esset aliquis in lucem editus, humanae vitae varia reputantis mala ; at, qui labores morte finisset gravis, hunc omni amicos laude et laetitia exsequi*) ; EPICURO *Carta a Meneceo*, 125 : « Nada temible hay, en efecto, en el vivir para quien ha

En efecto, para Nietzsche la historia de esta sentencia de la sabiduría griega antigua no sólo era muy conocida, sino que de ella hizo un uso explícito en varios textos, como demuestran sus estudios *Der florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf* y *Certamen quod dicitur Homeri et Hesiodi*, ambos publicados en el *Rheinisches Museum* en 1870 y 1873.¹⁶ En ese certamen, como ya dijimos, a la pregunta de Hesíodo a Homero : « Antes que nada dime, ¿ qué hay para los mortales de más valioso ? », el poeta de la *Iliada*, como también refiere el *Museo* de Alcídamente, que fue un seguidor de Gorgias, contesta con la sentencia central de aquella sabiduría popular : « No haber nacido es en principio lo mejor para los mortales que la tierra pueblan : Y una vez nacido, atravesar cuanto más aprisa posible las puertas del Hades ». Nietzsche comenta que este pasaje está también en Sexto Empírico, *Esbozos pirrónicos* III, 24, y que se remonta a los citados versos de Teognis de Mégara, 425-428, que en parte reaparecen en Macario II 45, en el v. 1125 del *Edipo en Colono* de Sófocles (« no haber nacido vence a todo argumento »¹⁷), y en otros autores. Eran versos muy antiguos, reelaborados por Teognis, pues este poeta, dice, « forma parte del fondo de incontables dichos y sentencias de mayor antigüedad. » Por otra parte, añade lo

comprendido realmente que nada temible hay en el no vivir », y en 126 se citan, criticándolos, los versos de Teognis : « Mejor no haber nacido, / pero, una vez nacido, pasar cuanto antes las puertas del Hades », en *Ética de Epicuro*, Barcelona, Barral, 1974, p. 91 y 93 (trad. de C. García Gual y E. Acosta Méndez) ; POSIDIPO (*Antología* I 13, p. 3), ESTOBEO (*Florilegio*, cap. 120, 3), OVIDIO (*Metamorfosis* III, I, vv. 130-137), etcétera.
¹⁶ Cfr. *KGW* II, 1, p. 271-337 y 339-364. El artículo *El tratado florentino Sobre Homero y Hesíodo, su origen y su certamen*, redactado en 1870-1872 y publicado en los números 25 y 28 del *Rheinisches Museum* (en 1870 y 1873, respectivamente), puede consultarse en castellano en F. NIETZSCHE *Obras completas*, vol. II, ed. de Diego Sánchez Meca, trad. de Jordi Redondo, Madrid, Tecnos, 2014, p. 233-289. Las citas que transcribimos a continuación en el texto pertenecen a esta edición y traducción.

¹⁷ Verso que junto con el v. 1126, en el texto original griego, forma el *motto* del volumen segundo del *Hiperión* de Hölderlin, el poeta preferido por el Nietzsche adolescente, como bien se sabe.

siguiente : « oímos gracias al detallado relato de Aristóteles en el diálogo *Eudemo* que aquella antigua sentencia se les dio a conocer a muchos desde el ámbito de los dioses, pero en un caso concreto se le atribuyó a Sileno », y Nietzsche remite a un estudio sobre Aristóteles de Jacob Bernays publicado en el *Rheinisches Museum* en el nº 16 en 1861. E insiste en que otros autores ofrecen diversas variaciones de la sentencia, por ejemplo, Alexis, Epicuro, Baquilides o Posidipo, como también indicamos en nota. La leyenda de Midas y Sileno aparece asimismo, y de manera paradigmática, en Cicerón (*Cuestiones tusculanas* I, 48) : « se cuenta también cierta breve fábula sobre Sileno, quien, cuando fue preso por Midas, se narra que le dio a cambio de su liberación el siguiente regalo, que le enseñó al rey que lo mejor para el hombre es con mucho no haber nacido, y que en segundo lugar lo era morir cuanto antes [*non nasci homini longe optimum esse, proximum autem, quam primum mori*] ») y la sentencia vuelve a aparecer en su *Discurso consolatorio*, como refiere Lactancio (*Instituciones* III 19, 13). Así pues, el profesor de filología griega de la Universidad de Basilea conocía muy bien la importante presencia de la sabia respuesta del sátiro Sileno en los autores de la Antigüedad y las múltiples fuentes en las que se nos ha transmitido. Ahora bien, queremos insistir en que, para nosotros, esta detallada recopilación de citas no es meramente una demostración básica de erudición filológica ni de probada competencia en el uso de los textos y la bibliografía especializada por parte del profesor Nietzsche, pues con esa conmovedora sentencia estamos ante una especie de desafío antropológico que incumbe a toda filosofía genuina, aquí se hace frente a la ineludible presencia de la muerte y a la cuestión del sentido de la vida. En efecto, Schopenhauer ya acababa el capítulo 46 del Vol II. de *El mundo como voluntad y representación*, perteneciente a los *Complementos al Libro Cuarto*, capítulo titulado precisamente « De la nihilidad y el sufrimiento de la vida », citando algunos textos griegos que avalaban su propia interpretación, entre ellos los de Teognis y Sófocles que también ha transcrito Nietzsche en su citado artículo, y los complementaba con pasajes que van en el mismo sentido de Homero, Eurípides, Shakespeare, Gracián, Byron y Goethe,

para concluir con una defensa de la obra entera de Leopardi.¹⁸

Por tal visión de la vida, ciertamente, esta muestra capital de la sabiduría popular griega ha tenido notoria vigencia en el pensamiento occidental: ha sido usada desde muy antiguo (por parte, sobre todo, de órficos y pitagóricos) para presentar la vida en la tierra y en el cuerpo como un castigo en esta cárcel miserable, y para defender con ahínco doctrinas sobre la inmortalidad del alma y la vida ultraterrena (cf. el pseudoplatónico *Axiochus sive de morte*, o los comentarios sobre los significados de la palabra *soma* en el diálogo de Platón *Cratilo* 400 b-c). Recordemos el perdido y ya citado *De luctu* de Crantor, la perdida *Consolatio* de Cicerón y sus *Tusculanas*, las tres *Consolationes* de Séneca (por ejemplo, *Ad Marciam*, 22, 3: « De modo que, si la mayor fortuna es no nacer, lo más parecido, creo, es ser devuelto con rapidez a la situación primitiva después de gozar de una vida breve »¹⁹), o el largo pasaje transcrito de la *Consolatio ad Apollonium* que se creyó de Plutarco, para así tener bien presente que no sólo afirmaron esta sentencia los griegos de la época antigua, como Homero o Teognis, también la citaron los mejores de la época clásica, como Sófocles, Platón y Aristóteles, y grandes autores de la época helenística y romana, es decir, la vigencia de esta sabiduría popular está documentada con creces a lo largo de toda la Antigüedad greco-romana. Pero no acaba con ella su larga presencia en la historia de Occidente: por ejemplo, en la Edad Media merecen una mención especial los textos de los *contemptores mundi* (Pedro Damiano, Hugo de San Víctor, Anselmo de Canterbury, Bernardo de Claraval, Roger de Caen, etcétera) que la usan y repiten.²⁰ También resurge en varias obras de los llamados *humanistas* del Renacimiento y sus principales antecesores.²¹ Baste esta rápida constatación, sin

¹⁸ A. SCHOPENHAUER *El mundo como voluntad y representación*, *Complementos*, trad., intr., y notas de P. López de Santa María, Madrid, Trotta, 2003, p. 627-644.

¹⁹ SÉNECA *Diálogos*, trad. de C. Codoñer, Madrid, Ed. Nacional, 1984, p. 273.

²⁰ Cf. M. J. VEGA « La exaltación de los humildes. El *De miseria humanae conditionis* de Inocencio III », en *Propaladia* 5, (2011), p. 1-23.

²¹ Por ejemplo, en las siguientes: PETRARCA, *De tristitia et miseria*, en el

que tengamos que pasar a enumerar autores del Barroco, de bien conocidas obras y poemas, para comenzar a intuir la riqueza de la tradición que Nietzsche recibe, conoce al detalle y, además, trata de transformar, reinscribiéndola de forma original y creativa.

No nos debe extrañar esta notable recurrencia, pues la célebre sentencia y las meditaciones que conllevaba eran un recurso persistente a la hora de consolar y consolarse, en especial ante las muy dolorosas muertes de seres queridos que han tenido que abandonar la compañía de los vivos de manera súbita y en plena juventud, y ante las abundantes muestras « existenciales » de lo que se ha denominado la *miseria* del ser humano, su finitud, su fragilidad, su carácter efímero, sus discutibles ventajas al compararlo con los animales, sus múltiples penurias y limitaciones. En efecto, la sabiduría de Sileno ha servido de *consolación*, y ha sido, de hecho, un tópico de la literatura consolatoria occidental. Debemos plantearnos, así pues, el siguiente interrogante : ¿ presenta *El nacimiento de la tragedia* una doctrina de *consolación* alternativa y no superficial, esto es, un consuelo que no escabulla la presencia del dolor y de la muerte sin tener que admitir por ello compromisos trasmundanos ? Pensamos que esta es una de las lecciones y de las enriquecedoras consecuencias que se pueden extraer del estudio de la figura y la sabiduría del sátiro Sileno en esa obra.

Como hemos indicado, dicho tópico solía usarse en contextos

De remediis ; ANTONIO DA BARGA carta a Bartolomeo Fazio, ca. 1447 ; BARTOLOMEO FAZIO *De excellentia et prestantia hominis*, ca. 1448 ; GIANOZZO MANETTI *De dignitate et excellentia hominis* 1452 ; PICO DELLA MIRANDOLA, *Oratio de hominis dignitate*, escrito hacia 1486, publicado en 1494, aunque no era ese su título original ; HERNÁN PÉREZ DE OLIVA *Diálogo de la dignidad del hombre*, texto de póstuma y alterada publicación, escrito antes de 1531 ; etcétera. Cf. M. J. VEGA « Miseria y dignidad del hombre en el Renacimiento : de Petrarca a Pérez de Oliva », en *Insula*, 674, febrero-marzo de 2003, 6a-9c ; « Erasmo y la dignidad del hombre », en *La dignità e la miseria dell'uomo nel pensiero europeo*, Guido Capello, ed., Roma, Salerno ed., 2006, p. 201-237 ; « La tradición de miseria hominis y El Criticón », en *Baltsar Gracián, IV Centenario (1601-2001)*, ed. de A. Egido y L. Sánchez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2004, p. 263-298.

en que se elaboraba un discurso sobre la miseria y la dignidad del ser humano, como el famoso texto del cardenal Lotario (futuro Inocencio III) *De miseria humanae conditionis* (ca. 1195), pasando por el enorme cultivo de este género literario entre los humanistas.²² Resulta significativo comprobar que en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco la dignidad, nobleza y excelencia del ser humano se fundamentaba en principios tradicionales de la antropología teológica judeo-cristiana (la creación de Adán el sexto día, su ser imagen y semejanza divinas, y, por ello, ser la cúspide y el señor del resto de la creación), e incluso en el Renacimiento se defendía que los seres humanos son como dioses y, además, son superiores a los ángeles, sobre todo por la encarnación de Cristo y la redención consiguiente. En este contexto, la reinscripción de este tópico por parte de Nietzsche provoca un fuerte contraste con esta tradición teológico-religiosa del cristianismo y conlleva otro concepto de la « dignidad » del ser humano (ser un fenómeno estético, tener la significación de ser un obra de arte),²³ diferente de la para él tan sobada y mendaz « dignidad del hombre », que los modernos solemos usar junto a la « dignidad del trabajo »,²⁴ conceptos que el filósofo someterá discusión a lo largo de su obra.²⁵ Baste esta rápida indicación para que se perciba la línea hermenéutica por la que avanza la antropología nietzscheana a partir de su versión de la sentencia de Sileno. Ahora bien, esta

²² Puede ser conveniente recordar la explícita presencia de este celeberrimo texto medieval en la obra de Nietzsche, por ejemplo, en el « Tratado segundo » de *La genealogía de la moral* / GM, II, § 7.

²³ Cf. *El nacimiento de la tragedia*, « Prólogo a Richard Wagner » / GT, « Vorwort an Richard Wagner », p. 337 ; *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 5, p. 355 ; § 24, p. 435.

²⁴ Cf. *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 18, p. 410.

²⁵ Cf. *El Estado griego*, en *Cinco prólogos para cinco libros no escritos* / CV : *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern* (F. Nietzsche *Obras Completas I*, ed. Diego Sánchez Meca, Madrid, Trotta, 2011, p. 551-554 y 557-558). En *Más allá del bien y del mal* / JGB, § 230, p. ej., lo que Nietzsche cuestiona es lo que determinados metafísicos han soplado al ser humano : « ¡ Tú eres más ! ¡ Tú eres superior ! ¡ Tú eres de otra procedencia ! », (citamos la traducción de *Más allá del bien y del mal*, ed. rev. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1997, p. 193).

figura de la mitología griega esconde otras importantes significaciones y contraposiciones que deseamos mostrar.

La figura de Sileno como sátiro y Urmensch, no como « hombre primitivo »

Sileno es un sátiro que participa en el cortejo de Dioniso y forma parte de ese coro de sátiros del que, según la interpretación de Nietzsche de testimonios de la tradición, surgió la tragedia griega antigua, como expone en el capítulo 7 de su obra de juventud y luego veremos con más detalle.

Deseamos subrayar que el sátiro dionisiaco no solo aparece en varios pasajes de la primera edición de *El nacimiento de la tragedia* de 1872, también está presente en el apartado 4 del *Ensayo de autocrítica* de 1886. Esta explícita reiteración confirma que esa figura mitológica sigue conservando una notable importancia a los maduros ojos del filósofo, pues sintetiza un conjunto de interrogantes que conviene recordar, en especial si perseguimos ganar claridad sobre qué pensaba el maduro Nietzsche sobre la manera en que abordó en su juventud el arduo problema del origen de la tragedia. Veámoslo con cierto detalle.

Como es una cuestión « psicológica » muy difícil, ahora él sería más precavido y parco en su tratamiento, dice. Está en juego aquí una « cuestión fundamental », « la relación del griego con el dolor »: seguimos, así pues, en ese plano de seriedad y de profundidad en el que se situaba la « sabiduría popular griega », plano que legitimaría que los pensadores cristianos de los primeros siglos no pudieran acusar a los griegos de la época trágica de ser superficiales y frívolos. Ahora bien, Nietzsche explica que la Antigüedad griega no es un bloque uniforme, ya que en ella se distinguen *dos momentos* radicalmente diferentes, uno *anterior*, caracterizado por el « *deseo de lo feo* », es decir, por « una voluntad de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todo lo terrible, malvado, enigmático, aniquilador y funesto que se encuentra en el fondo de la existencia », y otro *posterior*, cuyo rasgo principal es, a la inversa, el « cada vez más fuerte *deseo de belleza* », es decir, « de fiestas, diversiones, nuevos cultos ». Partiendo de esta división de la Antigüedad en dos etapas distintas, se plantea ahora una pregunta genealógica: ¿ de dónde surgieron tales deseos? Para contestarla en lo referente

a esta etapa tardía, Nietzsche se basa en Tucídides y deduce que dicho deseo de belleza nació de la carencia, la privación, la melancolía y el dolor, por lo tanto, sería correcto postular que el deseo de lo feo, propio del heleno más antiguo, tendría que haber surgido del placer, de la fuerza, de una salud desbordante, de una plenitud sobremanera grande. Pues bien, si eso fue así, entonces estalla un nuevo interrogante que, si se formula en términos fisiológicos y se plantea a médicos que hoy llamaríamos psiquiatras, preguntaría por el sentido de la denominada « demencia dionisiaca » e incluso por el significado de la demencia en cuanto tal : ¿ Procede de una insospechada « neurosis de la salud » ? ¿ De la juventud y de la adolescencia de un pueblo ? En medio de este contexto plagado de problemas y de signos de interrogación, el maduro filósofo prosigue de este modo :

¿ A qué remite aquella síntesis de dios y macho cabrío en el sátiro ? ¿ Desde qué vivencia de sí mismo, para colmar qué necesidad apremiante tuvo el griego que imaginarse al entusiasta dionisiaco y al dionisiaco ser humano primordial (*Urmensch*) como un sátiro ? Y en lo que se refiere al origen del coro trágico : ¿ hubo tal vez éxtasis endémicos en aquellos siglos en los que el cuerpo griego florecía, en los que el alma griega rebosaba de vida ? ¿ Visiones y alucinaciones que se comunicaban a comunidades enteras, a asambleas enteras convocadas para el culto ? ¿ Cómo ?, ¿ y si los griegos, precisamente en la opulencia de su juventud, tuvieron la voluntad *de lo* trágico y fueron pesimistas ?, ¿ y si fue precisamente la demencia, para utilizar una expresión de Platón, la que trajo las *máximas* bendiciones sobre la Hélade ? ¿ Y si, por otra parte y de manera inversa, los griegos, precisamente en los tiempos de su disolución y debilidad, se volvieron cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, también más ansiosos de lógica y de logicización del mundo, es decir, se hicieron a la vez « más serenos » y « más científicos » ?²⁶

He aquí, *expressis verbis*, el problema concreto que queremos

²⁶ *El nacimiento de la tragedia*, « Ensayo de autocrítica » / *GT*, « Versuch einer Selbstkritik », § 4, p. 332.

replantear, el de la figura híbrida del *sátiro*. A menudo, esta cuestión se difumina y tergiversa por problemas de traducción : Nietzsche no dice que el heleno de esa etapa anterior sea un « heleno primitivo », sino un heleno « más antiguo » [*der Wille [...] des älteren Hellenen*], es decir, más viejo, más anciano, de más edad, anterior en el tiempo sencillamente, del siglo VI, por ejemplo, y no del siglo IV. Y tampoco formula la cuestión de este modo : « ¿ En razón de qué vivencia de sí mismo, para satisfacer a qué impulso tuvo el griego que imaginarse como un sátiro al entusiasta y hombre primitivo dionisiaco ? [*Aus welchem Selbserlebniss, auf welchen Drang hin musste sich der Grieche den dionysischen Schwärmer und Urmenschen als Satyr denken ?*].²⁷ El adjetivo « primitivo » que se ha usado en estas traducciones puede significar « antiguo », « arcaico », perteneciente a los primeros tiempos de la historia, y en este caso sería legítimo utilizarlo en el primer caso citado, aludiendo a la Grecia más antigua, pero ese mismo adjetivo también se aplica a los pueblos de civilización poco desarrollada y más simple, y a sus cosas, a lo « rudimentario » desde determinado punto de vista tecnológicamente más avanzado, y se usa asimismo para significar lo que está sin civilizar, lo que se suele denominar « salvaje », como dice el diccionario. En estas últimas acepciones de « primitivo », que también son habituales y muy frecuentes, se desviaría el sentido de lo planteado por Nietzsche con ilegítimas intromisiones procedentes en parte de la etnología del XIX, aunque quizá parezcan significados evidentes a los ojos de determinado etnocentrismo evolucionista muy típico de Occidente. De hecho, en la historia del discurso antropológico calificar a otros pueblos o etnias de « primitivos » ha sido sinónimo en otros momentos de llamarlos « bárbaros », « paganos », « salvajes » y « exóticos ». Convendría, por tanto, evitar esas probables confusiones y sinonimias. Más grave es lo que sucede en el segundo caso citado, pues traducir *Urmensch* por « hombre primitivo » implica,

²⁷ KSA, I, 16. En el primer caso, citamos nuestra propia traducción, publicada en *El nacimiento de la tragedia*, « Ensayo de autocritica » / GT, « Versuch einer Selbstkritik », § 4, p. 332, y en el segundo, la de A. Sánchez Pascual de F. NIETZSCHE *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2004, 30 (1ª ed., 1973). Los subrayados son nuestros.

en el mejor de los casos, equiparar *älterer Mensch* con *Urmensch*, y viceversa, con lo cual, a más del riesgo de las intromisiones decimonónicas y occidentalistas que hemos señalado, se da por supuesto que ya sabemos qué es eso de *Urmensch*, un humano « primitivo », es decir, arcaico, y también bárbaro y salvaje, aludiendo con ello a cualquier miembro de una tribu exótica y rudimentaria, en especial si ese colectivo ha vivido en épocas muy remotas y prehistóricas. Lo que no se entiende entonces es que Nietzsche lo asocie precisamente con un entusiasta dionisiaco, y que indique que este se imaginaba a sí mismo como si fuera un sátiro, sin que ello conlleve simpleza, grosería y primitivismo. He aquí, pues, de nuevo, la cuestión que nos planteaba Sileno con su mera figura, que remite al *Urmensch*.

El sátiro como ejemplo y variación del mito del « hombre salvaje »

En efecto, ¿ qué es un sátiro ?, ¿ a quién representa ?, ¿ quiénes se imaginan a sí mismos como sátiros ?, ¿ por qué lo hacen ? Nuestra hipótesis hermenéutica es que esa figura mitológica representa en esta obra de Nietzsche una de las versiones más interesantes y polémicas que ha ofrecido Occidente del poderoso mito del *hombre salvaje*. Ahora bien, para evaluar dicha propuesta con rigor debemos, en primer lugar, entender adecuadamente este adjetivo que hemos usado, de fuertes resonancias antropológicas, « salvaje », y nuevamente no equipararlo de inmediato a « bárbaro », « pagano », « primitivo » o « exótico », como si se refiriera a algún individuo de fáctica existencia histórico-etnográfica. Para ello hemos de retroceder en el tiempo y recordar lo que Guthrie y otros han indicado, a saber, que en griego existe una palabra, el adjetivo *bémeros* (manso, de trato fácil, no áspero, silvestre o salvaje) que se aplica a las plantas y animales cultivados y domesticados y también a los seres humanos sociables, pacíficos y en cierto modo civilizados, es decir, a los humanos que ya han dejado de ser « salvajes (*agrioi*) ».²⁸ Pero conviene estar alerta y no

²⁸ Cf. Tomás CALVO « El concepto de cultura en el pensamiento griego », en *Ensayos de filosofía de la cultura*, Joan B. Llinares y Nicolás Sánchez Durá (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, nota 4, p. 63-64.

confundir « bárbaro » y « barbarie » con ese concepto de « salvaje » y de « salvajismo », como tenemos la tendencia a hacer de manera irreflexiva. Nosotros solemos entender, o al menos solíamos entender hasta fechas recientes, por « salvajes » a esos « bárbaros » de ultramar que se descubrieron a finales del XV, a los indios de América, a los negros africanos, a los aborígenes australianos, etc., pero podemos ganar claridad en esta cuestión si preguntamos : ¿ a quiénes denominaban los griegos como « salvajes » ?

La figura del *salvaje*, lo repetimos, no es la del *bárbaro*, pues un sátiro, un centauro o un ciclope no son un persa, un egipcio o un escita, no debemos confundir las cosas de manera anacrónica, como si los griegos ya hubieran utilizado nuestra moderna contraposición entre *barbarie* y *civilización*. Para ellos, los salvajes carecen de « domesticación » y de « docilidad », *ágríos* es lo contrario de *hémeros*. Tales criaturas corresponden a algo imaginado e inventado, a unos extraños humanos o semihumanos que son malignos, brutales y feroces, o bien nobles, sabios y sencillos, de primigenia bondad, unos oscilantes individuos situados en las fronteras que delimitan la razón griega. Ejemplos de ello son los que nos transmiten los mitos como el de la Edad de Oro, bajo el reino de Cronos, y quienes vivían en aquellos tiempos, o los relatos sobre las ninfas, los centauros, los sátiros, los silenos, los titanes, las amazonas, los gigantes, las ménades y bacantes, los ciclopes, etcétera. Así pues, a diferencia del *bárbaro*, que remite al extranjero y en casos límite constituye una amenaza a la *sociedad* griega en su conjunto, como sucedió con los persas en los enfrentamientos bélicos que narró Herodoto, el *salvaje* representa, si es malo o innoble, una amenaza al *individuo* griego, es una condición a la que se puede degenerar o retroceder, sobre todo al alejarse de la ciudad por un exilio forzado y al romper o abandonar las normas de la convivencia cívica. Esa figura aparece en una pluralidad de tipos, que para los griegos concretan de manera plástica determinados estados espirituales y psicológicos.²⁹ Baste este resumen básico para que podamos comenzar a perfilar partes del territorio que Nietzsche

²⁹ Cf. R. BARTRA *El salvaje en el espejo*, Barcelona, Destino, 1996, p. 26-27 en especial.

explorará y cuestionará a lo largo de su obra : deseamos que resuenen aquí diferencias posteriormente aquilatadas y profundizadas por el pensador en su filosofía de la cultura, por ejemplo, entre *Zähmung* y *Züchtung*, y un conjunto de acciones similares al adiestramiento o la doma, como *Bändigung*, *Kanalisation*, etcétera. No estamos, pues, ante una mera cuestión terminológica de trivial relevancia, sino ante una de las líneas centrales de la antropología nietzscheana.

Por otra parte, elaborar una hermenéutica genealógica del mito del « hombre salvaje » obliga a ampliar la mirada a otros autores y momentos de la historia de Occidente y a rastrear ese arquetipo desde la Antigüedad hasta nuestros días, como ha hecho, por ejemplo, R. Bartra;³⁰ entonces no solo se comprueba su reiterada presencia, sino que también cobra nuevas dimensiones y gana en profundidad. Es indiscutible que ese mito es anterior a la expansión colonial y que dibuja en enigmático y paradójico perfil la otra cara de la razón occidental, sus deseos y temores más ocultos, su violencia interna y el drama de su inestable identidad. El « salvaje » posee, por tanto, una enorme carga simbólica : en el seno de la civilización y de la *polis* muestra lo que los occidentales entienden propiamente como salvaje en ellos mismos, desde

³⁰ R. BARTRA *El salvaje en el espejo*, estudio que prosigue en *El salvaje artificial*, Barcelona, Destino, 1997. También son útiles varios artículos de este autor sobre el tema del salvaje, como los siguientes : « Salvajismo, civilización y modernidad : la etnografía frente al mito », en *Alteridades*, 1993, 3 (5), p. 35-50 ; « Salvajes barrocos en la ciencia política : una comparación entre Hobbes y Calderón de la Barca », en *Perfiles Latinoamericanos*, 1993, diciembre, 3, p. 145-164 ; « El mito del salvaje », en *Ciencias*, 60-61, octubre 2000-marzo 2001, p. 88-96. Cf. asimismo el catálogo de la exposición *El salvaje europeo*, de la Fundació Bancaixa, que tuvo lugar en Valencia (junio-agosto de 2004), con textos de R. Bartra y P. Pedraza, y una hermosa antología de representaciones de este mito, desde la cerámica antigua hasta la fotografía y los *comics* de nuestros días, pasando por obras de varios maestros medievales y de grandes artistas como Durero, Ribera, Goya y Picasso. Para el tema del sátiro griego como hombre salvaje los óleos, grabados, dibujos y cerámicas de Picasso son especialmente pertinentes.

ellos mismos y para ellos mismos.³¹ De ahí la relevancia antropológica de su estudio : « Los hombres salvajes de Europa guardan celosamente los secretos de la identidad occidental. Su presencia ha custodiado fielmente los avances de la civilización ». ³² Ellos vigilan las *fronteras* de la civilidad, y lo hacen de forma diferente según los diferentes momentos del denominado « progreso » de la cultura europea. Como ha afirmado Lucian Boia, dime qué hombre salvaje imaginas, « háblame de tu hombre diferente y te diré quién eres. » ³³ Tal figura atraviesa la historia de Occidente, adaptándose a las diversas circunstancias culturales de cada etapa mediante mutaciones y variaciones que le permiten desempeñar nuevas funciones y transmitir significados insospechados. Habrá que ver, pues, qué significa propiamente en manos de Nietzsche.

En síntesis, la figura del « hombre salvaje » es una creación interna de la cultura occidental, una invención europea, muy anterior al descubrimiento de América, un ingrediente autónomo : es su *alter ego*. Una vez estando ya en posesión de esa imagen del « salvaje », de esta Otredad, se pudo luego proyectar sobre otros pueblos y culturas. Pero se la tenía previamente, y a finales del XV y en el XVI era incluso más necesaria que antes, para que el *ego* occidental no se disolviera ante las *otredades* con las que los europeos se estaban confrontando en la realidad. ³⁴ Este simulacro artificial evitaba entre otras cosas que los europeos se contaminaran del pretendido salvajismo real que empezaban a descubrir en ultramar y les preservaba su *identidad* como civilizados. Tal figura alude, pues, a la alteridad interior, a los deseos y temores del civilizado, a las cavernas de su alma, a la cara oculta de su racionalidad, a sus sueños y pesadillas más recónditos y persistentes. Como ya hicieron varios autores del Renacimiento y el Barroco, también Nietzsche se sirve de esta figura o mitologema para llevar a cabo su innovadora propuesta y sus

³¹ Cf. R. BARTRA *El salvaje en el espejo*, p. 10.

³² Cf. R. BARTRA *El salvaje artificial*, p. 7 y 159.

³³ L. BOIA *Entre el angel y la bestia. El mito del hombre diferente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, trad. de A. Morales Vidal, Barcelona, Editorial Andrés Bello Española, 1997, p. 38.

³⁴ Cf. R. BARTRA *El salvaje en el espejo*, p. 17.

críticas en torno a la cultura o el *complejo cultural* del presente que le tocó vivir, como dirá posteriormente.

En ese pasaje del aforismo 4 del *Ensayo de autocrítica* que nos ha servido para documentar la persistencia de la cuestión del sátiro en el maduro Nietzsche se diferenciaban dos etapas distintas y contrapuestas en la Antigüedad griega, la más antigua, la época trágica de los griegos, joven y creativa, marcada por la demencia dionisiaca, y la posterior, la de Pericles, signo de la vejez de un pueblo, en la que el filósofo percibe síntomas de declive y degeneración, de una « cultura sobremanera tardía [*der überspäten Kultur*] ». A este tipo de cultura también se le podría preguntar por el tipo de *Urmensch* que se tuvo que imaginar para satisfacer sus necesidades íntimas, un tipo que ya no es el sátiro de los griegos de la época trágica : « La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, hubieran determinado el carácter del lenguaje, en la tragedia el semidiós, en la comedia el sátiro borracho o el semihumano, respectivamente. »³⁵ En esta

³⁵ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 11, p. 379. Para el estudioso del mito del hombre salvaje en Homero y Eurípides, con la prototípica figura del cíclope antropófago, que tanta influencia tendrá en la consideración del otro como caníbal desde finales del XV, es extraordinariamente significativo que Nietzsche se sirva de esta figura, reinterprete, para precisar su imagen de Sócrates en su incompreensión de las tragedias antiguas : « Imaginémonos ahora el único ojo grande y ciclópeo de Sócrates dirigido hacia la tragedia, aquel ojo en el que nunca brilló la propicia locura del entusiasmo artístico — imaginémonos que a aquel ojo le estaba negado mirar con agrado los abismos dionisiacos — ¿ qué tuvo que percibir propiamente en el « sublime y altamente elogiado » arte trágico, como lo llama Platón ? Algo muy irracional, con causas que parecían no tener efectos, y con efectos que parecían no tener causas, además, todo ello tan abigarrado y diverso, que a un temperamento reflexivo tiene que repugnarle, y que para las almas excitables y sensibles es una espoleta peligrosa, » *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 14, p. 391. Cf. nuestro artículo « La gestación del mito del “hombre salvaje” en los orígenes de la racionalidad occidental : el cíclope Polifemo en Homero y Eurípides », en *Kleos, Traduzioni e tradizioni*, 20 (2010), Bari (Italia), p. 81-130.

inquisición, por tanto, cobra importancia una cuestión antropológica nuclear, a saber, *qué tipo de ser humano primordial se imagina cada una de estas culturas*. La joven cultura griega de la época trágica lo imaginó como *sátiro*, como síntesis de dios y macho cabrío, siendo el demon Sileno una de sus modélicas encarnaciones.

Según nuestra propuesta de lectura, estamos aquí, como hemos dicho, en presencia del mito del « hombre salvaje », mejor dicho, estamos ante una de sus más interesantes variaciones o mutaciones, la que Nietzsche postula para llevar a cabo, como vamos a ver, algunas de sus principales críticas culturales, concretamente contra la célebre imagen del judeo-cristianismo, con el mito de Adán, y contra la supuesta versión del humano primordial en manos de la Modernidad, en autores de los siglos XVI-XVIII y en seguidores de Rousseau en particular. Intentaremos reconstruir esta triple temática basándonos exclusivamente en *El nacimiento de la tragedia*. Ya sabemos, en todo caso, que el Nietzsche de 1886 nos dirige la atención con sus preguntas a unas cuestiones y premoniciones que él seguía meditando desde los años en que gestó su ópera prima, demostrando así un persistente interés, una continuidad innegable.

El humano primordial como ser natural frente al humano cultural

Esos interrogantes nos sitúan ante uno de los componentes de su inicial *filosofía de la cultura*: la delimitación de lo *primordial*, es decir, la construcción figurativa e imaginaria del *Urmensch*, de lo *humano originario* o *protohumano* (no, repetimos, de lo « primitivo », « bárbaro » o « salvaje », si se entienden estos adjetivos en el sentido historicista y evolucionista de la antropología del XIX y de su larga persistencia hasta nuestros días). No se trata, así pues, de una diferenciación etnográfica o etnológica, ni de una búsqueda de precisión historiográfica, o mejor dicho, arqueológica o prehistórica, ni menos de una especie de exotismo primitivista u orientalista, como si de tales *protohumanos* pudiera haber testimonios empíricos en excavaciones o en viajes en el espacio y en el tiempo, ni tampoco de una cuestión metafísica y decimonónica en torno a los orígenes de las creaciones culturales (la familia, la

propiedad privada, el Estado, la religión, la tragedia, la ópera, etc.), como si en el *origen* estuviera la esencia plena e inmaculada de tales fenómenos, como ya explicó magistralmente Foucault, sino que aquí se pregunta por ese *Urmensch* para saber qué necesidad apremiante colmaría esa figura, desde qué vivencia de uno mismo se la imaginó, ejercitando ya un método, el genealógico, y sirviéndose de una especie de diapasón golpeado por el martillo, que permiten aplicarse y juzgar sobre *la fuerza y la salud de una cultura*, de cualquier cultura, tanto la griega arcaica y la de la época de Pericles, como la de la Europa moderna y la nuestra del presente en especial, y sobre las formas de gestionar el *dolor* por parte de cada una de ellas, cuestión ésta que para Nietzsche es fundamental (*Grundfrage*).

De la presentación de lo dionisiaco en el capítulo 1 de *El nacimiento de la tragedia* conviene retener que la experiencia de embriaguez de determinadas bebidas, y de la inminencia de la primavera, está considerada como una especie de universal antropológico, pues de ella hablan en himnos « todos los seres humanos y todos los pueblos originarios (*ursprüngliche*) ».³⁶ Ejemplos de ello en diversos ámbitos y momentos históricos son los danzantes medievales de San Juan y de San Vito así como « los coros báquicos de los griegos », que tienen una prehistoria (*Vorgeschichte*) en Babilonia y los saceos. Estos entusiastas dionisiacos en su transformación mágica manifiestan « vida ardiente en plena efervescencia » en la que « lo subjetivo desaparece hasta el completo olvido de sí mismo ». El ser humano entonces renueva su alianza con los otros humanos, deja de ser el hijo perdido de la naturaleza, se siente dios y se convierte en una obra de arte. Surge aquí el término de origen schopenhaueriano *Uno-primordial*, es decir, « la fuerza fundamental de la vida y de la naturaleza ».³⁷ Ante él y para satisfacción suya, se manifiesta el ser humano reconciliado con la naturaleza. ¿ Quiénes componen esos « coros báquicos de los griegos », quiénes son esos « entusiastas dionisiacos » que forman el cortejo de Dionisos, junto a su carro cubierto de flores y guirnaldas ? ¿ Qué relación tienen con

³⁶ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 1, p. 340.

³⁷ Así lo define D. Sánchez Meca en su « Introducción » a F. Nietzsche *Obras Completas I*, Madrid, Tecnos, 2011, p. 34.

el ser humano primordial, con el *Urmensch*?

En el capítulo 2, al comparar a los bárbaros dionisiacos y sus festividades con los griegos dionisiacos y las suyas, aparece por primera vez en el texto la figura del « sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos »³⁸ : tales atributos son, por la referencia al *macho cabrío*, reforzada por las imágenes que la cerámica griega nos ha conservado, la barba y el pelo largos y no peinados o recortados, la piel llena de pelos o con algunas pieles de animales que la recubren en parte, un falo bien visible, una cola que parece de caballo por su tamaño, y la desnudez del resto del cuerpo (en ocasiones, se añaden otros rasgos, como la calvicie, las orejas en punta, las extremidades inferiores en forma de pezuñas...). A pesar de tales rasgos cabríos, en los griegos dionisiacos los sátiros *no son una degradación animal*, no son una involución, pues ya se nos advierte que « en comparación con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración, » con un vocabulario de fuerte sentido religioso e innegables alusiones irónico-críticas al cristianismo. Tales festividades dionisiacas griegas, a diferencia de las bárbaras, ya demuestran que entre Apolo y Dionisos ha habido una reconciliación, un tratado de paz, de ahí que sean un fenómeno artístico, un júbilo artístico, pues Apolo asegura y protege : las « bestias más salvajes de la naturaleza » se convierten en las fuerzas y capacidades simbólicas del ser humano, en las que también está el simbolismo corporal, el ritmo y el gesto, la palabra y el baile, a más de la vehemencia de la música en sus elementos propiamente dionisiacos.

La figura del sátiro, ser cubierto de pelos, sin vergüenza por su acentuada desnudez, sexualmente potente y que, como Sileno, habita en el bosque, manifestando así varios rasgos típicos y repetidos a lo largo de la historia del mito del « hombre salvaje » o « silvestre », aparece explícitamente tratada cuando Nietzsche precisa su teoría sobre el nacimiento de la tragedia en el capítulo 7 y la contrapone a otras versiones del coro trágico, como las de Lessing, A. W. Schlegel y Schiller : el coro

³⁸ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 2, p. 343.

satírico griego, el coro de la tragedia *originaria*, camina por un suelo « ideal », situado muy por encima del camino por el que andan realmente los mortales.³⁹

El griego se ha preparado para ese coro los tablados colgantes de un fingido *estado natural*, y en ellos ha colocado fingidos *seres naturales*. [...] No es ningún mundo fantasmagórico introducido arbitrariamente entre cielo y tierra ; es, más bien, un mundo de realidad y credibilidad idénticas a las que, para el heleno creyente, poseían el Olimpo y todos los que en el Olimpo habitaban. El sátiro, en cuanto coreuta dionisiaco, vive en una realidad aprobada de manera religiosa, bajo la sanción del mito y del culto. Que la tragedia comience con él, que la sabiduría dionisiaca de la tragedia hable por su boca, eso es un fenómeno que a nosotros nos extraña tanto como, en general, nos extraña el surgimiento de la tragedia a partir del coro.⁴⁰

En este texto Nietzsche asume la versión schilleriana del coro trágico como existiendo no en el mundo real, el que la novelística de la segunda mitad del XIX deseaba reproducir con total realismo, sino en un mundo *ideal*, entendiendo por tal no algo irreal en el sentido de inexistente, o quimérico y falso, o trasmundano (celestial o infernal), ni tampoco « platónico », situado en un mundo de ideas supraterrrenal, en una esfera del más allá, sino algo que vive en el territorio de la religión y del arte, el del culto, el mito y las tragedias de los griegos de la Antigüedad. En esta realidad dinámica en la que cree ese pueblo

³⁹ La analogía entre tragedia griega y ditirambo satírico había sido desarrollada explícitamente por K. O. Müller, de quien Nietzsche reproduce aquí algunas expresiones casi literales. Cfr. K. O. MÜLLER *Geschichte der griechischen Literatur*, ed. parcial, primero en inglés (1840), y luego ampliada en alemán (1841, con sucesivas reediciones). De todos modos, no nos interesa aquí documentar cómo asume Nietzsche determinadas tesis sobre el coro de sátiros, ni precisar que este ya ha cambiado en los coros de Esquilo y Sófocles, ni en qué medida ese coro perduró sobre todo en el drama satírico, ni cuál fue su génesis y posterior evolución, tan solo deseamos mostrar el importante papel que juega la figura del sátiro en la versión nietzscheana del nacimiento de la tragedia e insistir en sus diversos significados.

⁴⁰ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 7, p. 361.

y que modula con libertad toma cuerpo el sátiro como un *ser natural* que vive en un *estado natural*, si bien tales seres y tal estado, opuestos a los seres culturales o civilizados y al estado social o civil, son *ficciones*, como los sueños, los mitos y los poemas, ficciones artísticas e imprescindibles de compleja ontología que tienen la capacidad de hablar de nosotros mismos y enseñarnos y decirnos nuestra verdad profunda, no mentiras inútiles y nocivas que nos engañan. Debemos retener aquí que el sátiro es una creación artístico-religiosa, de características híbridas (fusión de dios y macho cabrío) cargadas de significación antropológica, no un ente biológico de una especie determinada de la zoología que pudiéramos encontrar en la selva. Resuena en el texto, además, la ya vieja contraposición entre *physis* y *nómos*, que los modernos reconstruyen en *naturaleza* y *cultura*, junto a la famosa contraposición de la teoría política de Modernidad entre el *estado de naturaleza* y el *estado de sociedad*. La continuación del texto lo deja patente :

Quizá ganemos un punto de partida para la consideración de este problema si introduzco la afirmación de que el sátiro, el ser natural fingido (*das fingirte Naturwesen*), se relaciona con el ser humano cultural (*Culturmensch*) de la misma manera que la música dionisiaca con la civilización. De esta última afirma Richard Wagner que es superada por la música como el resplandor de una lámpara por la luz del día⁴¹. De igual manera, creo yo, el ser humano cultural griego se sentía superado en presencia del coro satírico : y el efecto más inmediato de la tragedia dionisiaca es que el Estado y la sociedad, los abismos en definitiva entre los seres humanos, retroceden ante un sentimiento de unidad que tiene fuerza superior (*übermächtige*), el cual lleva de retorno (*zurückführt*) al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico — con el cual, como ya indico aquí, nos descarga toda verdadera tragedia — de que en el fondo de las cosas, y pese a todo el cambio de los fenómenos, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea claridad como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven

⁴¹ Cfr. R. WAGNER *Beethoven*, obra a la que Nietzsche rinde homenaje en *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 16, p. 400.

inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.⁴²

Nietzsche reconstruye a su modo y manera esa ficción sociopolítica y antropológica de los modernos que es el « estado natural » y el « ser humano natural ». También los griegos, a su parecer, los imaginaron o fingieron, pero creyendo en ellos como en sus dioses y mitos, y en esto se diferencian de lo que hace la Modernidad, que vive una existencia sin mitos y con una religión que necesita del historicismo para parecer razonable.

Este aparente alejamiento del mito como realidad viva no significa que la Modernidad se libere de proyectar sus hombres originarios, ni que estos pierdan fuerza, pues como enseña R. Bartra, desde finales del XV acontece un gran cambio en el mito del salvaje, concretamente en su nuevo espacio, ideológico y teórico, alejado de la teología tradicional, pues ese mito era vivido por la imaginería popular medieval como una realidad física y tangible, como una realidad material y amenazadora ; pero en el tiempo que va desde el Renacimiento a la Ilustración arranca un proceso que convierte al « hombre salvaje » en un carácter completamente espiritual, ideal y fantasmal, en cuya existencia real ya no se cree, y ocupa entonces un espacio conscientemente imaginario y fabuloso, que incide en la cultura occidental en mayor medida que si fuera un ser de carne y hueso.⁴³ Era indispensable encontrar alguna forma de plasmar la *otredad* en un mundo moderno cada vez más orientado hacia la definición de la identidad individual del hombre civilizado. En este sentido Gracián, Hobbes y Rousseau, por poner tres ejemplos muy significativos, confirman que con sus figuras de « salvajes » estamos ante constructos mentales, ante poderosas ficciones frente a las cuales no sólo debemos preguntarnos por cómo fueron posibles, sino también por qué fue necesario que se imaginaran como estos autores lo hicieron en sus obras.⁴⁴

⁴² *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 7, p. 361-362.

⁴³ Cf. *El salvaje en el espejo*, p. 244.

⁴⁴ Para el caso de Gracián, recuérdese la « formación » de la figura de Andrenio en la primera parte de *El Criticón*, ed. E. Cantarino, Barcelona, Espasa-Calpe, 2002, p. 65-101 en especial. Hobbes escribe que « puede quizás pensarse que jamás hubo tal tiempo ni tal situación de guerra ; y

El sátiro es el ser natural presupuesto por los griegos dionisiacos de la época trágica, opuesto al ser humano cultural griego, al que *supera* mediante el retorno al corazón de la naturaleza, al fondo de las cosas, al núcleo de la vida. Ahora bien, ¿ en qué sentido lo supera ?, ¿ lo conserva y lo transforma, lo deja en suspenso, o bien lo elimina (de ahí que, por seguir con el ejemplo wagneriano utilizado, uno apague la lámpara por inútil cuando ya alumbra la potente luz del sol), esto es, no lo conserva sino que prescinde de él porque ahora cuenta con algo más poderoso y superior ? En este caso, tal tipo de *Aufhebung* retornando a la naturaleza siempre presente no coincide con el hegeliano, no sería dialéctico.

Ese coro de sátiros, germen de la tragedia ática, es el coro de seres naturales que viven por detrás de toda civilización, ellos permanecen siendo eternamente los mismos aunque pasen las generaciones y cambie la historia de los pueblos. Así pues, en este pasaje se dibuja también otra contraposición, la de *naturaleza e historia*, la de *seres naturales* frente a *individuos y pueblos históricos*. La defensa de la *physis* por parte de Nietzsche es clamorosa : por detrás de toda civilización, que crece y decae, viven eternamente estos seres naturales, los sátiros, que expresan una unidad previa al Estado y a la sociedad y a los abismos que esta produce entre los humanos (libres y esclavos, estamentos, castas militares, pueblos enemigos, etc.). Repárese en que no se habla de los sátiros como individuos separados sino de un colectivo en el cual, al participar en el coro, al cantar y bailar la música del ditirambo dionisiaco, se estimulan hasta la máxima intensificación todas las capacidades simbólicas y se desencadenan todas las fuerzas expresivas, de forma que al servidor de Dioniso solo lo entienden sus iguales, los otros coreutas : aquí se exterioriza la *unidad de la especie* e incluso de la

yo creo que nunca fue generalmente así, en todo el mundo, » *Leviatán*, XIII, trad. de A. Escohotado, Madrid, Editora nacional, 1982, p. 226. Rousseau también lo dijo con toda claridad : « no es empresa ligera [...] conocer bien un estado que ya no existe, que quizá no ha existido, que probablemente no existirá jamás y del cual, sin embargo, es necesario tener nociones ajustadas a fin de juzgar con exactitud de nuestro estado presente, » *Discursos a la Academia de Dijon*, trad. de A. Pintor-Ramos, Madrid, Ed. Paulinas, 1977, p. 143.

naturaleza entera. Los entusiastas tienen estados de ánimo duplicados, placer y dolor, alegría y lamento, júbilo y espanto, «como si la naturaleza tuviera que suspirar por su despedazamiento en individuos.»⁴⁵ El coro de sátiros rompe, pues, con las premisas de la individuación y subraya el ser genérico o específico, el ser natural de los humanos. Ellos expresan un retorno a lo primordial y originario, a lo pre-cultural, por tanto, de ahí que Nietzsche no use nunca la expresión «cultura dionisiaca», pues para que haya una cultura, como la homérica, ya ha de haber una victoria sobre lo informe, Apolo ha de haber intervenido previamente: «La naturaleza en la que aún no ha trabajado ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forzados los cerrojos de la cultura (*Riegel der Cultur*) — eso es lo que veía el griego en su sátiro, el cual, por esta razón, no coincidía aún, para él, con el mono.»⁴⁶

El coro de sátiros simboliza incluso la distinción kantiano-schopenhaueriana entre *cosa-en-sí* y *mundo fenoménico*, y le sirve a Nietzsche para clarificar el «consuelo metafísico» que proporciona toda genuina tragedia, como en seguida se comprobará, aunque no insistiremos en tal distinción, pensamos que el maduro filósofo la consideraría demasiado ajena y juvenil, demasiado metafísica, y sonreiría al recordarla. Tan sólo deseamos subrayar que la sentencia de Sileno y la participación de este en el coro satírico aportan consuelo, una consolación diferente de la que obtenían quienes la interpretaban en clave trasmundana, pues ahora se retorna a una unidad genérica y natural previa a la individuación, una unidad que reconcilia con la vida y la afirma, y si ello entraña dolor, es como el de la partera, o el Dioniso sufriente de los misterios.⁴⁷ Se atisba entonces que este libro ya entraña una primera transvaloración de los valores, como reconocen los últimos aforismos de *Crepúsculo de los ídolos*.

En conclusión, ¿qué era el sátiro para un griego de la época trágica? He aquí la cumplida respuesta, que bien merece una extensa cita:

era la imagen primordial del ser humano (*das Urbild des*

⁴⁵ Cf. *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 2, p. 343-344.

⁴⁶ Cf. *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 8, p. 364.

⁴⁷ Cf. *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 10, p. 374.

Menschen), la expresión de sus supremas y más fuertes excitaciones, pues era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento y en el que se repite el sufrimiento del dios, el heraldo de una sabiduría que brota desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, la imagen emblemática (*Sinnbild*) de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a considerar con reverente estupefacción. El sátiro era algo sublime y divino: así se lo tenía que parecer en especial a la mirada del ser humano dionisiaco, vidriada por el dolor. [...] Con sublime satisfacción su ojo se detenía en los trazos no encubiertos de la naturaleza, cumplidamente grandiosos; aquí la ilusión de la cultura estaba borrada de la imagen primordial del ser humano (*Urbild des Menschen*), aquí se mostraba al descubierto el verdadero ser humano, el sátiro barbudo, que lanza gritos de alegría a su dios. Ante él, el ser humano de la cultura (*Culturmensch*) se reducía a una caricatura mentirosa. [...] El coro de sátiros — reproduce la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el ser humano de la cultura, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, como una quimérica imposibilidad de un cerebro de poeta: ella quiere ser justamente lo contrario, la expresión no maquillada de la verdad, y precisamente por ello tiene que arrojar lejos de sí la mentirosa compostura de aquella presunta realidad del ser humano de la cultura. El contraste entre esta auténtica verdad natural (*eigentliche Naturwarheit*) y la mentira cultural (*Culturlüge*) que se comporta como única realidad es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo fenoménico en su conjunto: y de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia, hallándose en medio del constante ocaso de los fenómenos, señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, así el simbolismo (*Symbolik*) del coro satírico ya expresa en una metáfora aquella relación primordial (*Urverhältnis*) entre cosa en sí y fenómeno.⁴⁸

⁴⁸ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 8, p. 364-65. No podemos reconstruir aquí todo el proceso que Nietzsche presenta en el capítulo 8, y que implica describir tanto el « fenómeno artístico primordial » como el

El sátiro como hombre primordial frente al pastor delicado que toca la flauta de la Modernidad y a Adán y Eva pecadores del judeo-cristianismo

Uno de los objetivos de esta reivindicación del coro satírico en la versión nietzscheana del surgimiento de la tragedia es detectar por contraste el modelo de fingido ser natural que ha construido de hecho la Modernidad y someterlo a crítica. Ya se percibe este plan en la revisión que lleva a cabo de la moderna concepción de Homero como modelo de artista ingenuo :

esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la

« fenómeno dramático primordial », baste indicar que la figura del sátiro sirve incluso para que aparezca así el mismo Dioniso en escena : « En esta mágica transformación el entusiasta dionisiaco se ve a sí mismo como sátiro, y como sátiro percibe también al dios, es decir, ve en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como culminación apolínea de su estado. Con esta nueva visión está el drama completo. » Antropológicamente considerado, el sátiro del coro trágico asume múltiples funciones y tiene todavía más significados que los que hemos enumerado en nuestro texto, recuérdese al menos que, para el joven Nietzsche, el coro trágico es más antiguo, originario e importante que la « acción » que se desarrolla en el escenario, y, gracias a sus explicaciones, se torna comprensible lo que ya transmitía la tradición, que « el coro estuviese compuesto exclusivamente de seres bajos y servidores, más aún, al principio sólo de sátiros cabrunos, » seres que pasan a convertirse en prototipos de los humanos como genuinos sabios y artistas, en símbolos privilegiados de la naturaleza y sus fuerzas : « En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisiaca de la naturaleza, y por ello habla, como ésta, en el entusiasmo, mediante oráculos y sentencias de sabiduría : en cuanto es el coro que comparte el sufrimiento, es, a la vez, el coro sabio, que anuncia la verdad desde el corazón del mundo. Así es como surge aquella figura fantasmagórica y que parece tan escandalosa del sátiro sabio y entusiasmado, que es a la vez el « ser humano tonto » en contraposición al dios : réplica de la naturaleza y de sus pulsiones más fuertes, más aún, símbolo de la misma, y a la vez heraldo de su sabiduría y de su arte : músico, poeta, bailarín, vidente en una sola persona, » *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 8, p. 367-368.

naturaleza, contemplada por los seres humanos modernos con tanta nostalgia, para la cual Schiller puso en circulación el término técnico « ingenuo », no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que *tuviéramos que* encontrarnos en la puerta de toda cultura, como si fuera un paraíso de la humanidad : esto sólo pudo creerlo una época que intentó imaginar que el *Emilio* de Rousseau era también un artista, y que se hacía la ilusión de haber encontrado en Homero ese Emilio artista, educado junto al corazón de la naturaleza. Donde en el arte nos encontramos con lo « ingenuo », allí hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea : la cual siempre ha de derribar primero un reino de Titanes y matar monstruos.⁴⁹

Según Nietzsche, Homero ya tuvo que hacer frente a la sentencia de la sabiduría popular griega expresada por el sabio Sileno, de modo que el dolor de los seres humanos homéricos, gracias a la mediación de los dioses olímpicos, es una especie de inversión de la « sabiduría silénica », un canto de alabanza a la vida : « lo peor de todo es morir pronto, y lo peor en segundo lugar el que alguna vez se tenga que morir. »⁵⁰ Ahora el lamento es por la corta vida de Aquiles, es porque nuestras vidas son como las hojas de los árboles, es por el ocaso de la época heroica, de manera que no es indigno de un gran héroe anhelar seguir viviendo aunque sea como jornalero. En el capítulo 8 la contraposición crítica con esa ilusión ingenua de los seguidores de Rousseau ya está explícitamente desarrollada :

Tanto el sátiro como el idílico pastor de nuestra época moderna son, ambos, creaciones (*Ausgeburten*) generadas por un anhelo dirigido hacia lo originario y natural (*auf das Ursprüngliche und Natürliche*) ; pero ¡ con qué firme e intrépida mano atrapaba el griego a su ser humano del bosque (*Waldmensch*), y de qué avergonzada y débil manera coquetea el ser humano moderno con la imagen lisonjera (*Schmeichelbild*) de un pastor delicado, de blanda condición, que toca la flauta (*eines zärtlichen flötenden weichgearteten Hirten*) ! [...] A él [al griego] le habría ofendido el pastor acicalado y fingido (*geputzte erlogene*

⁴⁹ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 3, p. 347.

⁵⁰ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 3, p. 346.

Schäfer). [...] Aquel pastor idílico del ser humano moderno no es más que un retrato (*Konterfei*) de la suma de aquellas ilusiones que ha recibido a través de su formación y que considera como naturaleza ; el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en la máxima fuerza de ambas — él se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro.⁵¹

El tratamiento detallado de dicha contraposición entre dos modelos del mito del « hombre salvaje » se nos ofrece más adelante, en el capítulo 19, al considerar como *cultura de la ópera* a la *cultura moderna*, a la que previamente se ha calificado como *cultura socrática*.⁵² E indirectamente, sin guardar, así pues, absoluto silencio sobre la cuestión, se dibuja en el trasfondo otra poderosa antítesis, la del sátiro con el hombre primordial de la tradición judeo-cristiana, el Adán pecador, expulsado del paraíso. Veámoslo en los textos.

Nietzsche vuelve a aplicar lo que después será el método genealógico, pero esta vez sobre el surgimiento de la ópera, y en especial sobre la génesis del *stilo rappresentativo* y del recitado. Ese nuevo estilo fue considerado como el despertar de la música griega antigua: más aún, dada la concepción generalizada del mundo homérico como *mundo primordial*, se creía que « se había descendido de nuevo a los comienzos paradisiacos de la humanidad. »⁵³ Aparece aquí uno de los componentes del mito judeo-cristiano del ser humano primordial, su existencia en el *paraíso terrenal*, en el jardín del Edén. Resulta significativo, por analogía, que Nietzsche no aluda en ningún momento a equivalentes griegos, como el mito de la Edad de Oro y similares, las Islas Afortunadas, la Atlántida, etcétera. En ese mundo primordial imaginado por los modernos a partir de su concepción del artista ingenuo, la música tenía la pureza, potencia e inocencia que los poetas le daban en sus comedias pastoriles. La ópera moderna nace, por tanto, de una necesidad no estética : « la nostalgia del idilio, la fe en una antiquísima existencia primordial del ser humano artístico y bueno ». El recitado era « el redescubierto lenguaje de aquel ser humano primordial ; la ópera, el reencontrado país

⁵¹ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 8, p. 364-365.

⁵² *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 19, p. 413.

⁵³ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 19, p. 414.

de aquel ser idílica o heroicamente bueno, que en todas sus acciones está a la vez siguiendo una pulsión artística natural » y por eso canta a la menor insinuación. En este contexto, y como si la cuestión fuera de secundario interés, Nietzsche añade que con esta imagen del artista paradisíaco los humanistas de entonces, los de los círculos florentinos de finales del XVI, combatieron « la vieja representación eclesiástica del ser humano como corrompido y perdido en sí », de manera que se tiene que entender la ópera como un dogma en directa oposición a tal representación, el dogma del ser humano bueno frente al *Urmensch* como pecador y caído⁵⁴. Así pues, la génesis de esta nueva forma de arte se encuentra en la satisfacción de una necesidad no-estética, sino teológico-moral: « en la glorificación optimista del ser humano en sí, en la concepción del ser humano primordial como ser humano bueno y artístico por naturaleza. » Ahora bien, esa creencia antropológica ha tenido consecuencias: « ese principio de la ópera se ha transformado paulatinamente en una *exigencia* amenazadora y horrible que nosotros, a la vista de los movimientos socialistas del presente, no podemos ya dejar de oír. El « ser humano primordial bueno » quiere sus derechos: ¡ qué perspectivas paradisíacas ! »⁵⁵ De golpe, el modelo de ser natural que la ópera finge se carga de contenidos extraartísticos de enorme peso, que conllevan exigencias políticas, por ejemplo, las procedentes de determinadas formas del socialismo, con sus reivindicaciones y requisitos. Para Nietzsche, esta muy optimista creencia parte de una concepción paradisíaca de lo primordial que no hace frente a la verdad de la sabiduría de Sileno, ni, por tanto, es consciente del dolor de la individuación, ni nada sabe de la propia existencia del Dioniso desmembrado que ha de renacer, que la simboliza. Ni siquiera distingue entre los sátiros y el dios. Por eso, en lugar de imaginar un coro

⁵⁴ En el capítulo 9 se expone la leyenda de Prometeo como posesión originaria de los pueblos arios y se contraponen el sacrilegio primordial de ese titán, gesta llena de dignidad, al mito del pecado original de los pueblos semitas, consecuencia de las afecciones femeninas, es decir, del papel de la mujer en dicho pecado, cf. *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 9, p. 371-372.

⁵⁵ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 19, p. 414-415.

satírico-trágico, con visiones como las representadas por Prometeo y Edipo, sueña con un idilio pastoril paradisíaco. Así pues, en la ópera de la cultura moderna :

no se siente el ideal como inalcanzado, ni la naturaleza como perdida. Hubo, según esta particular sensibilidad, un tiempo primordial del ser humano en el que éste se hallaba junto al corazón de la naturaleza, y en esa naturalidad había alcanzado a la vez, en una bondad y una camaradería artística paradisíacas, el ideal de la humanidad : de ese ser humano primordial perfecto descenderíamos todos nosotros, más aún, seríamos todavía su viva imagen : sólo que tendríamos que echar de nosotros algunas cosas para reconocernos nuevamente a nosotros mismos como ese ser humano primordial, mediante la voluntaria enajenación de la erudición superflua, de la cultura excesiva. El ser humano, provisto de formación, del Renacimiento hacía que le volvieran a llevar, mediante su imitación operística de la tragedia griega, a semejante acorde sonoro de naturaleza e ideal, a una realidad idílica, él utilizaba esa tragedia, como Dante utilizó a Virgilio, para que le guiara hasta las puertas del paraíso⁵⁶ : mientras que, a partir de aquí, él seguía caminando por sí mismo y pasaba de una imitación de la suprema forma griega de arte a una « restitución de todas las cosas », a una reproducción del mundo artístico originario del ser humano. ¡ Qué confiada bondad tenían estos temerarios afanes, en el seno de la cultura teórica ! — que sólo se puede explicar por la consoladora creencia de que « el ser humano en sí » es el héroe de ópera eternamente virtuoso, el pastor que eternamente toca la flauta o canta, y ese ser humano tiene que acabar siempre reencontrándose a sí mismo como tal, en el caso de que alguna vez se haya perdido de verdad a sí mismo por algún tiempo, fruto únicamente de aquel optimismo que de la profundidad de la consideración socrática del mundo asciende aquí como una columna de perfume dulcemente seductora.

Así pues, en los rasgos de la ópera no hay en modo alguno aquel dolor elegíaco de una pérdida eterna, al contrario, se halla

⁵⁶ Aquí hay una contraposición exacta de lo que se dijo al comienzo de *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 1, p. 339, sobre Apolo y los sueños : en estos desfila toda la « divina comedia » de la vida, con su *Inferno*.

en ellos la serenidad del eterno reencuentro, el cómodo placer por una realidad idílica, que al menos nos podemos representar en todo momento como real : en lo cual quizá alguna vez se presienta que esa presunta realidad no es más que una broma fantasmagóricamente ridícula, a la cual todo aquel que sea capaz de calibrarla con la terrible seriedad de la verdadera naturaleza y de compararla con las auténticas escenas primordiales de los comienzos de la humanidad tendría que gritarle, sintiendo náuseas : ¡ Fuera ese fantasma !⁵⁷

¿ Qué piensa Nietzsche con su propuesta crítica, tanto frente a la concepción judeo-cristiana que dice que el ser humano es malo y pecador por naturaleza, como dice el mito de la caída, del pecado de Adán y Eva, expulsados del paraíso y seres primordiales marcados por la corrupción, como, por el contrario, frente a lo que creen e imaginan esos humanistas del Renacimiento y otros autores de la Modernidad, que el ser humano es bueno y es artista por naturaleza y que el paraíso es muy fácil de recuperar sobre la tierra ? Ambas tesis le parecen genealógicamente turbias y estéticamente impuras, como viene a decir al interpretar la leyenda de Prometeo en su versión esquílea : « Todo lo existente es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado. »⁵⁸ Para el filósofo enmascarado en esta ópera prima que reivindica una estética autónoma, sin moralinas, más allá del bien y del mal, es posible formular desde la misma estética, más aún, desde la música, el arte dionisiaco por excelencia, una definición antropológica innovadora : el ser humano es una encarnación de la disonancia.⁵⁹

No quisiéramos acabar sin presentar una de las incógnitas que nos deja el tratamiento nietzscheano del coro de sátiros : a pesar de reconocerse a sí mismo, dice en 1886, como « un alma mística y casi menádica », ⁶⁰ y a pesar de hablar del « coro de las

⁵⁷ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 19, p. 416.

⁵⁸ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 9, p. 373, y también la religión de los dioses olímpicos entendida como genuina teodicea, *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 3, p. 346.

⁵⁹ Cf. *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 17, p. 407 ; § 24, p. 435-436 y § 25, p. 437.

⁶⁰ *El nacimiento de la tragedia*, « Ensayo de autocrítica » / GT, « Versuch

oceánides » al ejemplificar la presencia de Prometeo en la tragedia,⁶¹ y, en especial, de « las bacantes » en dos ocasiones, al comentar la forma del teatro griego⁶² y al estudiar la figura de Eurípides,⁶³ la masa entusiasta de los servidores de Dioniso, en su transformación mágica, « se imaginan viéndose como genios naturales restituidos, como sátiros », usando siempre un plural masculino o un colectivo, el « coro satírico » originario. La parte femenina del cortejo del dios, la formada por las bacantes, queda difuminada, elidida, prácticamente innominada. Se podría postular que no había mujeres ni en el escenario ni quizá tampoco en las filas de los asientos, pero la proyección de un *ego* masculino en la reconstrucción de esa humanidad originaria es innegable, siendo así que no se deja de subrayar, en cambio, que, según el « mito semítico », la mujer primordial, Eva, es la que comete el pecado primordial.⁶⁴ Ahora bien, no sólo había pastoras en los idilios pastoriles imaginados por los modernos, también había ménades y bacantes en las versiones griegas de la época trágica sobre los *Urmenschen*. La filosofía de la cultura conlleva, así pues, una filosofía del género, que conviene elaborar con la complejidad que requiere esta cuestión.

Joan B. Llinares

einer Selbstkritik », § 3, p. 331.

⁶¹ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 7, p. 360.

⁶² *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 8, p. 365.

⁶³ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 12, p. 383.

⁶⁴ *El nacimiento de la tragedia* / GT, § 9, p. 372.